

VOLUBILIS

Revista de pensamiento

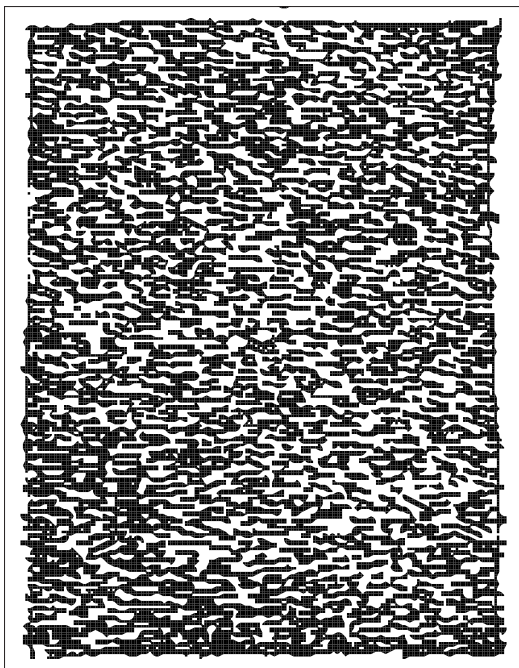


2

EDITORIAL: BYBLOS, BABEL, VOLUBILIS / José María Ripalda VUELTA AL PASADO Y LOCURA DEL ORIGEN / **Cristina de Peretti** "AL COMIENZO HAY LA RUINA" (PARA UNA LECTURA DERRIDIANA DEL RESTO) / **Ofelia Ferrán** "UNA PALABRA; YA SABES: UN CADÁVER" LA POÉTICA DEL TRAUMA EN PAUL CELAN / **Ramón del Castillo** LA RUINA Y LA ESCRITURA. INSTANTÁNEAS DE BENJAMIN / **Marina Gascón Abellán** EL PRINCIPIO DEMOCRÁTICO Y SUS LÍMITES / **Benito Arias García** QUÉ ES LA "CAPACIDAD NEGATIVA" (A PARTIR DE UNA CARTA DE JOHN KEATS) / **Antonio Caparrós Vida** DETERMINISMO Y LIBERTAD EN LA FILOSOFÍA POLÍTICA DE NICOLÁS MAQUIAVELO / **Juan Carlos Caveró López** UN CASO DE NEUROSIS (DIONISOS CONTRA EL RESUCITADO) / **Irene Asensio Moreno** LA ESTÉTICA EN EL *TRACTUS*

VOLUBILIS

2



Los dibujos que aparecen en el presente número forman parte de la serie *Arquitecturas del laberinto* que tan amablemente Cosme Ibáñez Noguero ha dedicado a *Volubilis*

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Antonio Caparrós Vida
Juan Carlos Caveró López

CONSEJO DE REDACCIÓN

Juan Carlos Rubio Ramos
Juan Enrique López Cedeño
Irene Asensio Moreno
Alfredo García-Trevijano Patrón

COLABORADORES

José María Ripalda
Cristina de Peretti
Ramón del Castillo
Marina Gascón
Ofelia Ferrán
Javier Martínez Monreal
Benito Arias
José Carlos Carmona
José Manuel Moreno Campos
José María Arrojo Hernández
Antonio Ramón Suárez Hernández

ASESOR INFORMÁTICO

Juan Pedro Arana Torres

TRADUCTORES

Myriam Couvidat
Adoración López
Francisco López Cedeño
Jaime Alonso Véliz
Inmaculada Serna

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Manigua s.l.

EDITA Y DISTRIBUYE

Servicio de publicaciones
del centro UNED-Melilla
c/ Lope de Vega 1, apdo 121
Tel: 2681080, 2683447 y 2680831
Fax: 2681468

IMPRIME

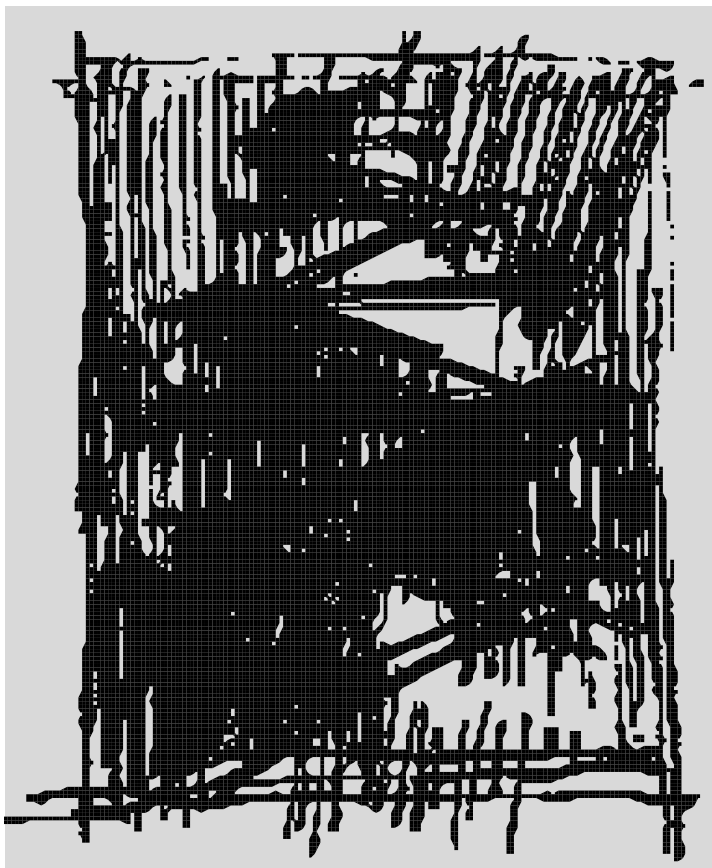
Proyecto Sur de Ediciones s.a.l.

Depósito legal: GR-67/95
ISSN: 1134-8445

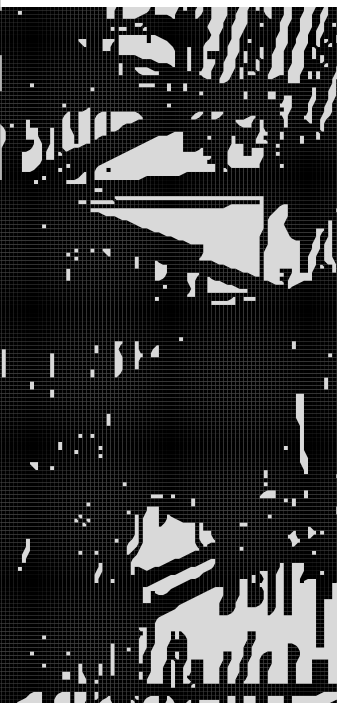
Esta revista está incluida en la base de datos ISOC,
elaborada en el Consejo Superior
de Investigaciones Científicas

S U M A R I O

Editorial: *BYBLOS*, *BABEL*, *VOLUBILIS* **6** **José María Ripalda** VUELTA AL PASADO Y LOCURA DEL ORIGEN **9** **Cristina de Peretti** “AL COMIENZO HAY LA RUINA” (PARA UNA LECTURA DERRIDIANA DEL RESTO) **17** **Ofelia Ferrán** “UNA PALABRA, YA SABES: UN CADÁVER” LA POÉTICA DEL TRAUMA EN PAUL CELAN **30** **Ramón del Castillo** LA RUINA Y LA ESCRITURA. INSTANTÁNEAS DE BENJAMIN **45** **Marina Gascón Abellán** EL PRINCIPIO DEMOCRÁTICO Y SUS LÍMITES **70** **Benito Arias García** QUÉ ES LA “CAPACIDAD NEGATIVA” (A PARTIR DE UNA CARTA DE JOHN KEATS) **83** **Antonio Caparrós Vida** DETERMINISMO Y LIBERTAD EN LA FILOSOFÍA POLÍTICA DE NICOLÁS MAQUIAVELO **100** **Juan Carlos Caveró López** UN CASO DE NEUROSIS (DIONISOS CONTRA EL RESUCITADO) **116** **Irene Asensio Moreno** LA ESTÉTICA EN EL *TRACTATUS* **127**

BYBLOS, BABEL, VOLUBILIS

La escritura es la ausencia—muerte del escritor, es la ruina —monumento— que escapa a la maldición divina que extermina —holocausto, *Vernichtung*— a los hombres: la obra escrita no es imagen ni copia del *logos* y vive—muerta tras la desaparición del autor legándonos su ausente mensaje (1). Deconstrucción: Castigo de Adam, el Diluvio,



Babel... lo que engrandecía al ser humano desataba el azufre de ira de Dios: Sodoma y Gomorra.

¿Podríamos hablar entonces de celos divinos? (2), de la ira justa de YHWH–Aton: “Oye, Israel, nuestro Dios **Adonai** (**Aton**) es un Dios único” (3).

Moisés: el que sale de las aguas o simplemente **Mose**: niño, hijo. Posiblemente el mensajero de la religión de **Ikhnaton**. El que crea la Ley Mosaica es el guía del Éxodo (*Vaikra*) y el que escribe el Génesis (*Bereschit*) con un carácter–signo que acota el universo (4). La palabra, el *logos* divino es el ser en el instante: cuando se da ésta surge el universo (*Olam*). La presencia de muerte en la escritura queda reconocida en la historia: el *logos* de YHWH no se hace escritura directamente, necesita de la mano del hijo —Mose— mortal y se hace signo sobre la piedra del monte Sinaí (*jebel Musa*) (5) y sobre el libro (*Sephar*), en griego *Byblos*, en latín *volumen* —**Volubilis**—: pergamino o pliego de papiro (corteza de un árbol o de palma) los cuales se envolvían sobre un centro: creciendo circularmente —tímpano, rizoma, espiral— hacia el presente como un remedio para el ser humano.

Recordemos el mito platónico sobre el origen de la escritura: Theut, un semi–dios egipcio —circuncidado como Moisés (**Mose**, **Musa**)— ofrece al rey Thamus el arte de la escritura como un presente ofrecido en homenaje por un vasallo a su soberano: “He aquí, oh rey, dijo Theuth, un conocimiento que tendrá como efecto hacer a los egipcios más instruidos y más capaces de acordarse: la memoria así como la instrucción han hallado su remedio (*phármakon*)” (6).

El dios muerto se ve obligado a dejar su palabra–ley escrita en las tablas de piedra. La Sagrada Escritura es también la escritura del dios ausente, es la Santa Esquela Mortuoria sobre el frío mármol del extraño que yace (7). El hombre ha vivido hasta ahora de su recuerdo escrito: la palabra de YHWH escrita es el *phármakon* sagrado para la grave enfermedad que padece la humanidad, la muerte, el castigo de Adam. Todavía en la **Synagoga** el *Sephar* se despliega en parte y se gira rápidamente en un intento de desplegar las palabras, intentar revivir el *logos* solar que habita en el extraño signo —ilusión cabalista— los caracteres de la escritura (*grammata*), de manera póstuma y acaba las oraciones diciendo amén (**Ammón**): *así sea*, que se lleve a efecto lo que se dice: el *logos* del dios y las órdenes del faraón se materializan en el instante (8).

Platón, en el mito que ha contado Sócrates, recuerda que la residencia del rey Thamus estaba en esa ciudad del país alto que los griegos llaman Tebas de Egipto, y cuyo dios es llamado por ellos Ammón, y es precisa-

mente en ausencia de Moisés, que aún no ha descendido con el *phármakon* divino —la escritura de las tablas de la ley— cuando el pueblo vuelve sus oraciones hacia el becerro de oro, posiblemente adoración de la testuz, no de un becerro entero; pues la figura hecha por Aarón fue la de un hombre con cabeza de becerro —cabeza de ariete—, como representaban los egipcios al dios Ammón —dios solar—.

Babel —confusión—, la ciudad de dios, ruina que quería excederse en sus límites y cuya cumbre llegaría hasta el cielo. Babel, cascada de agua en un plano (9), diseminación polisémica y racial, escisión, diversidad y deconstrucción del cuerpo —carne laberíntica y sangrante de donde emerge el entendimiento esencial de lo escrito— como fruto de los celos de YHWH.

De Sodoma y Gomorra, la más peligrosa prostituta de Babilonia había conseguido escapar indemne de aquella explosión nuclear, de azufre y fuego, que cierto dios iracundo había enviado. Todo el terreno de aquella región se levantaba en pavesas ardientes así como la humareda de un horno. La prostituta corrompía cruelmente a los hombres porque se adhería como sanguijuela a la ciencia y la seducía hasta sangrar y mostrar, bajo risa de hiena, lo que a la prostituta le interesaba: a veces perseguía a su víctima como un gato a un ratón y sangraba a la ciencia con sus uñas, otras la engalanaba y la situaba en cierto lugar de culto donde todos podían verla, para luego dirigirla sonriente hacia la hoguera. Qué gran juego mórbido solía realizar la prostituta cuando susurraba a los oídos de los hombres, por la noche, en la oscuridad, con palabras amables sobre la dulce muerte, el justo premio y la negación de la vida. El alma en el interior del cuerpo como un piloto en su navío (10), la metáfora solar del cuerpo-barco que se hunde en la laguna Estigia y salvación del piloto-alma que alcanza las orillas de la tierra prometida: regreso al paraíso perdido. Siglos más tarde, un semi-dios, conocido por Zarathustra desnudó a la prostituta de Babilonia ante los ojos de los mortales y sobre sus carnes tatuó repetidamente su nombre verdadero: religión, religión... Su lenguaje era escrito, como el lenguaje de los filósofos y su autor estaba muerto, ausente. Como la palabra de aquel dios **Aton**, **Adonai**, **YHWH**, también ausente.

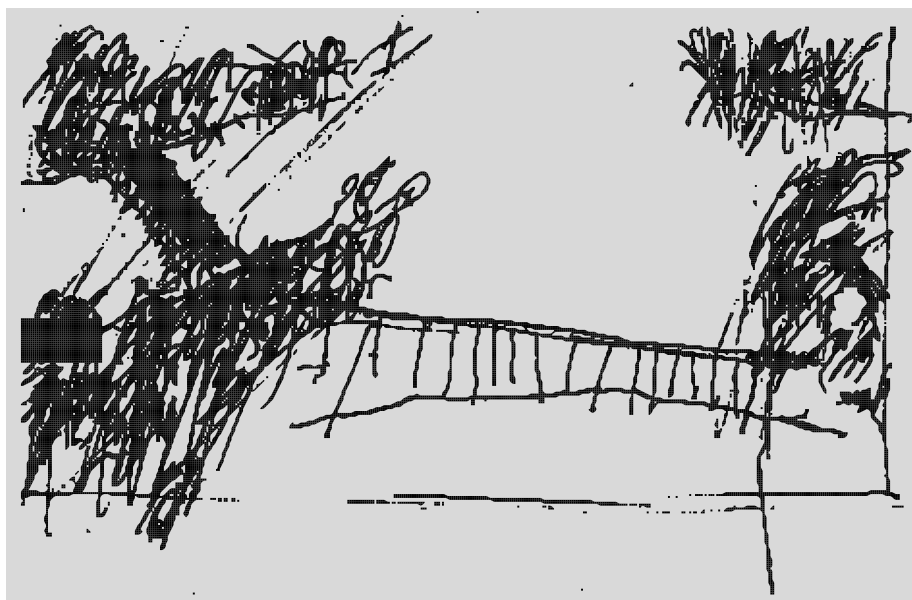
J.C.C.L.

1. BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques: *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 65–69.
2. DERRIDA, Jacques: “Torres de Babel”, *Revista de filosofía ER* (Nº V), Sevilla 1987, pág. 38.
3. FREUD, Sigmund: *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1988, pág. 3253.
4. En hebreo la letra “B” de *Bereschit*, primera palabra con la que empieza el Génesis, tiene forma de paréntesis abierto hacia la izquierda. Lo que da idea de que antes de pronunciarse, a la derecha, no había nada; a partir de su enunciación, a la izquierda, aparece el universo.
5. Monte de Moisés.
6. DERRIDA, Jacques: *La Diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975, pág. 111.
7. “Algo extraño es el alma sobre la tierra... Se nos representa la tierra como lo terrenal, en el sentido de lo perecedero. Por el contrario, el alma es considerada como lo imperecedero, lo sobreterrenal.” (HEIDEGGER, Martin: *De camino al habla*, Ediciones de Serbal–Guitard, Barcelona, 1979, pág.37).
8. “Veintidós letras fundamentales dispuestas en una rueda de doscientas treinta y una puertas. Y la rueda gira hacia adelante y hacia atrás. Tal es el sentido del lenguaje” (*Séfer Yesirá*, 2, 4).
9. Imposibilidad física en un plano. ESCHER, M. C.: *Cascada*, litografía, 1961, 38*30 cm, y *La Torre de Babel*, xilografía, 1928, 62*38,5 cm., con el siguiente comentario: “Se ha adelantado la conjetura de que al mismo tiempo que la confusión de lenguas se originaron las distintas razas. Ésta es la razón por la que la piel de algunos albañiles es blanca, mientras que la de otros es negra. Como ya no se entienden, se ha interrumpido el trabajo.” en *Estampas y dibujos*, Benedikt Taschen, Holland, 1989, pág. 16.
10. DERRIDA, Jacques : *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 36.

VUELTA AL PASADO Y LOCURA DEL ORIGEN

José María Ripalda

Conferencia de presentación de la revista *Volubilis* pronunciada
en Melilla el 3 de abril de 1995



Volubilis está diciendo lo que es ya en su misma presencia de revista ante nosotros: una presencia pequeña y modesta, pero a la vez ambiciosa, como lo indica su diseño fino y cuidado. También la gente que la hace es poco convencional, un grupo de jóvenes profesores y recién graduados, que yo diría que son periféricos en todas partes, como tiene que ser la juventud.

Recuerdo que hace como veinte años se decía que el saber nuevo siempre es interdisciplinar. Hoy más bien se diría que el saber nuevo ocurre en los intersticios; y creo que Melilla es un intersticio, como otros intersticios a los que debe la cultura europea —por hablar de ella en concreto— algunos de sus nombres más innovadores y arriesgados. En los intersticios entre esa cultura y el Magreb nos topamos enseguida con Camus, Derrida, los años tunecinos de Foucault o con el amigo de Genet y Derrida, Abdelkader Khatibi.

Sí, Melilla es un buen sitio para aprender nuevos saberes, un lugar que no está encerrado en identidades rígidas y en el que resaltan los convencionalismos de las fronteras políticas que los hábitos estatales europeos (de los Estados nacionales) han creado. Por desgracia a los absurdos que estas fronteras han conllevado, se están añadiendo los de una nueva frontera rígida añadida, la de la Comunidad Europea. *Volubilis* nos los reconoce.

Algo más llama la atención en esta revista: su aire que llamaré renacentista. Y es que, como el Renacimiento, recurre al pasado, a un pasado clásico; en este caso, romano. Ello confirma precisamente que de lo que aquí se trata es de una operación dirigida al futuro, como también fue el caso del Renacimiento. Si algo distingue la cultura llamada occidental de su cultura vecina y hermana que es el Islam, y de su otra cultura vecina y hermana, pero interior, más interior todavía, a lo largo de la historia, que es la cultura judía, se trata del Renacimiento, como proyección hacia el futuro única entre las culturas relacionadas con ella. Ciertamente este recurso al pasado como un procedimiento para mirar hacia el futuro tiene algo de excéntrico. Es el recuerdo de una ruina que, al parecer, no tiene ninguna presencia en esta región ni en nuestra vida ni apenas alguna, al parecer, en nuestra cultura. Así que tiene algo de débil, de gesto borrado, tiene algo de pretexto para un proyecto y, en definitiva, yo diría que tiene algo de simulacro, no disimulación, sino simulacro; algo que no recurre a una esencia para tener sentido, gesto que tiene sentido por él mismo. Y aquí veo toda la ambigüedad del gesto postmoderno.

Por eso considero también adecuado que la revista abriera su primer número con un artículo sobre la Postmodernidad. Hace unos días he leído en el *Pais cultural* una entrevista con el conocido catedrático de la Universidad de Murcia Francisco Jarauta, un intelectual con conciencia de mediterráneo —muy expresa—, pero no precisamente de mediterráneo del norte sino de mediterráneo occidental. Jarauta opinaba que después de un decenio de estética, el decenio de los ochenta, estamos entrando en un período en el que la ética va a tener la prioridad. Prescindiendo de algunos matices de expresión que pudieran insinuar cierta aplicación del paradigma de las modas a las tendencias intelectuales, yo tomaría la tesis de Jarauta afirmativamente con sólo una salvedad; y es que hablar de ética en este momento me suena más al discurso de los políticos que al discurso de los filósofos. En todo caso me sonaría al discurso de los filósofos rancios tipo, vamos a decir, siglo XVIII, que por eso, por ser rancio, es el que utilizan todos nuestros políticos desde la derecha hasta la izquierda. Pero el filósofo no debe confundirse con el político, aunque a veces las líneas de demarcación no estén claras. Precisamente cuando se está en una situación ambigua, en la situación del simulacro, en la situación de quien no está dispuesto a montarse sobre un principio determinado, es cuando cobra toda su importancia la decisión en condiciones de riesgo; y esto sí que es la clave de la ética. Cuando no hay, vamos a decir, pautas here-



dadas que nos garanticen mecánicamente lo que tenemos que hacer, es cuando resulta más importante ser capaces de tomar decisiones, de razonarlas, de discutir las y de no cerrarse en soluciones hechas.

Si algo se nos pide en este mundo en que que vivimos, es lo no ético, la indecisión en el sentido de no decisión, el aceptar, el seguir aquello que *se hace*. Y es eso precisamente lo que constituye al súbdito, por oposición al ciudadano, y lo que destruye el proyecto de la Ilustración, que fue normativo sólo en forma innovadora y no en una forma pasiva. Todas las alternativas que se encierran en las ambigüedades queridas que pueblan esta revista, que por eso me gusta tanto, son sólo el campo de una decisión que no será simple, será prudente, será generosa y será con riesgo. Precisamente porque la Unión Soviética se equivocó, porque Marx se equivocó, porque los padres del liberalismo se equivocaron, sabemos que las ideas no pueden regir el mundo y que hace falta muchísima prudencia y muchísima apertura, muchísima capacidad de escuchar, muchísima generosidad y un cierto desprecio por las fronteras establecidas, para poder, simplemente, ser éticos. Algo que, por lo visto, en general les resulta muy fácil a los políticos, precisamente porque no hace falta atenerse a las normas sino simplemente profesarlas. Así también la Iglesia católica, produciendo una moral inasequible para el común de los mortales, está ella misma contribuyendo a hacer de las normas morales más altas una simulación, no un simulacro, sino una simulación, por debajo de la cual sigue fluyendo impertérrita la vida real.

Después de esta pequeña digresión, que en realidad es el núcleo de lo que voy a exponer, creo que en este momento la ética es una cuestión de decisión, no de códigos. Al exponer las diversas sugerencias que encuentro en el título *Volubilis*, no voy a plantear alternativas que hay que excluir en favor de una de ellas sino alternativas que todas se solapan, que todas ellas tienen que ser tenidas en cuenta, sólo que dentro de una constelación imposible de fijar de antemano, que primero debe ser buscada.

Volubilis no sólo es el nombre de una ruina romana, sino que indica ya, como dice expresamente Juan Carlos Caverio en el Editorial del primer número, una indeterminación, una indecisión, una volubilidad que no es precisamente la del capricho sino la de la realidad misma, que no se deja apresar. Entonces un modo muy fácil de entender este título sería interpretarlo como una alusión a la eterna vanidad del empeño humano, que sólo produce ruinas. Y aquí viene a cuento, naturalmente, Schopenhauer: un magnífico escritor, yo diría que el Fernando Savater de la filosofía alemana idealista, y un filósofo más bien flojo, algo así como el filósofo del sentido común... alternativo. Sin duda la eterna vanidad del empeño humano, patente en las ruinas, en la volubilidad de la fortuna, es una dimensión que no se puede excluir y que da su modestia a un empeño intelectual sin pretensiones ni normativas ni de colocarse en el pedestal de quien dice cómo hay que hacer las cosas.

Hace como veinte años se decía que el saber nuevo siempre es interdisciplinar. Hoy más bien se diría que el saber nuevo ocurre en los intersticios.

Si algo distingue la cultura llamada occidental... del Islam, y de la cultura judía, (es el)... Renacimiento.

Una segunda interpretación podría ser la que yo llamaría ilustrada en el sentido clásico; su presupuesto fundamental sería la universalidad de la condición humana racional; en su forma más concreta, que también previó la Ilustración, sería simplemente el imperio universal a que todos estamos sometidos. Como antes fue el imperio romano, ahora el imperio del capital, que ni siquiera puede ser llamado ya el imperio norteamericano aunque Norteamérica ha hecho más que ningún otro país para romper todas las barreras colonialistas que servía de obstáculo a esa voluntad absoluta de poder que es la expansión sin límites del capital.

Una tercera interpretación, por último —caben muchas más—, consiste en una profesión de identidad mediterránea, que o puede ser más bien melancólica o puede ser un proyecto de futuro, integrador, sin centro. Sin centro ni siquiera en la orilla norte del Mediterráneo, como actualmente se nos hace creer; sin fronteras en el sentido duro de todas estas fronteras nacionales o supranacionales en el sentido duro que siguen teniendo. Esta identidad mediterránea conciliadora es, sin duda, uno de los elementos que veo muy presentes en esta revista.

Cabría otra opción, que sería la más reductiva, aunque también sea posible: una profesión de identidad occidental bajo el latín. Seguramente esto sería lo más parecido a una recuperación espuria del pasado y, más en concreto, sería también lo más parecido a un mecanismo psicótico de exclusión, característico por otra parte de nuestra cultura occidental. En cierto modo a esto corresponde también la misma historia de Volubilis: una ciudad romana construida sobre las ruinas, sobre la destrucción de otra ciudad cartaginesa anterior, es decir genuinamente africana; en realidad Volubilis fue un constante objeto de dominación para los romanos, no siempre fácil, hasta que el emperador Claudio le otorgó los derechos de la ciudadanía romana, con lo cual quedó integrada en un imperio que, a base de integrar tantos lugares periféricos y rebeldes, terminaría él mismo disolviéndose.

Todas estas posibilidades, y sin duda otras más, están aquí encerradas, como veis, sugeridas por el grupo que ha hecho esta revista; y esta *polifacetia* es la que me parece abrir algo que no se suele practicar en el campo intelectual. De todos modos quiero insistir también en otro tema, y es que la identidad occidental tampoco es homogénea. Incluso si se acota la identidad occidental, ésta es todo menos compacta. Tomaré como ejemplo tres películas históricas que he visto o revisto recientemente: el *Espartaco* de Kubrick, *La reina Margot* (francesa) y *El rey pasmado* (española). *La reina Margot* se inscribe en un conocido registro histórico francés a que pertenecen también el *Cyrano de Bergerac* y la magnífica película sobre Molière. Uno ve ahí cómo para los franceses su identidad oculta está en la gran época clásica del siglo XVII, cómo recurren a ella y cómo en ella se siguen viendo reflejados, lo que ha ocurrido con más matices y dificultades incluso con la Revolución francesa, que en cierto modo cie-

rra el período. El *Espartaco* de Kubrick nos ofrece un espectáculo completamente distinto: los norteamericanos proyectando su identidad actual sobre el pasado y haciendo de una rebelión de esclavos los abandonados de sus instituciones modernas y los precursores de un futuro prometedor. En realidad es la visión de la sociedad medial democrática que anticipó el filósofo canadiense McLuhan; se trata de concebir la historia como un reto que plantea muchos problemas, pero todos ellos perfectamente solucionables —siempre que adoptemos la justa solución democrática—. Esta visión de la historia, radicalmente plausible en el occidente norteamericano, resulta en cambio de difícil plausibilidad en España. Posiblemente la gente joven esté dispuesta a asumir en alguna variante algo así como la versión de la historia por McLuhan o Fukuyama y notar la inaplicabilidad del modelo francés en España. Pero lo que sabemos muy bien los que somos algo mayores, es que además España está positivamente vuelta de espaldas hacia el pasado, que le tiene auténtico pavor. Sólo en zonas aisladas hay una especie de conciencia tranquila de poder volver a un pasado anterior a los Reyes Católicos, en el cual encontrar una identidad que además, en el caso ejemplar de Andalucía, es abierta, abierta hacia el Sur. Pero esa misma identidad andaluza no puede integrarse con las otras identidades en el Estado español; y en este momento ¿cómo hablar de España, si no es como Estado? Como nación, España vive en ventilación asistida. Así como la identidad francesa se formó en el siglo XVII, la identidad española se constituyó durante el siglo XVI en la limpieza étnica, la Contrarreforma y un tremendo imperio militar y depredador. No es que los países de nuestro entorno tengan un pasado mucho más presentable; pero, como imaginario colectivo, nuestra identidad clásica es muy difícil de asumir, sobre todo cuando ha sido supuestamente reproducida, en una forma extrema y modernizada, durante casi medio siglo excesivamente cercano. Así *El rey pasmado* simplemente se ha atrevido a señalar algunos temas anecdóticos de la corte de los Austrias. Pero el cine histórico en España prácticamente no existe, si no se quiere incluir en él las rememoraciones traumatizadas de una infancia bajo el franquismo, que tan excesivamente han poblado durante decenio y medio nuestras pantallas.

Como veis, la conciencia histórica en este caso no es voluble; la conciencia histórica de los pueblos occidentales está muy fija. Y tener el valor de removerla es algo que seguramente sólo se puede hacer con la discreción de la polivalencia o de la ambigüedad. Precisamente, para terminar con las alusiones al presente, algo que me ha llamado la atención en la campaña del 07 por ciento es que, en mi opinión, si ha tenido éxito, ha sido por la ambigüedad de todas sus premisas y porque podría ser asumida desde el fondo Monetario Internacional hasta los grupos de extrema izquierda, pasando, desde luego en el centro, por todos los grupos cristianos. Creo que ésta es una característica muy importante que

Seguir aquello que se hace. Y es eso precisamente lo que constituye al súbdito, por oposición al ciudadano.

España está positivamente vuelta de espaldas hacia el pasado... le tiene auténtico pavor.

no se puede saltar en nuestro tiempo: la ambigüedad y la decisión dentro de esa ambigüedad. La no fijación y la abertura de muchas posiciones en cada uno de los sitios en los que estamos, es formulable incluso en los términos sociológicos de una teoría que actualmente es muy fuerte en sociología, la teoría del riesgo: toda decisión se toma en condiciones de inseguridad, sin capacidad de percibir todos los efectos perversos que puede provocar cualquier programa de acción.

Dicho esto, creo que actualmente lo que nosotros percibimos también frente a una etapa inmediatamente anterior, es la enorme distancia a que nos encontramos de todo hecho histórico. Esta distancia ciertamente se puede romper; se puede romper, por ejemplo, por la neoetnicidad — algo que estamos viviendo por ejemplo en la antigua Yugoslavia— como el recurso supuesto a una identidad étnica, que en realidad justifica hechos inconmensurables con esa identidad, meras proyecciones. Esto cobra un matiz extraordinariamente escandaloso en ciertas neorreligiosidades como, por ejemplo, la exhibieron el presidente Reagan invocando el Armagedón apocalíptico en la Guerra fría, o su sucesor Bush identificando expresamente a Sadam Hussein con el demonio; pero son neorreligiosidades que evidentemente toman el pasado como mero elemento accesorio de otro proyecto.

Algo semejante ha ocurrido, sin duda, con el fundamentalismo islámico, que, precisamente por la carencia de un Renacimiento interpuesto puede recurrir directamente —frente a los modernizadores aliados de occidente, que representan la opresión y la injusticia— a proyectos antiguos de solidaridad mirando hacia un futuro bloqueado precisamente por esas élites modernizadoras que los dominan. Por otra parte algo semejante ocurre también en Occidente con el fundamentalismo democrático abstracto, pura cita de la Ilustración, que ha reducido la democracia a procedimientos de autocontrol por parte de las élites dominantes. Este tipo de fundamentalismo democrático es el que se nos inculca, vendiéndonos la democracia—procedimiento como democracia—valor y haciendo de ella la justificación de un (des)orden mundial auténticamente sanguinario. Creo que en la juventud, menos comprometida con lo establecido se percibe ampliamente.

Seguramente el mayor problema que tenemos cuando enfocamos el pasado, es que tratamos de encontrar en él una especie, por lo menos, de anclaje o de apoyo para poder saltar al futuro; algo que en este momento resulta difícil seguir sosteniendo. Y aquí quiero recordar para concluir un famoso relato de Jensen, *Gradiva*, que el joven Freud comentó con gran interés. Se trata de una historia de ruinas en Pompeya, por tanto en unas ruinas semejantes a las de Volubilis y en una época semejante del Imperio romano. El protagonista es un arqueólogo joven, que vivía muy aferrado a su arqueología, hasta el punto de carecer de interés por mujer alguna. Un día, entrando en un anticuario,

encontró un precioso relieve romano figurando una mujer en el momento de levantar el pie para iniciar un paso; y se quedó prendado del gesto grácil de aquella figura. Pocos días después creyó ver pasar a la misma mujer por delante de su casa; empezó a alucinar, entró en una fase de agitación y decidió por motivos oscuros que tenía que irse a Pompeya. Fue estando en esas ruinas, cuando se encontró con la misma mujer que le había fascinado y mantuvo con ella una serie de misteriosos encuentros. El resultado final, digno del *Vértigo* de Hitchcock, fue que esa mujer no era sino un primer amor de su adolescencia, que él había desechado sin conseguir en el fondo que saliera de su vida. Esta mujer, consciente desde el principio de la situación, le había ido haciendo ver poco a poco el error de su búsqueda en el pasado remoto y mágico; era la figura que él había reprimido, la que primero se había proyectado en el relieve de la tienda del anticuario, la que había perseguido por la calle de su ciudad, que además era casi vecina suya. Sólo que, habiéndola excluido de su reconocimiento, ahora volvía alucinatoriamente. La generosidad, el cariño y la paciencia de esa mujer había conseguido hacerle descubrir otra vez que lo que él estaba buscando en la arqueología, era algo que había excluido previamente de sí mismo.

Lo interesante del análisis de Freud es que descubre en el pasado del arqueólogo algo que a éste le faltaba y que creía encontrar precisamente en eso, las ruinas. Pero hay algo que hoy nos diferencia fundamentalmente de Freud y que nos hace imposible encontrar en ninguna ruina, sea la de Volubilis, sea la de Pompeya, nada que nos pueda apoyar; y es que, en este momento, nuestro origen se halla en la extensión del presente, no en la profundidad de pasado alguno. Nuestro origen es la pantalla del televisor, que nos ofrece (y pronto habrá que decirlo de la realidad virtual) la posibilidad de viajar por todo el mundo y muchas otras cosas que en estos momentos están empezando. Entonces pod(r)emos encontrar la realidad con una fuerza, con una viveza, con una intensidad como ningún pasado nos la puede dar. Y no sólo en figuraciones sino también mediante estimulantes bioquímicos; en las novelas de *cyberpunk* ya es una imagen corriente la del trabajador que sólo puede realizar determinados trabajos bajo el estímulo de drogas específicas. Nos hallamos entrando en una fase en la que la tendencia natural de nuestra sociedad, perdidos los equilibrios que antes la ataban al pasado, es buscar sus estímulos en el presente horizontal y desplazar los efectos de carencia no hacia abajo, no en proyección hacia el pasado, hacia la profundización ni hacia la esperanza (esa virtud que, como recordamos los más viejos, monopolizó el Duque de Suárez, hoy a punto de ser elevado a los altares), sino desplazarla en el presente. En este desplazamiento horizontal, vuelvo a insistir otra vez, si algo nos hace falta es la capacidad de no seguir ese desplazamiento infinitamente, sino de explorarlo desde la decisión que requiere cada momento.

El fundamentalismo islámico..., por la carencia de un Renacimiento interpuesto, puede recurrir directamente... a proyectos antiguos de solidaridad.

Tal vez sea esto lo que espero de una revista que es un proyecto en sus comienzos, que no va a perder nada de su enorme amplitud actual; pero que terminará, eso espero, tomando también su línea o líneas; porque actualmente el que no la toma es, simplemente, súbdito, el destino que depara al individuo el mundo postmoderno.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE RIPALDA

L'évocation du passé suggérée par le nom de Volubilis ne rappelle pas seulement l'importance d'une certaine mémoire historique en Occident, mais aussi le fait différentiel de la culture européenne occidentale: la Renaissance. Ce fait la distingue de ses cultures voisines et aussi virtuellement intérieures à elle. C'est pourquoi le fondamentalisme, soit chrétien ou démocratique, a chez nous d'autres formes que dans l'Islam

ou dans le Judaïsme. Mais nous partageons dans la différence beaucoup plus que nous n'admettons souvent.

Volubilis pourrait être un bon lieu pour examiner critiquement les frontières établies et acceptées sans critique en Occident, surtout entre la Méditerranée du Nord et du Sud, et pour dépasser les vieilles et nouvelles formes de colonialisme culturel.

SUMMARY OF RIPALDA'S ARTICLE

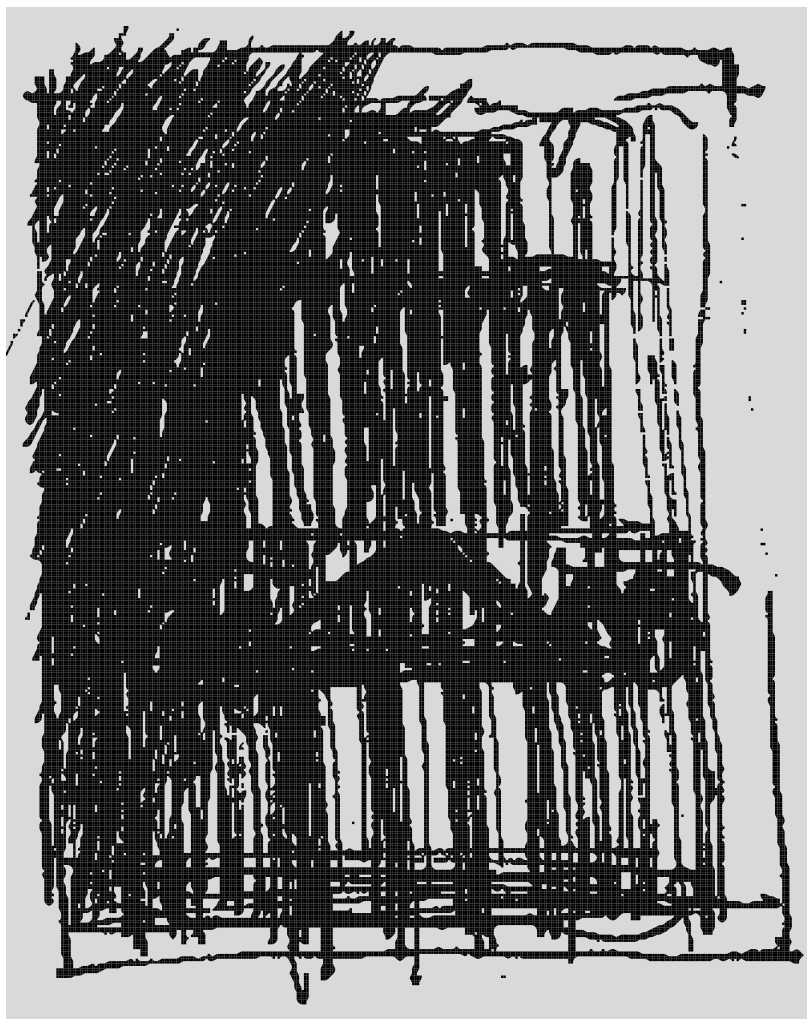
The recall of the past suggested by the name Volubilis raises the question of the Renaissance as a distinctive feature of Western culture. We cannot but be aware of the difference that this historical point brings between Western culture on the one side and Islam and Judaism on other side, between the Christian and the democratical fundamentalism on one side and the

fundamentalisms in these other cultures on the other side. But against the current prejudice this should be also the place of difference, not of opposition.

Volubilis could be a good place to scrutinize the boundaries that separate the Mediterranean peoples, specially between North and South, and to overcome the old and the new positions of cultural colonialism.

**"AL COMIENZO HAY LA RUINA"
(PARA UNA LECTURA DERRIDIANA
DEL RESTO)**

Cristina de Peretti



Se podría escribir, tal vez con o según Benjamin, tal vez en contra de él, un corto tratado del amor de las ruinas. ¿Qué otra cosa, si no, se puede amar? (J. Derrida).

No cabe duda de que entre las metáforas más queridas de y más utilizadas por la tradición filosófica se encuentra la —como su nombre indica— “edificante” metáfora de la construcción: construcción de un camino, de un método (*methodos*) como técnica, como procedimiento para hacer viable y controlar el camino; pero, ante todo y sobre todo, la filosofía recurre al modelo arquitectónico como metáfora de un tipo de pensamiento que, desde Aristóteles hasta la famosa arquitectónica kantiana, persigue no ya sólo la construcción de un edificio, de un sólido edificio filosófico, de un sistema de pensamiento sino la consecución del arte mismo del sistema, del sistema adecuado para la organización racional de todas las ramas del saber.

Aunque no conviene perder de vista, en ningún momento, que tanto este mecanismo del lenguaje (el uso de la metáfora, de la metáfora en general) como este mecanismo del pensamiento (la construcción de un sistema, de un arte del sistema) no son nunca mecanismos neutros, lo que, aquí y ahora, nos va a ocupar no son ni los edificios ni los sistemas, sino, por el contrario, “aquello que queda”, el resto, su lógica, la lógica del resto o (por decirlo con el apelativo que utiliza Derrida, apelativo que sonará más bárbaro debido a su toque algo afrancesado) la lógica de la restancia. Dicha lógica (lógica excesiva y paradójica que poco o nada tiene que ver con ninguna ley ni con ningún discurso cuya fuente sería el *logos*) sigue una estrategia y activa unos efectos muy similares tanto a los que rigen el pensamiento de la huella (lo cual no es de extrañar ya que la huella, a fin de cuentas, es un resto) como a los de la así llamada lógica del suplemento, efectos todos ellos básicamente destinados a contaminar el discurso jerarquizado de la tradición metafísica socavándolo al tiempo que resquebrajan su fundamento: la presencia, la anhelada originariedad y plenitud de la presencia.

Derrida pone en marcha la lógica del suplemento al hablar de Rousseau en la 2ª Parte de *De la Grammatologie*: explica que, entre otras cosas, la metafísica “consiste en excluir la no-presencia determinando el suplemento como exterioridad simple, como mera adición o mera ausencia” (1) y añade que, por consiguiente, para la metafísica, el suplemento, esto es, “aquello que se añade ya no es nada que se añade a una presencia plena a la que es exterior” (2). Dicho de otro modo, la ambigüedad del suplemento, de su lógica, reside precisamente en que, aunque el suplemento parece no añadirse más que como algo externo a la presencia que se bastaría a sí misma, de hecho, el suplemento suple, sustituye, se agrega

como marca de un vacío, de una carencia originaria de aquello que, presuntamente completo por sí mismo, no puede

1. *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, pág. 237.

2. *L.c.*, pág. 238.



colmarse sino con ese suplemento supuestamente exterior, con ese suplemento que, como tal suplemento —que no ya complemento—, siempre está en cierto modo de más, siempre es excesivo y, por consiguiente, no se ajusta, no se adecua, no completa jamás plenamente ese hueco a través del cual se escapa la presencia. Y, sin embargo, ese mismo suplemento, a fin de cuentas, se revela esencial, aunque excesivo, a esa anhelada completud a la que, debido a todo ello, no cabría seguir calificando ya más de originaria, de autosuficiente, de plena.

El pensamiento de la huella, por su parte, provoca unos efectos tanto más devastadores en esa tan ansiada presencia cuanto que, como afirma Derrida en *Feu la cendre*, “el mejor paradigma de la huella [...] no es [...] la pista de caza, la facilitación, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su marca, sino la ceniza (aquello que queda sin quedar del holocausto, del quema—todo [*brûle-tout*], del incendio el incienso)” (3).

Mientras la noción tradicional y habitual de huella supone la idea de un original al que dicha huella se refiere, esto es, la idea de un original del que la huella es huella, el rasgo singular de la huella derridiana es, precisamente, la imposibilidad de hallar originales en su presencia inmediata. El concepto de origen queda, así, sometido a la operación de la *rature*, de la tachadura.

En la gramatología (porque es también en este libro del mismo nombre, que constituye asimismo uno de los primeros textos de Derrida, en donde se forja el pensamiento de la huella) como nueva ciencia de la escritura que Derrida se propone elaborar, el problema de la escritura se abre poniendo en cuestión el valor mismo de origen. La gramatología es, por lo tanto, la ciencia del origen tachado y esta tachadura, que se produce por obra de la estrategia de la escritura, indica que el origen no es un origen simple sino tan complejo y plural que más bien habría que calificarlo de no-origen. “La huella no sólo es la desaparición del origen; quiere decir aquí —en el discurso que sostenemos y según el recorrido que seguimos— que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha quedado constituido más que retrospectivamente por un no-origen, la huella que se convierte, de este modo, en el origen del origen. En adelante, para arrancar el concepto de huella del esquema clásico que la haría derivar de una presencia o de una no-huella originaria y la convertiría en una marca empírica, es preciso hablar de huella originaria o de archi-huella. Y, sin embargo, sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, lo que no hay en modo alguno es huella originaria” (4). Dicho de otro modo, toda huella es huella de otra huella o, mejor aún, la huella es la huella del borrarse de la huella. La huella no puede definirse ni en términos de presencia ni de ausencia. La huella es aquello que excede a esta oposición tradicional, aquello que excede al ser como presencia.

3. *Feu la cendre*, Ed. des Femmes, Paris, 1987, pág. 27.

4. *De la Grammatologie*, ed.cit., pág. 90.

La huella no es, por consiguiente, sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, esto es, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca, etc. “El modo de inscripción de semejante huella en el texto metafísico es tan impensable que es preciso describirlo como un borrarse de la huella misma. La huella se produce en él como su propio borrarse. Es propio de la huella borrarse a sí misma, sustraer ella misma aquello que podría mantenerla en presencia. La huella no es ni perceptible ni imperceptible” (5).

Hechas estas observaciones previas sobre la huella y el suplemento y antes de introducirnos en la paradójica lógica de la restancia, recordemos la definición convencional de resto que, por otra parte, no parece ofrecer demasiadas complicaciones. El resto designa, de forma general, aquello que queda de un todo, de un conjunto cuya integridad no se ha conservado, no se ha mantenido intacta. En esta acepción, podría decirse que el resto es prácticamente un sinónimo de términos como fragmento, huella, ruina y también, en cierto modo, de ceniza, dado que el diccionario nos dice que ceniza es ese polvo de color gris que queda de una sustancia después de la combustión completa de la misma.

Por otra parte, empleada en plural, la palabra resto o, mejor, los restos, los “restos mortales”, se refieren asimismo al cuerpo humano después de la muerte, esto es, al cadáver de alguien, y, por qué no, a sus cenizas. Por otra parte, desde el punto de vista religioso y litúrgico [extremos de los que no me voy a ocupar aquí], la ceniza simboliza la penitencia y, con cenizas, símbolo de la disolución del cuerpo, el sacerdote forma una cruz en la frente de los fieles el primer día de la cuaresma.

Cabría señalar, marcando un paso más en nuestro recorrido, que estas acepciones habituales de la palabra “resto” tienen, en cierto modo, un triple común denominador. Ambas aluden 1) a un todo íntegro, pleno, previo al resto, esto es, a una totalidad plena originaria; 2) a la no-conservación de la integridad de este todo, esto es, al carácter perecedero de este todo (muerte, destrucción, calcinación, etc.); 3) a la permanencia como propiedad intrínseca del resto que, precisamente, lo que hace es conservar algo de esa totalidad, relevándola en ese resto que, por el momento, todavía parece, de este modo, apelar a la memoria.

En un breve texto de Freud titulado *Vergänglichkeit* (6), se manejan explícitamente dos características habituales que, en principio, suelen aplicarse a todo lo que perece. En primer lugar, el carácter prácticamente universal de lo perecedero, ya que perecedero es tanto lo que Freud denomina la Naturaleza como lo que cabe llamar, de un modo también muy general, la obra del hombre. En segundo lugar, el carácter equívoco de lo perecedero (que quizá sólo sea equívoco debido a que la medida del tiempo, para el hombre, está básicamente

5. *Marges – de la philosophie*, Minuit, París, 1972, pág. 76.

6. FREUD, S.: “Lo perecedero” en *Obras Completas*. Trad. cast. de L. López-ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, Tomo VI, págs. 2118–2120.

en función de la duración de su propia existencia). Por eso, según el caso, todo aquello que está destinado a perecer puede mostrarse como algo verdaderamente efímero (tal es el caso, por ejemplo, de esa flor cuyos pétalos sólo están lozanos durante una noche, o el del castillo de arena construido en una playa y destruido por la marea en un santiamén, espectáculo ante el cual el niño puede sentirse triste al ver que su obra se desmorona pero espectáculo ante el cual también experimenta la alegría de comprobar que él es más fuerte y más viejo que su fugaz castillo) o, por el contrario, como algo capaz, si no ya de eternidad (Freud insiste en que el deseo de eternidad no es más que eso: un mero anhelo del hombre que carece de valor de realidad), sí, al menos, de una capacidad de resistencia muy notable, sobre todo, si —como señala Freud— se la compara con “el plazo de nuestra propia vida”. Freud pone el ejemplo de la Naturaleza que renace, año tras año, después de su “destrucción invernal”. Asimismo, si a pesar de la solidez y la firmeza que demuestran poseer esas piedras que consiguen así sobrevivir al paso de los siglos, esto es, permanecer, resistir, persistir, perdurar, las ruinas, como tales, muestran a la vez su fragilidad, dando testimonio de su degradación, indicando que todo termina por aniquilarse, incluida la naturaleza y las grandes obras de la humanidad, la admiración que el hombre siente ante dichas ruinas se mezcla y empaña casi siempre con otro sentimiento bien distinto: el miedo, la tristeza, la resignación tal vez, ante el carácter infinitamente más frágil, más corto, más efímero de nuestra vida, ante la inexorable proximidad de nuestra muerte: “No se puede amar un monumento, una arquitectura, una institución como tal sino en la experiencia misma precaria de su fragilidad: no siempre ha estado allí, no estará siempre allí, es finita. Y, por eso mismo, se la ama en mortal, a través de su nacimiento y de su muerte, a través del fantasma o de la silueta de su ruina, de la mía —que, por consiguiente, ella es o prefigura ya ¿Cómo amar de otro modo que en esa finitud? ¿De dónde vendría de otro modo el derecho de amar, o incluso el amor del derecho?” (7).

No cabe duda que, a pesar de ese “triple denominador común” que puede aplicarse a cualquier tipo de resto, hay restos de índole muy distinta. Buen ejemplo de ello son esos restos que, normalmente, denominamos “ruinas”, término que el diccionario define, en primer lugar, como la caída, hundimiento, derrumbamiento o desmoronamiento parcial o total de una construcción o de un conjunto de edificios debido a una degradación natural o a una destrucción más o menos voluntaria; y, en segundo lugar, como el resultado de dicho derrumbamiento, esto es, como aquello que queda de una construcción tras su desmoronamiento; denominándose también a esto vestigio, es decir huella, puesto que este rastro no hace, aparentemente, sino apuntar, señalar, hacia aquello que fue antes de su derrumbamiento, aquello que ya no es más que como fragmento o residuo, como resto.

Dicha lógica (de la restancia)... sigue una estrategia y activa unos efectos muy similares tanto a los que rigen el pensamiento de la huella (lo cual no es de extrañar ya que la huella, a fin de cuentas, es un resto) como a los de la así llamada lógica del suplemento.

7. *Force de loi*. Galilée, Paris, 1994, pág. 105.

¿Qué ocurre si
 suscribimos, con Derrida,
 que ninguna lógica es
 tan lineal, ningún sistema
 de oposiciones es tan
 incontaminado, ni
 ningún gesto tan simple
 como pretende hacernos
 creer esta tradición
 occidental de la que
 todos nosotros,
 querámoslo o no, somos
 herederos?

Ahora bien, como decía, la palabra ruina designa escenarios de mutilaciones, de degradaciones que son muy distintas entre sí y que lo único que tienen en común es el hecho de ser los restos de unas edificaciones, algunas de las cuales parecen haber sido espléndidas y otras, en cambio, muy corrientes (8).

Estas últimas, en cierto modo, son ruinas recientes y se las suele calificar de violentas ya que, normalmente, son el resultado de brutales aniquilaciones, de las exterminadoras guerras modernas y de destrucciones frecuentemente vandálicas. Dichas destrucciones se pretenden justificar a menudo como siendo imprescindibles a fin de lograr una serie de “mejoras” o “ventajas”: es preciso derribar este bloque de casas para abrir allí una calle, un paso subterráneo, o para volver a edificar en ese mismo lugar un paso elevado o un moderno y altivo edificio de X plantas; es preciso asimismo horadar los montes, talar bosques enteros para construir allí una autopista o para ampliar un campo de golf. No resultaría, pues, extraño que, de suscribir esta soterrada y justificadora lógica prepotente—destruccionista aceptándola hasta sus últimas consecuencias, se pueda llegar a defender que dicha intención de destruir puede resultar racional incluso cuando se trata de contaminar, por ejemplo, el agua de los ríos y de los mares con los vertidos industriales de una empresa que lo que persigue únicamente es incrementar sus beneficios económicos (la naturaleza, de hecho, no sólo es perecedera, como señala el texto de Freud, sino que, con frecuencia, también sucumbe víctima de la violencia del hombre), o incluso cuando de lo que se trata es de aniquilar, en la guerra, el potencial militar, industrial —y por qué no ya humano— del enemigo.

Como mero resto de un proceso de mutilación o de destrucción, estas ruinas parecen carecer de interés, de valor, de significación, ya que existe una cierta tendencia, bastante frecuente por parte del hombre, de olvidarse de este tipo de restos, cayendo en el olvido el olvido mismo. Salvo excepciones muy notables, dichas ruinas no son nunca una meta en sí mismas. Tan sólo son consideradas como desechos, restos más o menos accidentales, y de lo único que se trata, entonces, es de arrasarlos lo más deprisa posible y/o de sustituirlos por algo que, no cabe duda, proporcione más ventajas, esto es, mayor lucro y poder. De lo que, en todo caso, indudablemente dan testimonio estos restos, estas ruinas, es del indudable placer que experimenta el hombre al destruir.

Hay otras ruinas, sin embargo, que perduran después de muchos siglos; se trata de ruinas antiguas y, en un afán de borrar violencias más remotas se considera que su estado de ruina no se debe, en la mayor parte de las ocasiones, sino a algún tipo de “violencia natural”, esto es, a accidentes o a causas naturales, como pueden ser los terremotos, la erupción de un volcán, etc., o el simple paso

del tiempo. Aparte de lo discutible que

8. Cfr. AGACINSKI, S.: “Poésie et art de la ruine” en *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. Galilée, Paris, 1992, págs. 251–265.

puede ser hablar de "violencia natural" (9), las así llamadas "causas naturales" de degradación no siempre son totalmente involuntarias pues a menudo van unidas a una cierta dosis de indiferencia y de abandono por parte del hombre que, con su negligencia, deja que esas piedras alcancen ese grado de deterioro que, precisamente, las hace denominarse ruinas, teniéndose que designar, de este modo, mediante un nombre común aquello que no conserva ya ningún rasgo reconocible, ninguna huella identificable, ningún nombre legible. La memoria, entonces, es incapaz de recordar, de conservar, de nombrar. "Cuando va hasta la muerte del nombre, a la extinción de ese nombre propio que sigue siendo todavía una fecha, una conmemoración enlutada, la pérdida no puede ser peor. Franquea ese límite en donde el duelo mismo nos es negado, la interiorización del otro en la memoria (*Erinnerung*), la guarda del otro en la sepultura, el epitafio. Pues al asegurar una sepultura, la fecha todavía podía dar lugar al duelo, a lo que se denomina su trabajo" (10).

Ciertamente, algunas de estas ruinas parecen, sin embargo, salir airoosas de todas estas pruebas: el paso del tiempo, la indolencia del hombre, y no sólo no resultan indiferentes, no sólo no se las ignora sino que, muy por el contrario, se las admira como auténticos monumentos, como insignes obras de arte, tal vez siempre a medio camino entre lo que anteriormente fueron y lo que ahora son. La pérdida de la totalidad, aquí, parece ser retomada, relevada, quedando de este modo conservada, asegurada en la memoria, en el recuerdo, por ese resto que es la ruina convertida en monumento.

Hasta aquí, nos hemos estado moviendo en la lógica más tradicional del discurso sobre el resto. En primer lugar, porque el discurso mismo ha seguido el cauce de respetar el más estricto sistema jerarquizado de oposiciones contraponiendo, por ejemplo, por una parte, el mundo de la naturaleza (la naturaleza misma pero también las causas naturales de destrucción) al mundo de la cultura (la obra del hombre, sus construcciones pero también su afán y modos de destruir) y contraponiendo, por otra parte, el todo al resto y, asimismo, dos tipos de restos (11), de ruinas. Un resto que, de acuerdo con estas oposiciones jerarquizadas, se denominaría "bueno" dado que, a pesar de ser resto, logra erigirse en monumento y mantener viva la memoria frente a un resto "malo" que no es sino un mero desecho condenado al olvido. Contraposición, pues, también, de paso, entre memoria y olvido.

En segundo lugar, y muy estrechamente conectado con lo que acabo de señalar, el discurso que, hasta aquí, he manteni-

La gran paradoja de la restancia consiste, precisamente, en esto: en que el resto, a la vez que inscribe el vestigio y, así, parece asegurarlo, cae haciéndolo desaparecer. Dicho de otra forma, el resto conserva para no conservar siquiera.

9. Como señala Derrida, "no hay violencia natural o física. Figuradamente, se puede hablar de violencia con respecto a un temblor de tierra o incluso a un dolor físico. Pero todos sabemos que aquí no se trata de una *Gewalt* que puede dar lugar a un juicio, ante cualquier aparato de justicia. El concepto de violencia pertenece al orden simbólico del derecho, de la política y de la moral —de todas las formas de *autoridad* o de *autorización*, de pretensión a la autoridad al menos" (*Force de loi*, ed. cit., pág. 80).

10. *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986, pág. 95.

11. Cfr. otras contraposiciones de esta misma índole con respecto a la escritura en Rousseau por ejemplo en *De la Grammatologie*, ed. cit., pág. 29 y con respecto también a la memoria en Platón en *La Dissémination*, Minuit, Paris, 1972, por ejemplo, pág. 113.

Del resto no podemos decir que es, lo que podemos decir del resto es que “hay el resto”, y también “hay la ceniza”, “hay la ruina”, es decir, que el resto, la ruina, la ceniza no son, sino que se dan.

do sobre el resto respeta también estrictamente aquellos rasgos ya mencionados que conforman la concepción tradicional del resto. Según dicha concepción, recordémoslo brevemente, un resto es aquello que queda de un todo cuya integridad no se ha conservado. Dicho de otro modo, para que haya resto, tiene que haber habido un todo que, como tal, era acabado, completo pero, además, este todo tiene que haber sido previo al resto dado que el resto no es resto sino de este todo. Es decir, para que haya resto, tiene que haber existido una presencia plena y originaria que, por las razones que sean, no ha logrado conservar su integridad.

Por su parte, el resto es aquello que queda de este todo. El resto es aquello que queda, esto es, que persiste, que perdura. El resto, a pesar de ser resto, ES, es decir, pertenece al orden del ser y, como tal, se le pueden aplicar todas las categorías de la subsistencia: sustancia, estabilidad, permanencia. Su función es sencilla aunque, como no, secundaria con respecto al todo: dicha función consiste en suplir la pérdida de integridad del todo del que es resto. Por lo tanto, el resto es un suplemento del todo. Y, cuando es “bueno”, cuando no es mero desecho, el resto logra tomar el relevo del todo, logra conservar parte de esa integridad perdida del todo. De este modo, la memoria podrá recordar.

Pero ¿qué ocurre si suscribimos, con Derrida, que ninguna lógica es tan lineal, ningún sistema de oposiciones es tan incontaminado, ni ningún gesto tan simple como pretende hacernos creer esta tradición occidental de la que todos nosotros, querámoslo o no, somos herederos?

Reivindicando la necesidad de un gesto siempre doble al menos, comencemos por un texto en el que Derrida señala no una sino dos funciones del resto: “del resto, por lo demás siempre hay dos funciones que se intersectan./ La una asegura, conserva, asimila, interioriza, idealiza, releva la caída en el monumento. La caída se mantiene ahí, embalsama y momifica, monumemoriza; ahí se nombra... tumba (12). Por consiguiente, pero cual caída, ahí se erige. La otra —deja caer el resto. Corriendo el riesgo de volver a lo mismo. Tumba —dos veces las columnas, las trombas— queda/resto. [...] El resto es indecible, o casi: no en virtud de una aproximación empírica sino rigurosamente indecidible” (13). E indecidible llama Derrida a esas marcas, a esas unidades de simulacro que no se dejan encerrar en ningún tipo de definición unívoca (por polisémica que ésta pueda ser) ni se dejan incorporar a la cadena de oposiciones filosóficas y binarias aunque la

habitan y la asedian (el verbo francés que aquí emplearíamos sería *hanter*), la desorganizan pero sin constituir nunca ellos mismos ese tercer término que, en la dialéctica, da lugar a una síntesis, a una solución que toma el relevo.

12. El término castellano “tumba” consigue mantener la misma ambigüedad que la palabra francesa *tombe* a la que traduce: ambos términos designan tanto el lugar donde está enterrado un muerto como la 3ª persona del singular del presente de indicativo del verbo castellano tumbar que, en su forma intransitiva y, bien es verdad, muy poco utilizada, significa “caer”.

13. *Glas*, Galilée, Paris, 1974, págs. 7–8.

En una palabra, la gran paradoja de la restancia consiste, precisamente, en esto: en que el resto, a la vez que inscribe el vestigio y, así, parece asegurarlo, cae haciéndolo desaparecer. Dicho de otra forma, el resto conserva para no conservar siquiera.

Tal vez, otros dos textos más de Derrida contribuyan a aclarar mejor estas dos paradójicas funciones del resto. En primer lugar, el texto de una entrevista de Maurizio Ferraris: "Tal como la escribo, la palabra 'resto' está más cerca del *Rest* alemán, en el sentido de 'residuo', de desecho o de huella, que de *bleiben*, en el sentido de la permanencia. El resto no 'es', porque no es lo que permanece, en la estancia, la sustancia, la estabilidad. Lo que denomino la restancia ya no viene a modificar el ser o la presencia del ser. Lo que hace es indicar una repetición, una iterabilidad más bien, que ya no se anuncia sólo a partir del ser o de la enticidad. De ahí la cuestión de la ceniza, una ceniza sin espíritu, sin fénix, sin renacimiento y sin destino: [...] su exposición a la desaparición sin resto. Pero entre el resto y el sin-resto, o entre los dos sentidos del resto, ya no hay *oposición*. La relación es otra. Este es el motivo de *Glas* o de *Feu la cendre*: el resto 'es' siempre lo que puede desaparecer radicalmente, sin resto en el sentido de lo que quedaría permanentemente (la memoria, el recuerdo, el vestigio, el monumento). El resto siempre puede no permanecer en el sentido clásico del término, en el sentido de la sustancia. Sólo con esta condición hay resto. Con la condición de que pueda no permanecer, de que pueda ocurrirle que no permanezca. Un resto es finito —o no es un resto" (14).

Y, a continuación, un texto sobre la ceniza que viene, en cierto modo, a reforzar el anterior: "Hay la ceniza, tal vez, pero una ceniza que no es. Este resto *parece* quedar de aquello que fue, y que fue presentemente; parece alimentarse o beber en la fuente del ser-presente, pero sale del ser, agota de antemano al ser del que parece nutrirse. La restancia del resto —la ceniza, casi nada—, no es el ser-restante, al menos si se entiende por ello el ser-subsistente" (15).

Vayamos por pasos. Lo primero que apuntan estos textos es que el resto, y/o la ceniza (y cuando hablo de resto, entiéndase también ceniza y, asimismo, ruina —que pronto volverá a nosotros), no puede encasillarse en ninguna definición que responda simplemente a la pregunta metafísica por excelencia, a la pregunta "¿qué es?". ¿Por qué? Porque el resto no es. El resto no es en el sentido de que el resto no permanece como ser-subsistente, esto es, como sustancia permanente, estable, en una palabra, presente: "No permanecer cerca de sí, no pertenecer a sí, ésta es la esencia de la ceniza, su ceniza misma" (16). Por eso, la condición misma del resto es que puede ocurrirle que no permanezca, que puede ocurrirle que desaparezca total, radicalmente, sin dejar ningún rastro, ningún resto.

El resto no procede de ningún todo ni suple ninguna posterior falta de integridad del mismo... El resto cae y, en su caída, se itera y se repite, de nuevo, como resto...

14. "Istrice 2. *Ich binn all hier*" en *Points de suspension (Entretiens)*, Galilée, Paris, 1992, págs. 332–333.

15. *Schibboleth – Pour Paul Celan*, ed. cit., pág. 77.

16. *Feu la cendre*, ed. cit., pág. 45.

Ya desde el comienzo,
lo que hay es la ruina, el
resto, la ceniza: el resto
como origen que se
tacha a sí mismo al
iterarse constantemente.

Del resto no podemos decir que es, lo que podemos decir del resto es que “hay el resto”, y también “hay la ceniza”, “hay la ruina”, es decir, que el resto, la ruina, la ceniza no son, sino que se dan. “En este “hay” que, como sabemos —en gran medida gracias a Heidegger (17)—, traduce el alemán “*es gibt*”, reside, tal vez, buena parte de la paradoja de la restancia que no conserva, ni permanece, pero que hay, que se da, que cae y se repite constantemente pudiendo —ya lo hemos visto— desaparecer sin dejar resto. Se vislumbra aquí, por lo tanto, también otra cuestión que no haré sino mencionar: me refiero a la cuestión del don, de ese don que, si lo hay, como apunta Derrida en muchos de sus textos (18), sólo puede ser don cuando no espera nada a cambio, don gratuito e incalculable, sin intercambio, sin contrapartida, sin resto.

Pero volvamos a la lógica de la restancia que aquí nos ocupa. El resto no es, tampoco, porque, justamente, lo que hace es exceder la dicotomía misma de presencia y ausencia. Por eso, la relación entre el resto y el sin-resto no es de oposición sino “otra”, dice Derrida en uno de los textos anteriormente citados. Y en *Glas*, dirá que “a eso que queda pendiente entre el resto y el no-resto del resto, a esa suspensión [del texto] que retrasa un poco —no hay que exagerar demasiado— la disipación absoluta, se lo podría denominar el efluvio. El efluvio designa en general unas sustancias orgánicas en descomposición o, más bien, el producto de éstas que flota en el aire, esa especie de gas que se mantiene durante un tiempo por encima de las ciénagas, [esa especie de] fluido magnético también” (19).

El efluvio. El incienso (esa sustancia resinosa aromática que, al quemarse, desprende y deja, flotando en el aire, un olor penetrante), el incienso, pues, o mejor, su olor, y también el humo, son como otros tantos restos del resto, como otros tantos restos entre el resto y el no-resto, restos más vaporosos, más etéreos, que, nada más aparecer, se elevan, se desvanecen, desaparecen y se pierden sin dejar resto.

La combustión, el fuego, el incendio, el holocausto (de ninguno de ellos podremos ocuparnos aquí con detenimiento), tras ser sofocados, se ocultan bajo sus restos, las cenizas. La ceniza es, por consiguiente, aquello que, aparentemente, permanece una vez que una determinada materia se ha quemado, que el fuego se ha extinguido y que el humo ha desaparecido. Ahora bien, recordemos que la ceniza no es el ser—restante como ser—subsistente. Por lo tanto, “en la ceniza todo se aniquila. La ceniza es la figura de aquello de lo que, en cierto modo, no queda ni siquiera ceniza.

No queda nada de él” (20).

Por eso, y éste es el segundo punto que conviene resaltar en los dos textos que leí sobre el resto y la ceniza, la restancia, aquí, no modifica, no asegura ni conserva nada. “Lo que denomino la restancia —señalaba Derrida en uno de esos textos—

17. No hay que olvidar, además, que “en *Zeit und Sein*, el don del *es gibt* se da para ser pensado antes del *Sein* en el *es gibt Sein* y desplaza todo lo que se determina con el nombre de *Ereignis*, palabra a menudo traducida por ‘acontecimiento’” (*Glas*, ed. cit., pág. 268).

18. Cfr., por ejemplo, *Donner le temps*, Galilée, Paris, 1991.

19. *Glas*, ed. cit., pág. 70.

20. “Passages – du traumatisme à la promesse” en *Points de suspension* (*Entretiens*), ed. cit., pág. 405.

ya no viene a modificar el ser o la presencia del ser. Lo que hace es indicar una repetición, una iterabilidad más bien, que ya no se anuncia sólo a partir del ser o del ente". En efecto, la restancia no modifica el ser porque lo "agota de antemano" (21), porque el resto excede de antemano la pregunta metafísica "¿qué es?". Aquí ya no estamos, pues, ante esa primera función del resto que "asegura, conserva, asimila e interioriza" sino ante la segunda, que "deja caer el resto". Este, al igual también que el suplemento, no viene, como algo externo, a modificar, a suplir a nada; el resto no viene a tomar el relevo de un todo originario: el resto no es el ser-restante que queda como vestigio de un todo previo a él. El resto no procede de ningún todo ni suple ninguna posterior falta de integridad del mismo; el resto no asimila ni interioriza, cual monumento conmemorativo, la pérdida de integridad de ninguna totalidad. El resto cae y, en su caída, se itera y se repite, de nuevo, como resto...

Finalmente, en *Mémoires d'aveugle*, Derrida afirma que "la ruina no sobreviene como un accidente a un monumento ayer intacto. Al comienzo, está [hay] la ruina [... Y prosigue un poco más adelante:] ¿Cómo querer, cómo amar otra cosa distinta de la posibilidad de la ruina? ¿Otra cosa distinta de la totalidad imposible? El amor tiene la edad de esta ruina sin edad —a la vez originaria, incluso niña, y ya vieja [...] La ruina no está ante nosotros, no es ni un espectáculo ni un objeto de amor. Es la experiencia misma: ni el fragmento abandonado pero todavía monumental de una totalidad, ni siquiera, como pensaba Benjamin, un tema de la cultura barroca. No es un tema, justamente, la posición, la presentación o la representación de nada. Ruina: más bien esa memoria abierta como un ojo o el boquete de una órbita huesuda que nos deja ver sin mostrarnos nada *en absoluto/del todo*. Para no mostrarnos nada *en absoluto/del todo*. 'Para' no mostrar nada del todo, es decir a la vez *porque* la ruina *no* muestra nada *en absoluto/del todo* y *con vistas a* no mostrar nada *en absoluto/del todo*. Nada de la totalidad que no se abra, se perfore o se agujeree de inmediato" (22).

¿Qué nos dice, después de esos otros textos sobre el resto y la ceniza, este texto sobre la ruina? Nos dice, en primer lugar que, de acuerdo con la lógica de la restancia, ya desde el comienzo, lo que hay es la ruina, el resto, la ceniza: el resto como origen que se tacha a sí mismo al iterarse constantemente. La supuestamente previa totalidad no es ya sino resto. La caída, la carencia no consiste en que la totalidad no logre conservar una presunta integridad sino en que la totalidad ya es resto, ya es, desde el comienzo, algo que no es un todo pleno y originario. La totalidad como tal es imposible. La primera premisa que vimos en la definición habitual del resto: la de un todo íntegro, pleno y originario, se desvanece, a su vez, sin remedio.

La restancia, como decía, es la tumba de la totalidad. Pero la tumba todavía puede conmemorar un nombre, una fecha. La restancia, por lo tanto, es, más bien, lo que Derrida denomina 'la amenaza de la cripta absoluta'.

21. Schibboleth – Pour Paul Celan, ed. cit., pág. 77.

22. En francés: "... sans rien vous montrer *du tout*. Pour ne rien vous montrer *du tout*. 'Pour' ne rien montrer du tout, c'est à dire à la fois *parce que* la ruine ne montre rien du tout et en vue de ne rien montrer du tout" (*Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990. pág. 72).

La restancia, lo que indica, es nada más ni nada menos que repetición, iterabilidad... iterabilidad no del resto de lo que antes fuera un todo (pues ello, como hemos visto, se anunciaría a partir del ser o de la entidad), sino iterabilidad de ese resto que ya es originario pero que, como huella, tacha y destruye el nombre mismo de origen, al repetirse “sin renacimiento y sin destino”.

El texto sobre la ruina nos dice, en segundo lugar, que “hay la ruina”, lo mismo que antes se nos dijo “hay el resto” y “hay la ceniza”.

El texto nos dice, en tercer lugar, que el resto no conduce, como habitualmente suele atribuírsele, al vestigio o al monumento, a la memoria, al recuerdo, que asimila, que interioriza, que idealiza. Todos estos términos aluden, como hemos visto en los textos de Derrida, a la conservación y a la permanencia. No sólo puede decirse, entonces, que el resto, la ceniza, la ruina es aquello que conserva para no conservar siquiera, abocándose, como resto, a su caída y a su disipación, sino que, además, “la ceniza —señala Derrida— es una destrucción de la memoria, y una destrucción tal que el signo mismo de la destrucción es arrebatado” (23). Y es que la “memoria abierta como un ojo o el boquete de una órbita huecudada”, como tales, son incapaces de recordar. Lo único que pueden es dar testimonio, pero testimonio de que del todo no muestran nada en absoluto. Y ello no sólo porque su función no es ya la de conservar con vistas a presentar, a representar o a mostrar sino también porque, de mostrar algo, ese algo sólo puede ser que no hay “nada de la totalidad que no se abra, se perfore o se agujeree de inmediato”, dice Derrida. Porque la totalidad, el *corpus*, desde el momento en que se erige como tal, cae y se arruina. La totalidad ya es ruina, resto, ceniza, desde el comienzo. Por eso, “al comienzo, hay la ruina”. La ruina, el resto, la ceniza, no dan testimonio sino de la imposibilidad de la totalidad. La ceniza, la ruina, el resto, es tumba. La restancia es la tumba de la totalidad.

“*Reste—tombe*”, afirma Derrida varias veces en *Glas* (24). La traducción de esta pequeña frase puede dar lugar a todo tipo de combinaciones, desde la más evidente: “resto—tumba” hasta las más intrincadas, como son, por ejemplo, sobreimprimiendo algunas letras de *reSTE*, traducir esta frase por “resto es tumba” o, apostando de nuevo por la ambigüedad, traducirla por “resto/queda (o permanece)—tumba/cae”. En cualquier caso, la tumba, la tumba como lugar en donde está enterrado un muerto conducirá asimismo a esos otros restos que suelen denominarse “mortales”, al cadáver pero también a sus cenizas, a las cenizas de un cadáver tras su incineración y también a las cenizas en general, sin olvidar tampoco que, en francés, “Feu

X” significa “el difunto X” y que, por consiguiente, ya desde el título de ese librito, *Feu la cendre*, en donde Derrida nos habla tanto de la ceniza, ésta ya no es sino “la difunta ceniza”, resto al que muy

23. “Passages — du traumatisme à la promesse” en *Points de suspension* (*Entretiens*), ed. cit., pág. 403.

24. Cfr., *Glas*, ed. cit., por ejemplo, págs. 10–11.

bien le puede ocurrir que desaparezca sin dejar ningún resto, sin volver a renacer, cual ave Fénix, nunca más de sus cenizas.

La restancia, como decía, es la tumba de la totalidad. Pero la tumba todavía puede conmemorar un nombre, una fecha. La restancia, por lo tanto, es, más bien, lo que Derrida denomina "la amenaza de la cripta absoluta: el no-retorno, la ilegibilidad, la amnesia sin resto, pero el no-retorno *como* retorno, en el retorno mismo" (25). La ruina, la ceniza, el resto cae y, al caer, se repite, retorna pero no retorna sino como fantasma, como fantasma de una totalidad desde siempre no plena y para siempre sepultada en esa cripta absoluta que anuncia la imposibilidad del retorno o, mejor aún, la posibilidad de un retorno que sólo podrá ser espectral...

25. *Schibboleth – Pour Paul Celan*, ed. cit., pág. 83.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE PERETTI

Chez Derrida, la stratégie de la déconstruction appelle toujours un geste double. Tel est, donc, aussi le cas pour cette paradoxale logique de la restance qui met en oeuvre un reste (ou ruine, ou cendre) sans origine ("au commencement, il y a la ruine") qui, dans son itérabilité, ne conserve jamais (la mémoire); reste, donc, aussi sans reste et à qui il

arrive de pouvoir ne pas rester; reste qui, ne faisant pas partie de l'être, non seulement "ne montre rien du tout" mais encore tombe. Il s'agit, par conséquent, de l'expérience..., de l'expérience de l'impossibilité mais aussi de cette expérience qui est toujours aussi la nôtre: celle de la chute et de la crypte absolue.

SUMMARY OF PERETTI'S ARTICLE

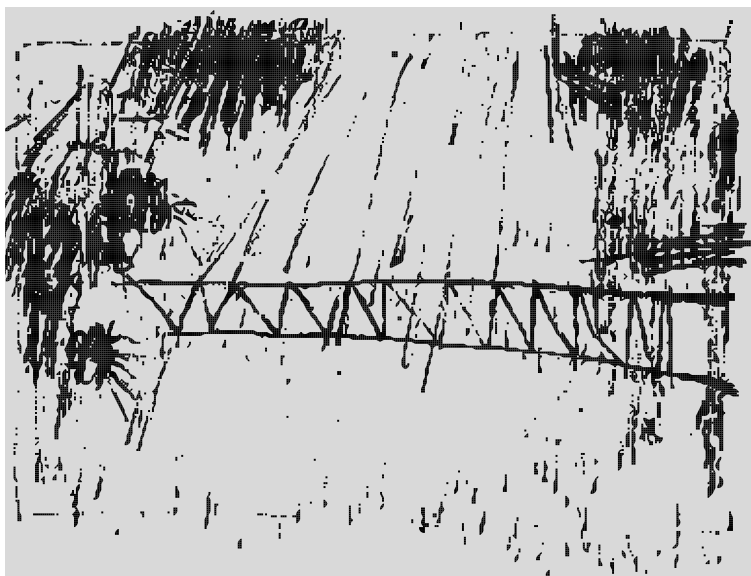
Derrida's strategy of deconstruction always summons a double gesture. This is also the case for this paradoxical logic of remainderness which triggers a remainder (or ruin, or ash) devoid of an origin ("in the beginning there is the ruin"). In its repetitiveness, this remainder never keeps (memory) for itself; thus, it is

also remainderless and does not stay put. It is a remainder which does not belong to being; it not only "shows absolutely/completely nothing", it also falls!. It is, therefore, experience... the experience of impossibility, but also that experience which is always ours: the one of the fall and the absolute crypt.

**"UNA PALABRA,
YA SABES: UN CADÁVER"
LA POÉTICA DEL TRAUMA EN
PAUL CELAN**

Ofelia Ferrán

Cornell University



Estos son los esfuerzos de alguien marcado por las estrellas del hacer humano, alguien también desamparado en un sentido inimaginable hasta hoy y por lo tanto extrañamente expuesto, que se dirige con todo su ser hacia el lenguaje, herido por (*wirklichkeitswund*) y buscando la realidad.

Con estas palabras, el poeta rumano Paul Celan (1920–1970) que de niño sufrió las penurias de un campo alemán de trabajo y la tragedia de la muerte de sus padres en un campo de concentración, terminaba, en 1958, su Alocución de Bremen, agradeciendo el premio literario que allí se le concedía. En estas últimas palabras del discurso, en el que Celan presentaba una breve exposición de su poética, apuntaba a la herida que le había infligido la sórdida realidad histórica que le tocó vivir (*wirklichkeitswund*) como la fuerza detrás de su necesidad de escribir poesía. La palabra en griego para herida es “trauma” y el trau-

ma es, sin duda, la figura que predomina y la dinámica que mueve la escritura de Celan.

A través de la perspectiva que ofrece la teoría del trauma, desarrollada, por ejemplo, en el libro de Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1), además de numerosos escritos de Freud, quisiera elucidar la importancia que tiene el hecho de que Celan escoja, como él dice, entregarse, o dirigirse con todo su ser al lenguaje como respuesta a esa herida histórica que sufrió, como reacción a la invivible sensación de desamparo que caracterizó su experiencia. Pero ¿qué tipo de amparo o seguridad puede ofrecer el lenguaje, esa “casa–prisión” del lenguaje como algunos lo han llamado? Y si el lenguaje no ofreciese ese amparo o seguridad, ¿qué le hace a alguien como Celan seguir buscándolo con un instinto de supervivencia? A través de las respuestas a estas preguntas se podrá ir vislumbrando un concepto y una práctica lingüística en la poesía de Celan que la aproximan a ciertas ideas sobre el lenguaje y el quehacer literario que aparecen también en la crítica literaria reciente, en particular, en la deconstrucción.

Las respuestas a estas preguntas permitirán también entender por qué era precisamente la poesía de Celan la que, entre otras, llevara a su contemporáneo Theodor Adorno a retractarse de su famoso dictamen de que después de Auschwitz ¿quién puede escribir poesía? Esta célebre frase la escribió Adorno en 1962, pero en 1966, y en respuesta, entre otras cosas, a la lectura de la poesía de Celan, escribía el filósofo alemán: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar: de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas” (2). En el mismo libro define Adorno la tarea de un pensamiento como el suyo, que se podría extender a una práctica poética como la de Celan: “Si la dialéctica negativa exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo. De no medirse con lo más extremo, con lo que escapa al concepto, se convierte por anticipado en algo de la misma calaña que la música de acompañamiento con que las SS gustaban de cubrir los gritos de sus víctimas” (3).

El pensamiento, la poesía, tienen después de Auschwitz que pensar contra sí mismos, para no acabar siendo una distracción y por ende, implícitamente, cómplices del horror que los rodea; para no acabar siendo un amparo que dé protección a quienes no quieren enterarse del horror de la historia. Ciertamente, no es éste el tipo de amparo que buscara Celan en el lenguaje. De hecho, parecería que las palabras de Adorno encuentran eco en aquellas que terminan uno de los poemas de Celan:

1. ROUTLEDGE, New York, 1992.

2. *Dialéctica negativa*. Trad. J. M. Ripalda. Rev. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1984. pp. 362–3.

3. *Ibid.*, p. 365.



¿Qué tipo de amparo
o seguridad puede
ofrecer el lenguaje, esa
"casa-prisión" del
lenguaje como algunos
lo han llamado?

La metafonía, lograda al fin, en la no-palabra:
tu destello: aquí
la lápida
de una de las sombras del pensar (4).

La poesía de Celan se encuentra con "las sombras del pensar", que es otra manera de decir: con el pensar que piensa contra sí mismo. Y esta poesía produce una música lograda, al final, en la no-palabra, en el silencio de la lápida. Es quizás la única manera de hacer arte después de Auschwitz. El arte no puede ser más que una metafonía, una música que no sólo coexiste con, sino que asimila, los gritos de las víctimas. Para no borrar la historia del horror, pues, el pensamiento y la poesía han de renunciar a cualquier ilusión de refugio o seguridad, y lo han de hacer, precisamente, pensando "en contra de sí mismos", atravesando las "sombras del pensar". El pensamiento y la poesía han de mirarse a sí mismos, ir contra sí mismos, para no dejar de ver la realidad. Es una situación paradójica, contradictoria, que en Celan genera una poética repleta de contradicciones y que conduce, como mínimo, a una reflexión sobre la misma naturaleza del lenguaje. Con esta mirada autorreflexiva hay que pensar, también contra sí mismos, ciertos conceptos tradicionales del lenguaje, como su función supuestamente referencial, su supuesta transmisión de un significado pre-existente, su mismísima capacidad de comunicación.

La teoría del trauma nos brinda una manera de abordar esta reflexión sobre el lenguaje y un acercamiento a la poesía de Celan, esa poesía escrita por alguien que se dirige al lenguaje como reacción ante una experiencia de desamparo total pero que se resistirá, al final, a caer en la ilusión de que en ese lenguaje se encuentra el amparo deseado. El suicidio de Celan a los cincuenta años es signo claro de que no encontró el amparo que buscaba, ni en el lenguaje, ni en la realidad.

Una de las características de una experiencia traumática es que normalmente el vivirla impide, o dificulta en modo extremo contarla, pues es una experiencia que lleva al ser al borde de su aniquilamiento. El inconsciente la reprime como estrategia de supervivencia. Sin embargo, como afirmaba Freud en escritos como "Más allá del principio de placer", la fuerza de este recuerdo reprimido resurge de manera indirecta, a través de una inesperada repetición de actos que inconscientemente recrean esa experiencia traumática en diferentes ámbitos. El eterno retorno de lo reprimido y la repetición compulsiva apuntan a este fenómeno. Felman y Laub, en el libro anteriormente citado, llevan las observaciones de Freud a su extremo cuando afirman que no sólo queda coartada cualquier expresión posterior que exprese una experiencia trau-

mática, sino que el mismo conocimiento del evento traumático queda, de alguna

4. CELAN, P.: *Hebras de sol*. Trad. Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles. Madrid, Visor, 1990. p. 17.

manera, imposibilitado. Afirman que: "El trauma masivo impide la posibilidad de ser registrado psicológicamente... La narrativa de la víctima —el mismo proceso de testimoniar un trauma masivo— empieza, de hecho, con alguien que testimonia una ausencia, un evento que todavía no ha tenido lugar, a pesar de la abrumadora naturaleza real del acontecimiento" (5).

Esta perspectiva tiene implicaciones radicales para el entendimiento de la relación del lenguaje con su referencialidad histórica. Cuando por fin se logra hablar de una experiencia traumática no se está hablando sólo de algo en el pasado, sino de algo que, en cierta manera, está ocurriendo también en el presente. Es un acto del habla completamente performativo que revive la experiencia pasada en el lenguaje presente.

La linealidad temporal queda colapsada en este esquema, pasado y presente convergen, y convergen en ese espacio que puede, precisamente, hacer habitable tal trastorno temporal: el lenguaje. En el mismo lenguaje se reproduce, pues, una de las características de una experiencia traumática: se incorpora a la temporalidad lineal de lo vivido, de lo narrado en este caso, esa ruptura radical inherente en la experiencia del final de todo tiempo: la muerte. La experiencia traumática es una especie de muerte en vida, y el lenguaje habrá de reproducir esto no sólo en el colapso de la linealidad temporal al que se ha aludido, sino por medio de otras estrategias narrativas que llevarán al lenguaje a vivir, experimentar, de cierta manera, su propia muerte, la muerte de su misma capacidad comunicativa.

En el análisis que hace Freud del juego de Fort–Da de su nieto, se ve que el niño supera la traumática desaparición de su madre, que representaba un mundo coherente, seguro, unitario y lleno de sentido, reproduciendo incansablemente en el juego de desaparición/reaparición de su juguete ese mismo momento de pérdida traumática. La manera de superar el trauma de su primera experiencia de muerte será reproduciéndola innumerables veces. Lo que Lacan luego resaltó de este análisis es la importancia de que el niño supere el trauma a través de la expresión de los dos fonemas Fort–Da. Si el niño que sufrió el trauma testimonia una ausencia, como decían Felman y Laub, el lenguaje aquí también testimonia una ausencia, la del significado más allá de su pura función de reproducir la primera experiencia de ausencia de todo significado. El lenguaje, pues, ayuda a superar una experiencia traumática sólo a través del reproducir en su misma estructura una experiencia de muerte similar. Aquí se puede empezar a comprender por qué es precisamente al lenguaje al que Celan se dirige con todo su ser después de sufrir el desamparo radical al que alude en el epígrafe a este trabajo. Esta terapéutica función del lenguaje parece vislumbrarse en la

primera estrofa de otro poema de Celan:

5. FELMAN y LAUB, *Op. cit.*, p. 57. Trad. mía.

El suicidio de Celan a los cincuenta años es signo claro de que no encontró el amparo que buscaba, ni en el lenguaje, ni en la realidad.

CAUTERIZADO por el
viento irradiante de tu lenguaje
el farrago confuso de lo pseudo-
vividó: el per-poema multi-
voco, el no-ema (6).

El lenguaje, efectivamente, cauteriza, y lo que queda curado es algo sólo pseudo-vividó, como una experiencia traumática que se vivió sin vivirla, que se recuerda sin recordarla. Los juegos, típicos de Celan, con la palabra poema, su transformación en per-poema y luego en no-ema, son como los juegos del niño con su Fort-Da. Cabe recordar que Celan escogió escribir en alemán, la lengua de aquellos que habían hecho desaparecer a sus padres. La desaparición de la madre para Celan estaba ligada, quisiera o no, a la utilización de su lenguaje poético, como el juego de fonemas del niño en la anécdota de Freud surgía también de la desaparición de la madre. En ambos usos del lenguaje se repiten palabras, con variaciones, se las deja desaparecer y volver a aparecer, cada vez un poco distintas, generando una pluralidad de significados que apuntan, paradójicamente, a la falta radical de sentido detrás de cada palabra. En el “viento irradiante” de este lenguaje, de este no-ema de Celan, se podría oír el eco de la noción derridiana de la diseminación del lenguaje, que también, bajo una aparente irradiación de significado multívoco, alberga un vacío, pues “no puede convertirse en un significado originario o último, en el lugar apropiado de la verdad. Representa, por el contrario, la afirmación de este no-origen, el lugar vacío y abierto...” (7). El no-ema, como la no-palabra de Celan, son maneras de captar el destello de “la lápida de una de las sombras del pensar”. Pero ese destello de la lápida de la muerte, como todo destello, desaparece tan pronto como surge. Después, queda sólo su per-mutación en el per-poema, aunque al final queda, quizás, sólo la muda mutación de un lenguaje que cura a pesar de que, o quizás precisamente gracias a que, bajo su fluidez constante alberga el vacío del no-origen, del silencio, de la muerte, del no-ema.

La última estrofa del mismo poema sigue:

Profundamente
en la grieta del tiempo
cerca del espejo
irradiante
espera, cristal de aliento,
tu irrecusable
testimonio (8).

El testimonio aquí, testimonio de lo pseudo-vividó, ha de surgir precisamente de la grieta del tiempo. El irrecusable testimonio del poeta surge de un tiempo agrietado pues en él se confunden e invierten las categorías

temporales de pasado y presente, de lo pseudo-vivido en el pasado que llega a revivirse en el presente del lenguaje poético. Pero hay otras dicotomías que se confunden e invierten en este poema. La tradicional dicotomía de lo interior/exterior al lenguaje, en la que el significado de un poema supuestamente apunta de manera referencial a un mundo exterior a él, también se acaba cuestionando aquí. La imagen del espejo en el poema no puede dejar de evocar el concepto mimético de la literatura, concepto amparado, precisamente, en una división supuestamente irrecusable entre el lenguaje y el mundo exterior a él que el lenguaje no debe hacer más que reflejar. El espejo irradiante, del que emana la luz necesaria para que la función mimética del lenguaje se lleve a cabo, está cerca del testimonio que espera surgir de las entrañas de la grieta del tiempo. Pero si se vuelve a la primera estrofa del mismo poema se ve que allí lo que irradia no es el espejo, sino el mismo lenguaje. Ya no queda tan claro de dónde surge la luz irradiante que ha de hacer posible la función mimética del lenguaje. Si la luz es una cualidad del mismo lenguaje, quizás éste sea, de alguna manera, anterior a ese mundo exterior a él que supuestamente el lenguaje sólo reflejaba. Quizás sea el lenguaje, con su viento irradiante, el que crea ese mundo. Desde luego, la existencia independiente de ese mundo parecería cuestionarse también por la manera dudosa en que se califica lo que a él debería pertenecer: "el fárrago confuso de lo pseudo-vivido".

Esta ambigüedad de qué es lo que precede a qué, qué es anterior y más originario, el mundo o el lenguaje, se refleja también en esa expresión que aparece como definición del irrecusable testimonio al final del poema: "cristal de aliento". El cristal, quizás el cristal del espejo que debería amparar una visión mimética del lenguaje, está hecho de aliento, está hecho de lenguaje. El lenguaje es el mismísimo material del que está hecho el espejo; es, por lo tanto, anterior al espejo, anterior a esa imagen que había de hacer del lenguaje algo secundario. Queda invertida la tradicional función referencial/mimética del lenguaje con relación a un mundo supuestamente exterior, y aparece aquí el lenguaje como el sustento mismo de ese mundo.

Esta podría ser una de las maneras en que el lenguaje poético de Celan "escapa al concepto", como decía Adorno. Este lenguaje logra encarnar la paradoja de que es precisamente al mirarse a sí misma e ir contra sí misma cuando la lengua se asegura de no dejar de mirar la realidad histórica, pues la misma separación entre lenguaje y realidad queda fulminante, irradientemente quebrada en ese "cristal de aliento" que son las palabras, las no-palabras, de este testigo.

Esta estrategia de la inversión inusitada de dicotomías tradicionalmente incon-

En el mismo lenguaje se reproduce, pues, una de las características de una experiencia traumática: se incorpora a la temporalidad lineal de lo vivido, de lo narrado en este caso, esa ruptura radical inherente en la experiencia del final de todo tiempo: la muerte.

6. CELAN, P.: *Cambio de aliento*. Trad. Felipe Boso. Madrid, Poesía/Cátedra, 1983. p. 29.

7. DERRIDA, J.: *La diseminación*. Trad. J. Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1975. p. 300, nº 56.

8. BLANCHOT, Maurice: "El último que tiene la palabra" en *Paul Celan*, Blanchot et al., eds. Trad. Ferdinand Arnold, Las Palmas de Gran Canaria, Asphoder, 1984. p. 25.

En el “viento irradiante”
de este lenguaje, de este
no-ema de Celan, se
podría oír el eco de la
noción derridiana de la
diseminación del
lenguaje, que también,
bajo una aparente
irradiación de
significado multívoco,
alberga un vacío.

fundibles como presente/pasado, lenguaje/mundo que aparece en la poesía de Celan es precisamente la que de Man, en un estudio sobre la poesía de Rilke, resalta como esencial para entender el funcionamiento de la poética del escritor alemán con quien Celan guarda ciertas afinidades. De Man analiza varias imágenes en Rilke que crean inversiones de significado parecidas a la de “cristal de aliento” de Celan. Una imagen rilkeana de un estanque/espejo donde la imagen reflejada cobra más realidad que el objeto reflejado tiene claras concordancias con el poema de Celan. De Man resalta que en Rilke “El cruce de las categorías de la realidad y del reflejo especular articula una secuencia de inversiones estructuradas de un modo similar: inversión de agente e instrumento, de ascensión y descenso, de dentro y fuera, de pérdida y recuperación, de muerte y vida, de tiempo y sonido, de sonido y silencio” (9). Por todas estas inversiones, de Man concluye que la figura retórica que predomina en la poesía de Rilke es la del “quiasmo”. Este quiasmo rilkeano se asemeja a las inversiones que se han apreciado en la poesía de Celan, pues “El quiasmo... sólo puede nacer como resultado de un vacío, de una carencia que permita el movimiento rotatorio de las polaridades” (10).

Ya se ha visto en la poesía de Celan el quiasmo que invierte secuencias temporales desde la “grieta del tiempo” y aquél que invierte la relación tradicional entre el lenguaje y el mundo del “cristal de aliento”. El siguiente poema, “Habla también tú”, no sólo presenta una vertiginosa acumulación de inversiones en su texto, sino que plantea la necesidad de tales quiasmos para la misma capacidad de expresión del lenguaje:

Habla también tú,
habla el último,
dicta tu sentencia.

Habla—
Pero no separes el no del sí.
Dale a tu sentencia también sentido:
dale sombra.

Dale bastante sombra,
dale tanta
cuanta en tu entorno sabes repartida entre
medianoche y mediodía y medianoche.

Mira a tu alrededor:
mira cómo cobra vida tu entorno—
¡Por la muerte! ¡Vivo!
Dice verdad quien dice sombra.

Pero ya mengua el sitio donde estás:
¿Adónde ahora, tú, desprovisto de sombras, adónde?
Sube. Palpa hacia arriba.
¡Te haces más fino, más irreconocible, más tenue!
Más tenue: un hilo
por el que quiere descender la estrella:
para nadar abajo, abajo
donde se ve brillar: en la mar brava
de palabras peregrinas (11).

Aquí, el movimiento en ascenso, como si de una ascensión mística se tratara, acaba convirtiéndose en un descenso por el que la estrella, quizás el ideal que se pretendía alcanzar al escaparse de la realidad de este mundo, acaba descendiendo y encontrándose con nada más que "palabras peregrinas". Lo único a lo que se llega a través de la poesía, de las palabras, es a más palabras. Este quiasmo, por el que el ascenso ¿a la salvación? se vuelve el descenso a las palabras podría ser otra imagen de la diseminación derridiana donde unas palabras llevan inevitablemente a otras, y éstas a otras. Como afirmaba Derrida, tal diseminación no puede nunca convertirse en el "lugar apropiado de la verdad". Aunque aquí Celan exclama que "Dice verdad quien dice sombra", está claro que si todas estas inversiones constantes entre el no y el sí, entre el sentido y la sombra, entre el ascenso hacia la estrella y el descenso al mar, si todas estas inversiones, al fin, llevan solamente a más palabras, y palabras peregrinas además, el proceso no ha de tener nunca fin, y, sin llegar nunca a un punto final, difícilmente se puede llegar al terreno estable y seguro de la verdad. Lo que dice de Man de la poesía de Rilke se podría aplicar igualmente a la de Celan: "De acuerdo con esta paradoja, inherente a toda literatura, la poesía gana el máximo de su poder de convicción en el mismo momento en que renuncia a apelar a la verdad" (12).

No hay más verdad aquí que la de la sombra, la sombra producida por la desaparición de un lenguaje en el que prevalece la claridad. Las contradicciones del poema lo llevan al borde mismo de lo inteligible, que es como decir al borde mismo de la muerte. Precisamente una de las inversiones aparentemente contradictorias del poema es la que surge de la yuxtaposición de la vida y la muerte. La muerte parece insuflar vida al mundo: "mira cómo cobra vida tu entorno— / ¡Por la muerte!". Y parece haber alguna posibilidad de vida dentro de la misma muerte: "¡Por la muerte! ¡Vivo!". Una experiencia de muerte en vida era una de las maneras de caracterizar una experiencia traumática, y eso es precisamente lo que se reproduce aquí: una muerte en vida no sólo en esa yuxtaposición literal de vida y muerte, sino en

9. DE MAN, Paul: *Alegorías de la lectura*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona, Lumen, 1990. p. 56.

10. *Ibid.* p. 62.

11. CELAN, Paul: *De umbral en umbral*. Trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1994. p. 103.

12. DE MAN, Paul: *Op. cit.* p. 63.

Lo que dice de Man de
la poesía de Rilke se
podría aplicar
igualmente a la de
Celan: "De acuerdo con
esta paradoja, inherente
a toda literatura, la
poesía gana el máximo
de su poder de
convicción en el mismo
momento en que
renuncia a apelar a la
verdad".

la radicalización del proceso mismo de contradicción que lleva al habla a volverse tan tenue que casi desaparece. La sombra de la que se constituye el sentido de este hablar es la que se genera al intentar expresar lo inefable en el corazón de tanta contradicción.

Esta experiencia de los límites de lo que se puede decir se asemeja en algo a la poesía mística, como lo indica la resonancia de este poema de Celan con los célebres versos de Santa Teresa:

Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muero porque no muero (13).

Pero la muerte en sentido figurado de la mística es y no es a la vez la misma muerte que aparece en la poesía de Celan. La diferencia entre estas dos muertes puede apreciarse en la siguiente imagen de uno de los poemas más célebres de Celan, "Fuga de muerte". Este poema, además, aunque no presenta más verdad que la misma sombra que se cernía sobre el poema anterior de Celan, sí presenta un fuerte poder de convicción, como decía de Man, pues se sabe que este poema fue esencial para convencer a Adorno de que retractase su dictamen contra la poesía después de Auschwitz. La penúltima estrofa del poema reza:

Grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un maestro
de Alemania
grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como
humo en el aire
luego tendréis una fosa en las nubes allí no hay estrechez (14).

Si el anterior poema acababa con la imagen de la estrella que descendía del cielo para encontrarse con un mar de "palabras peregrinas", aquí las palabras peregrinas de los cantos de los prisioneros en los campos de concentración alemanes ascienden para encontrarse en el cielo con lo que estaban dejando atrás: sus propias fosas. El cielo no es, como no lo era en el poema anterior, como no lo será nunca en la poesía de Celan, imagen de salvación. Las fosas en ese cielo de Celan son más terribles que las de la tierra, pues con el viento que ha de llevarse la ceniza de quienes "subiréis como humo en el aire" no ha de quedar ninguna huella de tanta muerte. Quizás por eso la importancia y urgencia del imperativo del título del poema anterior: "Habla también tú, / habla el último", y lo apropiado de que la estrella al final de su descenso se encuentre con "palabras peregrinas". Las únicas huellas que han de quedar de esas fosas en el cielo sobre los campos de concentración alemanes serán las palabras, palabras peregrinas, palabras que se

13. Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*. Madrid, Editorial Católica, S.A., 1986. p. 654.

14. CELAN, Paul: *Amapola y memoria*. Trad. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1992. p. 81.

quedarán siempre cortas ante lo que expresan, pero que en esa misma cor-
tedad encontrarán su razón de ser. La muerte que aparece en la poesía de
Celan, a diferencia de la muerte a la que alude la poesía mística, no existe
de manera sólo figurativa, pues es terriblemente literal a pesar de que,
como se ha visto, sólo se logra expresar a través de formas retóricas como
la de la inversión constante de significados en el poema. La imagen de las
fosas en las nubes sería una metáfora sorprendente si no fuera por el
hecho, más sorprendente aún, de que, lejos de ser una metáfora, era una
realidad literal y cotidiana que existía sobre los crematorios de los campos
de concentración que se evocan en el poema de Celan.

El quiasmo en la poesía de Celan se diferencia, pues, de la misma
figura retórica en la poesía mística, como también se diferencia funda-
mentalmente de esa misma figura en la poesía de Rilke. De Man dice
de esta estrategia retórica en Rilke: "La figura, cuando ha sido despoja-
da de toda seducción, como no sea la de su elasticidad retórica, puede
formar, junto con otras, constelaciones de figuras inaccesibles al signifi-
cado y a los sentidos; constelaciones situadas mucho más allá de cual-
quier preocupación por la vida o la muerte en el espacio vacío de un
cielo irreal" (15). En Celan, sin embargo, la inaccesibilidad del signifi-
cado fijo a la que apuntan sus constantes inversiones sí que tiene algo
que ver, y mucho, con la vida y la muerte, y no son palabras que se
esfuman como humo "en el espacio vacío de un cielo irreal" pues sur-
gen del recuerdo de un humo demasiado real en unos cielos desgracia-
damente reales también.

Pero la figura retórica que se vacía finalmente de significado, como la
que describe de Man en la poesía de Rilke, no queda del todo desvin-
culada de la dinámica del trauma, ni de los testimonios de quienes,
como Celan, evocan eso cielos reales sobre los campos de concentra-
ción alemanes. La siguiente cita de un superviviente de un campo de
concentración cuya tarea era enterrar los cuerpos de los prisioneros
exterminados (quizás en esas mismas fosas terrestres que recuerda
Celan) apunta un fenómeno importante para entender todo el impacto
del argumento de Paul de Man sobre la "figura" en el lenguaje: "Los
alemanes nos prohibían hasta utilizar las palabras 'cadáver' o 'víctima'.
Los muertos eran pedazos de madera, mierda. Los alemanes nos hacían
llamar a los cuerpos *Figuren* (16).

Figuren, "Figuras". Curiosamente, los alemanes le impusieron al len-
guaje la máxima extensión de una de las figuras retóricas predomina-
ntes: la metáfora. *Figuren* se convirtió en la misma figura de esa figura
retórica. La metaforicidad máxima aseguraba que la palabra se vaciase
de cualquier significado que conectase a
este término de *Figuren* con la práctica
de exterminación que se estaba llevando
a cabo, permitiéndole, sin embargo, ser

Las fosas en ese cielo de
Celan son más terribles
que las de la tierra, pues
con el viento que ha de
llevarse la ceniza de
quienes "subiréis como
humo en el aire" no ha
de quedar ninguna huella
de tanta muerte.

15. DE MAN, Paul: *Op. cit.* p. 61.

16. FELMAN y LAUB: *Op. cit.* p.
210. Trad. mía.

La figura retórica de *Figuren* en los campos creaba un término que se podía equiparar metafóricamente con cualquier otra cosa, pero que a la vez hacía invisible la conexión metonímica de los cuerpos, los *Figuren*, con el lugar de donde venían, los crematorios, y el lugar adonde iban, las fosas comunes.

reemplazado por cualquier otra cosa que se les antojara; cualquier cosa, claro está, que no tuviera nada que ver con prisioneros exterminados, con el humo de sus cuerpos ascendiendo hacia el cielo. Esta estrategia retórica podría verse como un ejemplo de lo que De Man ha identificado en todo discurso crítico, donde “la metáfora se convierte en una metonimia ciega” (17). El uso de la figura retórica de *Figuren* en los campos creaba un término que se podía equiparar metafóricamente con cualquier otra cosa, pero que a la vez hacía invisible la conexión metonímica de los cuerpos, los *Figuren*, con el lugar de donde venían, los crematorios, y el lugar adonde iban, las fosas comunes. El giro esencialista de la metáfora aquí se basa en hacer invisible el carácter particular, contiguo, metonímico del lenguaje.

Uno de los problemas de este uso de la metáfora es que presupone un concepto del lenguaje que el horror de esa misma experiencia parecería invalidar. Como explica De Man:

“Al sugerir la identificación potencial de tenor y vehículo, la metáfora tradicional subraya la posible recuperación de un significado estable o de un conjunto de significados. Nos permite ver el lenguaje como un medio hacia una presencia recuperada que trasciende el propio lenguaje” (18). Pero éste sería precisamente el tipo de uso poético del lenguaje que, al ampararse en un concepto felizmente estable del mundo, le llevó a Adorno a proclamarse contra la poesía después de Auschwitz. Otro tiene que ser el funcionamiento de una poesía como la de Celan.

Este se asemeja más bien al testimonio de otra superviviente de los campos. En su narración, esta mujer es completamente incapaz de recordar, o al menos de articular, el hecho de que su tarea forzada en los campos era guardar y ordenar las posesiones dejadas por los prisioneros que se habían matado. En su testimonio, la mujer sólo logra recordar el hecho secundario de que después de su trabajo se llevaba algunos de los objetos a su bloque para repartirlos entre los prisioneros. Se podría ver en este testimonio una inversión de lo que decía De Man sobre el discurso crítico donde “cada metáfora es una metonimia ciega”, pues aquí la metonimia es una metáfora ciega. La mujer logra recordar la conexión metonímica de su trabajo con el consiguiente retorno a su bloque y la repartición de los objetos, pero este recuerdo se basa en el fundamental, y quizás necesario para su supervivencia, olvido de que su trabajo estaba esencialmente ligado a la exterminación de otros prisioneros.

De alguna manera, todo discurso del trauma será este tipo de “metonimia basada en una metáfora ciega”, porque será siempre un discurso indirecto, marginal, que resaltará más bien los detalles accidentales que dejan vislumbrar el horror de la experiencia

17. DE MAN, Paul: *Op. cit.* p. 125

18. *Ibid.* p. 59.

traumática. Pero la experiencia en sí quedará en silencio, precisamente porque ante ésta, uno se tiene que cegar para sobrevivir. Por eso, hay siempre un vacío ineludible, un silencio inabarcable en este tipo de testimonio. Y también, por esto, decía Celan que "la poesía [y, en particular, su poesía] muestra, es algo evidente, una clara tendencia al enmudecimiento" (19).

Toda la poesía de Celan se vuelve el testimonio que habla indirectamente de un horror que queda esencialmente en silencio. Al fin y al cabo, el "irrecusable testimonio" con el que termina uno de sus poemas no se ha producido todavía, pues espera para surgir, siempre, en lo más profundo de "la grieta del tiempo". En otro poema, "Nocturnamente fruncidos", aparece una imagen reveladora:

Saldan la culpa que animó su origen,
la saldan ante una palabra
que sin razón perdura, como el verano.

Una palabra— ya sabes:
un cadáver (20).

Una nota del traductor del libro explica que: "En lenguaje tipográfico, en alemán, se llama "un cadáver" a una palabra que falta en el texto" (21). ¿Qué palabra puede ser ésta, este "cadáver" que falta en el texto, que, ciertamente, falta en todos los textos de Celan sin dejar, por eso, de estar siempre presente? Esa palabra es, precisamente, Holocausto. La etimología griega de esta palabra—cadáver, palabra hecha de tantos y tantos cadáveres, sería: ὅλος todo, y καύστος quemado, significando una ofrenda quemada. Podría ser una ofrenda quemada completamente y que, por ende, no deja ningún resto, o una ofrenda entera, quemada. Dos acepciones ligeramente diferentes, pero cuya diferencia resulta sumamente importante: en esa posibilidad o no de que quede algún resto de la ofrenda terrible se inscribe toda la poesía de Celan.

En el poema "Fuga de muerte" aparece esta palabra, aunque disfrazada, en la imagen de una ofrenda, "... nos regala una fosa en el aire" (22). Esta ofrenda apunta a la palabra Holocausto, esa ofrenda quemada, aunque la palabra en sí se haya fugado, quizás quemado, antes de ser apresada en el poema. Es, quizás, la fuga de esa palabra—cadáver la verdadera fuga del título del poema. El poema, la poesía de Celan, es el resto que queda de esa ofrenda innombrable e innombrada. Por eso su poesía está hecha, como un verso suyo sugiere, siempre del "resto cantable" (23).

En lenguaje tipográfico, en alemán, se llama "un cadáver" a una palabra que falta en el texto". ¿Qué palabra puede ser ésta, este "cadáver" que falta en el texto, que, ciertamente, falta en todos los textos de Celan sin dejar, por eso, de estar siempre presente?

19. CELAN, Paul: *Collected Prose*, Trad. Rosemarie Waldrop. Manchester, Carcanet Press, 1986. p. 48. Trad. mía.

20. CELAN, Paul: *De umbral en umbral*. Trad. Jesús Munárriz. Madrid, Hiperión, 1994. p. 85.

21. *Ibid.* p. 119.

22. CELAN, Paul: *Amapola y memoria*. p. 81.

23. BLANCHOT, M.: *Op. cit.* p. 23.

Esta poesía está dispuesta a sacrificarse a sí misma, a ir contra sí misma, para ver si, por medio de esta ofrenda, puede curarse del horror que no logra nunca nombrar directamente.

La poesía de Celan canta el resto, lo que queda después de esa ofrenda completamente quemada de “una fosa en el aire”, lo que queda de posible significado, significado teñido de sombra, como él decía, después del Holocausto. Canta la huella, la huella de la ceniza que subía a encontrarse con su “fosa en el cielo”, la huella de cualquier concepción del lenguaje que todavía se crea que puede apresar el significado total de tal experiencia en cualquier figura *¿Figuren?* retórica.

Llegó, llegó.
Llegó una palabra, llegó,
llegó
a través de la noche,
quería alumbrar, quería alumbrar.

Ceniza.
Ceniza, ceniza.
Noche.
Noche-y-noche. —Hacia el
ojo vete, hacia el húmedo (24).

Más que la palabra ceniza, lo que llega en la poesía de Celan es la ceniza de la palabra. Con el mismo lenguaje que evoca el horror de esa ceniza que subía a las fosas en las nubes sobre los campos de concentración que él mismo conoció de niño, Celan recrea otro horror: el del lenguaje que también se vuelve humo, que apunta eternamente a algo que queda fuera de su alcance, a una palabra-cadáver que no se deja apresar en ninguna imagen, pues el horror que la generó no se podrá nunca expresar totalmente.

La palabra que quiere llegar y alumbrar esta poesía, pero que nunca lo consigue, es la palabra Holocausto, la experiencia traumática de la que surge el cantar de Celan, cuyo horror, más que expresarse, se recrea en su poesía a través de las diversas estrategias lingüísticas que se han analizado.

Pero esa palabra-cadáver podría ser también otra. Podría ser la palabra Dios. Se ha dicho, en efecto, que Dios murió en los campos de concentración. No hay que olvidar, sin embargo, el célebre dictamen de Nietzsche de que Dios seguirá existiendo mientras exista la gramática. Mientras exista ese patrón del lenguaje que ampara su capacidad de comunicación, quedará la posibilidad de la existencia de ese ser que garantice un significado estable detrás de toda expresión. Por esto es la gramática la verdadera ofrenda quemada que surge como el humo que asciende al cielo en los poemas de Celan. Sus poemas a menudo rozan

lo inefable al ir contra la misma gramática del lenguaje:

24. CELAN, Paul: *Rejas del lenguaje*. Trad. J. Francisco Elvira-Hernández. Ávila, Ediciones Sexifirmo, 1974. p. 76.

YA NO HAY ARTE DE ARENA, ni libro arenario, ni maestros.

Nada ganado a los dados. ¿Cuántos
mudos?
Diecisiete.

Tu pregunta – Tu respuesta.
Tu canto ¿Qué sabrá?

En la nieve,
 eliev,
 e – i – e (25).

Es aquí, cuando la misma estructura gramatical del lenguaje se quiebra y el verso se vuelve puro sonido sin ningún sentido, donde el poema de Celan logra encarnar esa otra expresión que va más allá de la gramática: la del grito de la víctima con la música de fondo en los campos. La gramática misma se llega a quebrar en esta poesía pues la gramática, según el análisis de Paul de Man, presupone el mismo orden de perfecta concordancia entre el decir y el significar, entre el significante y el significado, que presuponía su visión de la metáfora (26). Es esa concordancia la que queda truncada en esta poesía, porque en ella sólo se puede reproducir el dolor, el horror de la experiencia traumática del Holocausto sin llegar a expresarlos nunca en su totalidad. Esta poesía está dispuesta a sacrificarse a sí misma, a ir contra sí misma, para ver si, por medio de esta ofrenda, puede curarse del horror que no logra nunca nombrar directamente. Al final sólo queda ese grito, en un tiempo en el que ya no hay maestros, ni casi, casi, como también pensó Adorno en algún momento, ningún arte posible. La poesía de Celan es una vertiginosa sucesión de inversiones retóricas de conceptos tradicionalmente estables como los de pasado y presente, lenguaje y realidad, metáfora y metonimia, vida y muerte. A través de esta lista de inversiones retóricas, a través de un lenguaje que quiebra su misma estructura gramatical, se genera en esta poesía una falta de estabilidad radical que es, de hecho, la falta de estabilidad experimentada por un mundo en el que Dios, desde luego, ha muerto.

Celan se entregó incansablemente al lenguaje a pesar de saber que allí no había ningún refugio que le salvara del recuerdo. Sin embargo, las siguientes palabras, de su Alocución de Bremen, demuestran que este poeta–Sísifo no dejó de luchar jamás por hacer del lenguaje una casa habitable, por mucho que esa casa estuviera en ruinas, por mucho que retuviese en su misma estructura las huellas del fuego y la catástrofe que la habían sacudido: “Accesible, próxima y no perdida, quedaba, en medio

25. CELAN, Paul: *Cambio de aliento*, p. 37.

26. Ver la definición de Paul de Man de gramática en “Semiología y retórica”, *Op. cit.*, pp. 15–33.

de todo lo que había sido necesario dejar atrás, esta única cosa: la lengua. La lengua, sí, no estaba, a pesar de todo, perdida. Pero hubo de pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra asesina. Pasó sin explicarse con palabras lo que había sucedido. Pero pasó por el lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo de nuevo volver a la luz, enriquecida de todo ello” (27).

27. BLANCHOT, M.: *Op. cit.*, p. 26.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE FERRÁN

Paul Celan chercha à se mettre à l'abri du langage face à la blessure produite par une réalité historique trop sordide. À partir de la théorie du traumatisme, cet article analyse la pensée poétique d'un écrivain qui transforme l'art en une métaphonie: une musique qui fait siens les cris des

victimes. Les concepts de la tradition tels que la référence, la signification et la communication débordent un langage qui, chez Celan, a toujours pensé contre soi-même et, à la fin, n'a jamais servi de refuge contre quoi que ce soit.

SUMMARY OF FERRÁN'S ARTICLE

Facing a sordid historical reality, Paul Celan searched for a shelter in language. With the theory of trauma as a starting point, this article analyses the poetical thought of a writer who turned art into a metaphony: a music that assimilates

the shouts of the victims. Traditional concepts such a reference, meaning and communication did not fit into a language which, as Celan's, finally thought against itself and was unable to provide a refuge.

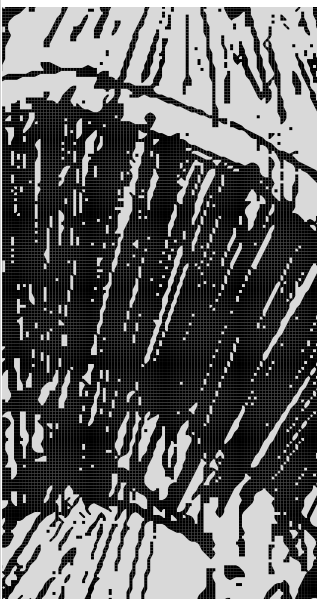
LA RUINA Y LA ESCRITURA.
INSTANTÁNEAS DE BENJAMIN

Ramón del Castillo

Departamento de Filosofía
UNED



Paseando por un parque cerca del Golden Gate, de repente se topa uno con una inmensa construcción neoclásica, toda columnas, que se refleja en un laguito; algo de proporciones inmensas; está en ruinas, con maleza que crece dentro, y toda esta inmensa ruina es de cartón piedra, acabada con extremo cuidado. Es un efecto surrealista, de pesadilla; ni siquiera Borges habría podido imaginar nada semejante. Es el Palace of Fine Arts construido para la Exposición Panamericana de 1915. Los folletos turísticos, insensibles a lo grotesco, lo señalan como una de las más bellas arquitecturas neoclásicas de Norteamérica y tal vez sea verdad. En él hay sobre todo el sueño de cultura de una Norteamérica millonaria 1915 y el edificio en su estado actual se presta muy bien para ilustrar la definición de ya no me acuerdo quién de la Norteamérica que pasa directamente de la barbarie a la decadencia. Ahora que el edificio se cae a pedazos, los *sanfranciscans* han decidido reconstruirlo en piedra, con todas las metopas esculpidas en mármol... (Italo Calvino, *Diario norteamericano*, 1959–1960).



UNO

Las ruinas eran, en la memoria de Benjamin, instantáneas de la destrucción de una generación que había ido a la escuela en tranvías tirados por caballos, volvió muda de la guerra en 1918, y se encontró indefensa en un paisaje donde todo menos las nubes había cambiado (1). Benjamin trató de dar frescura o ilusión a la reorganización de desechos escenificándola como uno de los juegos predilectos de los niños.

Hay una imagen de *Einbahnstrasse* que ilumina bien esto. Está encabezada por un letrero que parece un emblema de la época, “Terreno en construcción”. Benjamin contrasta irónicamente la fabricación de bienes educativos para niños (juguetes, libros y objetos sesudamente estudiados por la pedagogía desde la Ilustración), con la atracción que sienten los críos hacia los escombros. “El fatuo apasionamiento de los pedagogos por la psicología les impedía advertir que la Tierra está repleta de los más incomparables objetos que se ofrecen a la atención y actividad infantiles. Y objetos concretísimos. Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vistas con las cosas. Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente y sólo a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo... Los mismos niños se construyen así su propio mundo de objetos, un mundo pequeño dentro del grande” (2). Quizá, aquí se manifiesta la inutilidad de los bienes

1. “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 172.

2. *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1987, p. 25.

culturales en la escena donde creció una generación desengañada. Pero, sobre todo, el origen de un pensamiento concreto que trabaja —como el infantil— montando residuos debe contrastarse con todas las formas de transmisión de experiencia a las que Benjamin alude y que ya no servían después de la guerra: la autoridad de los mayores, de los proverbios, de las historias... (3).

El mundo de los niños encierra alguna concesión a la promesa. Compensa un poco la perspectiva más pesimista que a Benjamin le sugiere el *Angelus Novus* de Klee. Para él, el ángel de Klee es el ángel de la historia. Está espantado y parece querer alejarse de algo que le horroriza. Retira la mirada del pasado porque “donde nosotros veríamos una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina... Quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se le ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que no puede plegarlas” (4). Ante ese paisaje, el instinto infantil hacia construcciones sin planes previos era para Benjamin tan útil como las otras formas con que los niños renuevan la existencia: saben husmear en las cosas rastros de espíritus, hasta en los desperdicios, pueden convertir un solo objeto en toda una colección o reunirlos en familias sorprendentes, darles nombres nuevos. Y, sobre todo —dice Benjamin—, como en los sueños, a los niños nada les es duradero, todo les sobreviene y sorprende: “sus años de nomadismo son horas en la selva del sueño” (5). Por eso, el paisaje de fragmentos y ruinas puede producir en sus manos pequeñas promesas como las de los cuentos o las del sueño. Lo que el propio Benjamin escribía —llegó a decir Adorno— sonaba como si el pensamiento, en vez de despreciar las promesas de los libros infantiles y las leyendas, las tomara al pie de la letra. “En su topografía filosófica la renuncia está descartada de antemano. Quien se dirigía a él se sentía como un niño que ve la luz del árbol de Navidad por la rendija de la puerta entreabierta. Pero la luz prometía al mismo tiempo, como algo propio de la razón, la verdad misma, no su brillo impotente. Si el pensamiento de Benja-

3. Véase “Experiencia y pobreza”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 167.

4. “Tesis de filosofía de la historia”, *Ibid.*, p. 183. También hay un comentario en *Zentralpark* en el que dice: “El curso de la historia tal y como se presenta bajo el concepto de catástrofe no puede, en realidad, demandar mayor atención a quien reflexiona que el caleidoscopio en la mano de un niño, en el que lo ordenado se derrumba para formar un nuevo orden con cada giro. Ésta imagen parece justificarse. Los conceptos de los gobernantes fueron siempre los espejos gracias a los cuales se formó la imagen de un ‘orden’. El caleidoscopio debe ser destruido” (*Gesammelte Schriften*, Tiedemann, R. y Schowepenhäuser, H., eds., Frankfurt, Suhrkamp, Vol. I, 2, p. 660. A partir de ahora citaré esta edición como *GS*).

5. “Niño desordenado: Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa capturada son ya, para él, el inicio de una colección, y todo cuanto posee constituye una colección sola y única. En él revela esta pasión su verdadero rostro, esta severa mirada india que sigue ardiendo en los anticuarios, investigadores y bibliófilos, sólo que con un brillo turbio y maniático. [En cuanto] empieza a vivir, ya es un cazador. Da caza a los espíritus cuyo rastro husmea en las cosas (...) Le ocurre como en los sueños: no conoce nada duradero, todo le sucede, según él, le sobreviene, le sorprende. Sus años de nomadismo son horas en la selva del sueño. De allí arrastra la presa hasta su casa para limpiarla, conservarla, desencantarla. Sus cajones deberán ser arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. ‘Poner orden’ significaría destruir un edificio lleno de espinosas castañas que son manguales, de papeles de estaño que son tesoros de plata, de cubos de madera que son ataúdes, de cactáceas que son árboles totémicos y céntimos de cobre que son escudos. Ya hace tiempo que el niño ayuda a ordenar el armario de ropa blanca de la madre y la biblioteca del padre, pero en su propio coto de caza sigue siendo aún el huésped inestable y belicoso” (*Dirección única*, p. 55). Los coleccionistas —dice en el famoso escrito sobre su biblioteca— consideran la adquisición de un objeto antiguo como su resurrección. Eso es un gesto infantil mezclado con senilidad, “pues los niños tienen capacidad de renovar la existencia y para ellos es una práctica múltiple que nunca pierden. En los niños el hecho de coleccionar sólo es uno de los procedimientos para renovar los objetos, también se los puede pintar, despegar y toda la variedad de formas en las que los poseen, desde el tocarlos hasta el ponerles nombre” (*GS*, IV, 1, pp. 389–90).

min no era un crear a partir de la Nada, era en cambio un entregar a manos llenas" (6).

Pero ¿cómo es posible asimilar el pensamiento, o simplemente el conocimiento de uno mismo o del pasado colectivo, a las cajas de zapatos donde los críos esconden cosas sacadas de acá y allá? El pensamiento avanza con imágenes de muy pequeña escala, la escritura se dirige a lo más efímero, residual, aparentemente mínimo... Con esta "técnica de aumento" lo inmóvil puede moverse y lo móvil detenerse (7), buscando también una "deconstrucción en pequeños elementos carentes de toda intención" (8). Todo eso sirve para comprender mejor, pero la comprensión que nos da no soluciona exactamente los problemas, no descubre su significado oculto o más verdadero. Es difícil explicar cómo funciona esto: escribir, por ejemplo, parece para Benjamin un acto en el que una serie de ordenaciones ilumina por un momento algo y parece darle el peso de una nube pero al mismo tiempo le devuelve la pesadez de la piedra (9). La escritura no es ni realidad ni ficción: incluye imaginativos montajes, metonimias con las que provocar nuevas metáforas. Pero al mismo tiempo el pensamiento no puede evitar que ciertas relaciones lo conmuevan o agiten, que la metonimia cause ciegamente imágenes (10).

En sus escritos autobiográficos y en sus estudios más teóricos esta dialéctica entre levedad y pesadez siempre parece unida a una búsqueda deliberada de espacialización del tiempo. El tiempo, el pasado, se hace

espacio y la memoria se vuelve *topografía*.

El trabajo de leerse uno mismo hacia atrás o el del conocimiento de la historia *derrumban* el tiempo, lo paralizan dirigiendo su atención a pequeños lugares o a las cosas que hay en ellos. Es como si para Benjamin el tiempo fuera repetición, algo en lo que uno es sólo lo que es, o lo que siempre ha sido, mientras que en el espacio uno puede ser otra cosa, uno puede resultar extraño para sí mismo... Por eso, a la autobiografía que trata el tiempo como un flujo continuo de vida opuso una escenografía del yo (en *Dirección única*, como acabamos de ver más arriba, o en *Infancia en Berlín hacia 1900*) (11). En realidad, cuando opone la memoria topográfica a la autobiográfica casi habría que hablar de una *topofilia*, por usar el término de Bachelard en *La poética del espacio*. La memoria —dice— no es un instrumento para la exploración del pasa-

6. "Caracterización de Walter Benjamin", *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1969. p. 115. También incluido en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.

7. *Ibid.*, p. 129.

8. Adorno, T., *La actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 91.

9. Nunca Wittgenstein nos ha acercado más a Benjamin que cuando dice: "comparar la solución de los problemas filosóficos con el regalo de los cuencos: parece maravilloso en el castillo encantado y al ser mirado fuera, a la luz del día, no es más que un trozo de hierro común o algo parecido..." (*Ver-mischte Bemerkungen*, Oxford, Basil Blackwell, 1980, p. 11).

10. Parafraseo a Paul de Man en "Autobiography as De-Facement", en *Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

11. Véase cómo distingue la autobiografía de su modo de exposición en *Berlin Chronik* (Scholem, G., ed., Frankfurt, Suhrkamp, 1970). En *Dirección única* hay un pasaje muy impresionante en el que se pasa desde los recuerdos del pasado en el interior de un sueño a objetos literalmente emparedados: "Hace mucho que hemos olvidado el ritual con el que se construyó la casa de nuestra vida. Pero cuando se tenga que atacar y caigan las bombas, ¡qué antigüedades gastadas y revueltas no quedarán al descubierto en sus cimientos! ¡cuántas cosas quedarían enterradas y sacrificadas entre conjuros y ensalmos! ¡qué siniestro gabinete de objetos curiosos allá abajo, donde los pozos más profundos están reservados a lo más cotidiano! En una noche de desesperación, me vi en sueños renovando impetuosos lazos de amistad y fraternidad con mis primeros compañeros de mis tiempos de colegial, a quienes llevaba sin ver varios decenios y apenas había recordado en todo este tiempo. Al despertar, sin embargo, lo vi claro: lo que la desesperación, como una carga explosiva, había sacado a la luz, era el cadáver de ese hombre que estaba allí emparedado y quería impedir que quien viviera allí alguna vez, pudiera asemejarse en algo (*Op. cit.*, p. 16-17).

do, sino sólo su medio circundante. La memoria es el medio de lo ya vivido igual que la tierra es el medio en el que las ciudades antiguas yacen enterradas: “Quien se esfuerza por acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como alguien que excava. Sobre todo, no debe temer volver una y otra vez a la misma situación, esparcirla como se esparce la tierra y revolverla como se revuelve la tierra. Pues las ‘situaciones’ no son más que capas que sólo después de una investigación minuciosa proporcionan lo que hace valiosa a la excavación, es decir, imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, quedan como objetos de valor en habitaciones desvaídas de nuestra comprensión posterior, como torsos en la galería del coleccionista” (12). También, “lo que uno ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro” (13). Los torsos son ruinas, fragmentos de bellas estatuas, y encierran la posibilidad de cincelar sobre ellos una imagen para el futuro, aunque quizá la nueva imagen desfigure los rastros de la antigua. Lo importante es que en esta forma de conocimiento del pasado, una personalidad está metonímicamente identificada por lugares o partes: “Es útil excavar siguiendo mapas, pero también es inevitable tantear con la pala en la tierra oscura. Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en el suelo actual el lugar donde conserva su pasado, confunde lo importante. Los auténticos recuerdos no deben exponerse como un informe sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador se apoderó de ellos. Épica-mente, rapsódicamente, en sentido estricto, el recuerdo verdadero debe proporcionar al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, igual que un buen informe arqueológico no sólo debe indicar las capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, las capas que ha habido que atravesar antes” (14). Todo esto también son variedades del pensamiento concreto que trabaja en forma de montajes. La memoria no trabaja, como en Dilthey o en la hermenéutica, como una recreación empática de las expresiones vitales del pasado (15). La historia en general no tiene como su *Grundkörper* a la biografía, sino a la topografía.

Lo que voy a hacer ahora es ver algunos ejemplos de esta forma de trabajo. Primero me detendré en los elementos de la sensibilidad barroca que para Benjamin enlazaban con este pensamiento topográfico. El más importante es el uso barroco de la alegoría. En segundo lugar, explicaré cómo usa la alegoría en su teoría e historia de la modernidad. En esta sección trataré de mostrar que, como dijo Hanna Arendt, el ángel de la historia podríamos verlo como una transfiguración del tipo específico de observador moderno, el *flâneur*

¿Cómo es posible
asimilar el pensamiento,
o simplemente el
conocimiento de uno
mismo o del pasado
colectivo, a las cajas de
zapatos donde los críos
esconden cosas sacadas
de acá y allá?

12. GSIV, pp. 400–401.

13. *Dirección única*, p. 58.

14. GSIV, I, p. 401.

15. Recuérdese además que, para Dilthey, la biografía y la autobiografía eran un modelo de su teoría de la comprensión de las expresiones vitales del pasado. La forma de temporalidad de una teoría como éstas es lo que Benjamin rompía con su espacialización de la experiencia.

La memoria no trabaja, como en Dilthey o en la hermenéutica, como una recreación empática de las expresiones vitales del pasado...La historia en general no tiene como su *Grundkorper* a la biografía, sino a la topografía.

baudelairiano (16). El *flâneur* moderno también tiene ante los ojos un paisaje ruinoso: veremos que se le aparece como ruinas la historia del XIX: el desarrollo de las fuerzas de producción y las conmociones de la economía mercantil hicieron que los símbolos del siglo pasado se derrumbaran antes que los monumentos que los representaban. Los monumentos se convirtieron en residuos de un mundo imaginario (17). El ángel de la historia y el *flâneur* están en continuidad porque, como veremos, el *spleen*, la melancolía que vuelve antiguo todo lo nuevo, es “el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia” (18), y porque “para el *spleen* el cadáver sepultado es el sujeto trascendental de la conciencia histórica” (19).

En toda la topografía de la modernidad el pensamiento concreto procede igual que hemos visto arriba: el método de este estudio —dice en *Das Passagen-Werk*— es el montaje literario: “No tengo nada que decir. Sólo mostrar. No me voy a apropiiar de ninguna forma intelectual, ni voy a hurtar nada valioso. Sólo los desperdicios, los desechos: no quiero describirlos, sino exhibirlos...” (20). La obra “debe trasplantar el principio del montaje a la historia, debe construir estructuras grandes a partir de elementos estructurales más pequeños...” (21).

DOS

Empezaré comentando con más detalle la relación entre la imagen de la ruina y el concepto de escritura en el estudio de Benjamin sobre el drama barroco alemán. Para Benjamin la alegoría barroca es, ante todo, una forma de atrapar y analizar el tiempo cronológico en imágenes espaciales. Esta forma de percepción temporal característica de la mentalidad barroca es un ejemplo de lo que Benjamin llamó gestos inorgánicos o constructivos.

Para la tradición clasicista, romántica (también para la estética idealista), la alegoría se entendió como una mecanización del símbolo. Podría estar compuesta por figuras y representaciones del simbolismo de la antigüedad, pero en ellas esos símbolos se convertían en constelaciones de signos que había que descifrar. Sus cualidades sensibles no evocaban nada por sí mismas, estaban, por decirlo así, petrificadas. O dicho de otra forma: en las alegorías la apariencia de belleza del gran arte estaría “mortificada”. Goethe, por ejemplo, distinguió entre símbolo y alegoría

según la relación entre lo particular y lo universal. La alegoría es el resultado de buscar lo particular con vistas a lo general (lo particular es una instancia, un ejemplo de lo universal). En cambio, en el símbolo se ve lo general en lo particular, esto es, no hay una referencia mediada a lo general. Quien capta vivo algo particular —dice Goethe— obtiene

16. Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburg, Barcelona, Anagrama, 1971, pp. 21–22.

17. “París, capital del siglo XIX”, *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, pp. 189–190.

18. *Zentralpark*, GSI, 2, p. 660.

19. *Ibid.*, p. 661.

20. *Das Passagen-Werk*, GS V, 2, p. 1030.

21. *Ibid.*, GS V, 1, p. 575.

al mismo tiempo lo general. O también: lo universal está encarnado y hecho sensible, se manifiesta en su inmediatez. En cambio, la relación entre significación y apariencia no es inmediata en la alegoría. No existe, como en el símbolo, una relación suficiente con la idea que trata de representar, sino que espera ser completada desde el exterior y por eso los significados de las imágenes alegóricas no son autoevidentes (22). (También podríamos aludir a Coleridge, para quien “lo simbólico quizá no pueda definirse mejor frente a lo alegórico que como algo que siempre es *una parte* del todo al que representa”... “la alegoría no puede más que decirse conscientemente; mientras que en el símbolo la verdad general representada puede estar funcionando inconscientemente en la mente del escritor durante su construcción”) (23).

“Es difícil —decía Benjamin— imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica (...) En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina... la falta de apariencia de totalidad se extingue... La misma manera de ser del Clasicismo le impedía percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella *physis* sensible” (24). El material de la alegoría es la ruina, o mejor, ella misma es ruina: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas” (25). Y esto, porque desde el punto de vista del clasicismo la alegoría devaluaría el contenido material de sus personajes y situaciones convirtiéndolos en señales petrificadas, sin vida, de un camino enigmático a lo trascendente (26). Mientras que para la intención simbólica hay un puente indisoluble entre la manifestación de una idea universal y el objeto sensible (representación particular), la alegoría distanciaría “el ser figurativo y la significación” (27). O, simplemente: la alegoría “se encuentra más allá de la categoría de lo bello” (28). Por eso, mientras que en la estética de lo bello se busca la producción de una totalidad en la que lo vivo y la apariencia sensible (*Schein*) estén unidos, en la intención alegórica se produce una tarea contraria: la mortificación, la petrificación de la belleza viva, la manifestación de un tipo de verdad que no se presenta positivamente, que no es accesible en términos de una intención significativa (29).

Lo que Benjamin llama “fases preparatorias” de la intención alegórica barroca es muy ilustrativo a este respecto. Alude, por ejemplo, a la tendencia a la abstracción en la representación de los dioses en la era cristiana. Las imágenes —dice— empezaron a funcionar como instrumentos y adquirieron un significado tan convencional como el de un concepto. La alegoría

22. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 177. Véase también lo que dice Benjamin sobre Goethe en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

23. Fragmentos de *Miscellaneous Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1936, p. 99.

24. *El origen del drama barroco alemán*, pp. 168–169.

25. *Ibid.*, p. 171.

26. Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetics of Redemption*, Columbia University Press, New York, p. 66.

27. *El origen del drama barroco alemán*, p. 158.

28. *Ibid.*, p. 171.

29. Sobre la conexión entre intención alegórica y lo inexpressivo, véase Winfried Menninghaus: “Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin” en *Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto*, Ingrid y Konrad Scheurmann eds., Bonn, Inter Nationes, pp. 174–188.

no fue sólo volatilización de esencias, sino también supervivencia de esencias en entornos inadecuados y hasta hostiles. Benjamin recorre el arrastre fantasmal de las figuras de la antigüedad por la Edad Media. En ella, el sentimiento de caducidad y el de culpa determinaron su valor alegórico: “Cuanto más cargadas de culpa se percibían la naturaleza (la naturaleza arrastrada por la caída de la criatura) y la Antigüedad, más de rigor se volvía su interpretación alegórica que, a pesar de todo, parecía el único modo de redención concebible. Luego, para el Barroco, y hasta para el Renacimiento, el mármol y los bronce de la Antigüedad conservaban todavía algo del horror con el que San Agustín había reconocido en ellos los cuerpos de los dioses, en los que —decía— hay invitados espíritus con poder para dañar o para cumplir los deseos de quienes les rinden culto...” (30). La historia de la alegoresis —continúa— sería la historia en la que los dioses se proyectan en un mundo que les es extraño, en el que se pueden volver maléficos y convertirse en criaturas, demonios, signos astrológicos, figuras de tarot, representaciones de virtudes morales o de pasiones (Benjamin pone el ejemplo de Venus convertida en Dama-Mundo, en alegoría de la pasión terrena). “En la medida en que se habían perdido los contextos vivos de donde habían surgido [los dioses], se convertían en el origen de conceptos que conferían a esas palabras un nuevo contenido susceptible de representación alegórica... la muerte de las figuras y la abstracción de los conceptos alegóricos son, por tanto, precondition de la metamorfosis alegórica del panteón en un mundo de mágicas criaturas conceptuales” (31). También podría considerarse la evolución de otros elementos de la mitología, como la fauna, los centauros, las sirenas o las harpías. Y paralelo a este proceso de decadencia simbólica habría otro en el que cada personaje, cosa, situación, relación o cualquier elemento de la naturaleza podía llegar a significar cualquier otro (32). Este principio por el que el símbolo se puede citar en la alegoría y junto con otros producir significados enigmáticos nos devuelve al tema de la escritura.

Benjamin pone el ejemplo de Schopenhauer para mostrar por qué la alegoría, como forma degenerada de simbolismo, se ha comparado con una forma de escritura. Según Schopenhauer, “consiste en hacer que una imagen funcione al mismo tiempo como inscripción, como si fuera un jeroglífico”. Si el objeto de todo arte es la comunicación de la idea aprehendida, es inaceptable tomar el concepto como punto de partida (salvo para una “diversión intrascendente”). Una obra de arte no puede estar destinada de modo explícito a la expresión de un concepto como en la alegoría. Un cuadro alegórico puede suscitar impresiones,

pero ese efecto lo crearía igual una gran palabra escrita en la pared (33).

En realidad, esta analogía entre alegoría y escritura la podemos rastrear incluso hasta Croce: si se concibe el símbolo

30. *El origen del drama barroco alemán*, p. 222.

31. *Ibid.*, p. 223.

32. *Ibid.*, p. 166.

33. Fragmento de *El mundo como voluntad y representación*, citado por Benjamin en *Ibid.*, p. 154.

—decía— como inseparable de la intuición artística, es un sinónimo de la propia intuición, que siempre posee un carácter ideal. No hay un doble fondo en el arte; sólo uno. En el arte todo es simbólico porque todo es ideal. Pero si el símbolo se concibe como separable —si puede estar en un lado, y en el otro la cosa simbolizada— caemos en un error intelectualista. El símbolo se convierte en una exposición de un concepto abstracto, de una alegoría; es ciencia o arte que emula a la ciencia. Después de hacer una escultura de una mujer hermosa, se le puede adosar un letrero que rece: “Clemencia”, “Bondad”. La alegoría no cambia la obra de arte, es una expresión añadida externamente a otra expresión (34).

Benjamin, por su parte, conecta la proximidad de la alegoría a la escritura con la entera concepción barroca del lenguaje. En ésta, la palabra está emancipada de cualquier asociación de sentido heredada: son “cosas” que pueden ser explotadas alegóricamente (35). Le interesa, por ejemplo, el significado residual que los barrocos dan a las palabras separadas y pone un ejemplo de *El mayor monstruo, los celos*, de Calderón, en el que Marie-ne, esposa de Herodes, encuentra trozos de una carta en la que su marido ordena matarla en caso de que él muera. Recoge del suelo los fragmentos y lee unos versos muy curiosos... “Aun aisladas —dice Benjamin—, las palabras se revelan fatídicas.... el mero hecho de que, separadas las unas de las otras, todavía signifiquen algo, confiere cierto carácter amenazador a ese significado residual que han conservado. De esta forma el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada y más intensa... Lo que así se pone de manifiesto... es el principio atomizador y disociativo característico de la visión alegórica... reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, adquiere una dignidad igual a la de los dioses, los ríos, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría” (36). La escritura no comparte “nada de utilitario, no se elimina en la lectura en cuanto escoria. Entra a formar parte de lo leído en cuanto ‘figura’ suya” (37).

Sólo de esta peculiar manera cosificadora, la alegoría es expresión, de la misma manera que lo es el lenguaje y hasta la escritura —dice Benjamin— (38). Un objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía, “y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad. Entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista”. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura: “Es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable de éste en cuanto algo fijado: *imagen fijada y signo que fija*

Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, adquiere una dignidad igual a la de los dioses, los ríos, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría.

34. *Aesthetic*, The Noonday Press, 1966, New York, pp. 34–35.

35. *El origen del drama barroco alemán*, p. 202.

36. *Ibid.*, p. 203.

37. *Ibid.*, p. 210.

38. *Ibid.*, p. 155.

al mismo tiempo. El ideal barroco del saber, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran un monumento, llega a realizarse en los caracteres de la escritura” (39). Los caracteres adquieren valor en sí mismos, como en la escritura jeroglífica, y, en definitiva, si la alegoría no es más que imagen escrita, signatura, entonces, a diferencia del símbolo, “tan sólo [es] monograma de la esencia, y no la esencia velada” (40). La función de una escritura que, como la barroca, opera con imágenes detenidas no consiste en revelar la esencia latente tras una imagen, sino que la fuerza a comparecer ante la imagen (41).

Unida a esta diferencia entre “esencia velada” y “monograma de la esencia” hay otra que nos devuelve al tema de la transmisión del pasado: la que existe entre dos modos de temporalidad distintos. El del símbolo sería el del presente momentáneo, el presente místico en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto en el bosque... de su interior. Lo empírico y lo trascendente aparecen momentáneamente fundidos en una forma natural efímera y la materia del símbolo sería lo orgánico, la naturaleza fluyente, cambiante. La temporalidad de la alegoría, en cambio, es histórica: “El instante místico se convierte en el ‘ahora’ actual; lo simbólico se deforma en lo alegórico” (42). En la alegoría, como dice Susan Buck Morss (43), la historia misma es naturaleza en decadencia, no naturaleza formante o en desarrollo. Mientras que en el símbolo la redención es inmediata (“el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención”), el tiempo representado en la alegoría es el de una progresión infinitamente detenida, incumplida, irrealizada (44).

En el barroco la naturaleza es la representación alegórica de la historia porque no se manifiesta como yema o flor (o como naturaleza transfigurada), sino como decaer. Es sentida como una eterna caducidad, y “en el momento de declive, y sólo en él, el acontecer histórico se encoge hasta entrar en escena” (45). La historia sube al escenario, “lo

hace como escritura. La palabra ‘historia’ está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad” (46). En la alegoría, la historia se ofrece a los ojos del observador como “paisaje primordial petrificado” y, por ejemplo, “todo lo que la historia tiene desde el principio de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera” (47), porque ésta o el esqueleto es espíritu humano petrificado y también naturaleza en decadencia. Carece de libertad simbólica de expresión, de armonía formal clásica, de todo rasgo humano. Muestra la sujeción a la

39. *Ibid.*, p. 177.

40. *Ibid.*, p. 210.

41. *Ibid.*, p. 179.

42. *Ibid.*, p. 176.

43. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT, 1989, p. 168.

44. WOLIN, Richard, *op. cit.*, p. 66. Adorno dice: “Benjamin parte de que la alegoría no es una relación casual, meramente secundaria; lo alegórico no es un signo casual para un contenido captado en su interior; sino que entre la alegoría y lo pensado alegóricamente existe una relación objetiva, la alegoría es expresión... pero la relación entre lo que aparece como alegoría y lo significado no está simbolizada casualmente, sino que algo en particular se pone en escena... lo que se expresa, no es otra cosa que una relación histórica. El tema de lo alegórico es historia sin más” (“La idea de historia natural”, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 123).

45. *Ibid.*, p. 159.

46. *Ibid.*, p. 171.

47. *Ibid.*, p. 159.

naturaleza y expresa como enigma la condición de la existencia. Como dice Richard Wolin, “el esqueleto no encarna en sí mismo la idea de la condición de putrefacción hacia la que se ve abocada irreversiblemente la historia natural, sino que simplemente es un signo de ella” (48).

Tan significativa como la alegoría del esqueleto es la de la ruina arquitectónica: “la fisonomía alegórica de la naturaleza—historia que sube al escenario con el *Trauerspiel* está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena” (49). Pero con la alegoría de la ruina, la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como una decadencia natural. Y, al mismo tiempo, la historia, cuando se manifiesta de manera más auténtica, lo hace como signo de la naturaleza transitoria. Por eso la escena de las ruinas en el barroco (las ruinas artificiales) puede parecer un legado, el último, de la Antigüedad. Pero no es así: pueden verse como algo en sí mismas y no como escenografía. Al hacer eso —dice Benjamin— y muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se imponía una sensibilidad estilística actualísima (50).

TRES

En otro escenario, el de la metrópoli moderna, la intención alegórica también le interesó a Benjamin como una forma de percibir rasgos fisonómicos del siglo XIX que determinara como figura de lo más antiguo lo que es más nuevo en cada momento. Balzac habría sido el primero en hablar de las ruinas de la burguesía en la *Comédie humaine* (51); Proust también habló del mundo anterior a 1914 como prehistórico (52). Buscando una topografía adecuada para la modernidad, para la metrópoli moderna, alude a otros documentos culturales: la guía de Grecia de Pausanian, donde Grecia parece más un paisaje natural por el que pasear vagamente que un lugar habitado; Maxime Du Camp (autor de la monumental *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, y quizá más conocido por sus fotografías de ruinas), y al aguafortista Charles Meyron, tan admirado por Baudelaire. En Meyron —dice Benjamin— “también se interpenetraron la antigüedad y lo moderno; también en él se presenta con toda nitidez esa forma de deslumbramiento, la alegoría” (53). Para Meyron, París “pronto se convertiría en un campo de ruinas; sus estampas, por mucho que estén elaboradas según la vida, con inmediatez, dan la impresión de una vida ya transcurrida, muerta o moribunda”. De Du Camp cita un fragmento en el que la pérdida de visión por la edad le hace evocar la decadencia de

La antigüedad de Baudelaire es romana, pero —como dice Benjamin— una antigüedad romana al modo de Piranesi, “en la que las ruinas no restauradas parecen a una con la nueva ciudad”.

48. WOLIN, *Op. cit.*, p. 67.

49. *El origen del drama barroco alemán*, p. 171.

50. *Ibid.*, p. 171.

51. Véase lo que dice Benjamin en *Das Passagen Werk*, GS, V, 2, p. 134.

52. Véase “Una imagen de Proust”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980.

53. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 106.

La imagen fundamental que Benjamin usa en su descripción de la prehistoria de la modernidad es ésta: la burguesía “esparcía sus rastros, igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta”.

la ciudad: “Le vino de repente el pensamiento, a él que había vagado lejos por Oriente, que era versado en páramos cuya arena es polvo de muertos, de que esta ciudad, que le rodeaba con sus ruidos, tendría que morir un día como tantas otras capitales... habían muerto. Se le ocurrió qué extraordinario interés pondríamos hoy en una representación exacta de Atenas en tiempo de Pericles, de Cartago en tiempo de Barca, de Alejandría en tiempo de los Ptolomeos, de Roma en tiempo de los Césares... Gracias a una inspiración a modo de relámpago, que es la que a veces nos ayuda en un tema extraordinario, concibió el plan de escribir sobre París el libro que los historiadores de la antigüedad no habían escrito sobre su ciudad... Ante su mirada interior apareció la obra de su edad madura” (54).

En estos casos, y sobre todo en el del propio Baudelaire, Benjamin no veía una deshonra a lo moderno, sino una forma de honrar su rostro antiguo (Baudelaire enfrentaba la vida moderna de la misma forma que el siglo XVII enfrentaba la antigüedad —dice en *Zentralpark*—) (55). En general, más que con una óptica decadente habría que asociar esta honra con un instinto de crítica, de investigación. En 1886 Gautier elevó el decadentismo de *Las flores del mal* a estilo, pero él mismo prefería no hablar de “estilo de decadencia”, sino de “arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, haciendo retroceder continuamente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas...” (56). Para Benjamin, Baudelaire mismo habría asociado esa honra no tanto con la decadencia como con la multiplicidad de elementos disponibles, con la mezcla de estilos y materiales, cada vez más singularizados, más sustentados en sí mismos que en el conjunto del que se sacan. En Baudelaire —dice en *Zentralpark*— uno se encuentra con una profusión de estereotipos como en los poetas barrocos, aunque Baudelaire tenía como modelo el artículo de consumo masivo y, por eso, la desorganización de estilos, de “escuelas” poéticas podría verse como un “complemento del libre mercado” (57). Siete años antes de que Gautier hiciera el prólogo para Baudelaire, Bourget asociaba la decadencia no sólo con la descomposición de las relaciones comunitarias, orgánicas, en las

grandes sociedades industriales, sino también con la descomposición del propio lenguaje: una ley gobierna la decadencia y el desarrollo de ese otro organismo que es lenguaje —decía—; un estilo de decadencia es aquél en el

54. Fragmento citado por Benjamin en *Ibid.*, p. 105.

55. *GS* I, 2, p. 657. La alegoría barroca —dice también— veía el cadáver sólo desde fuera, Baudelaire lo ve desde dentro...

56. Pasajes de la *Théorie de la décadence* citados por M. Calinescu en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 168.

57. *GS* I, 2, pp. 662.

que “la unidad del libro se rompe para dar lugar a la independencia de la página, en el que la página se rompe, para dar lugar a la independencia de la oración y en la que la oración se rompe para dar lugar a la independencia de la palabra” (58).

Pero volvamos al monumento de la modernidad, a la metrópoli, que para Baudelaire es, por encima de todo, la ciudad en su solemnidad natural. La majestuosidad de piedras acumuladas, los campanarios apuntando al cielo con el dedo, los *obeliscos* de la industria vomitando al cielo: ése es el paisaje elemental de Meyron que fascinaba a Baudelaire:

Murió el viejo París (Cambia de una ciudad
la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón
del hombre);
...
¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía
se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios,
bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico
y pesan más que rocas mis más caros recuerdos (59).

La antigüedad de Baudelaire es romana, pero —como dice Benjamin— una antigüedad romana al modo de Piranesi, “en la que las ruinas no restauradas aparecen a una con la nueva ciudad” (60). Y es cierto; la comparación es sugerente porque, mientras que Winckelmann trataba de recrear la serenidad de la arquitectura grecorromana, Piranesi veía los fragmentos de monumentos romanos en su carácter de cifras, de escritura, reducidos a ruinas individuales adosables por principios de montaje y mezclas de estilos: griego, romano, manierista, egipcio, barroco... La ornamentación, por ejemplo, no debía seguir para Piranesi una ley necesaria, sino una ley de variabilidad y devenir. No hay edificio cuyas proporciones, decía, sean las mismas, ni columna, ni arco cuyas medidas sean iguales en un mismo edificio. Las totalidades no se deducen o infieren de las partes (61). Para Piranesi, las antigüedades no constituían modelos válidos para las construcciones presentes, sólo podían representarse como aspectos históricos del paisaje, testigos de la decadencia natural que también pertenece a la historia. Las ruinas, que muestran las

58. CALINESCU, *op. cit.*, p. 168. En *El origen del drama barroco alemán* decía Benjamin sobre el método de exposición de la filosofía: “Mientras que el hablante apoya con la voz y con los gestos las frases aisladas, incluso allí donde no podrían sostenerse por sí mismas, y compone con ellas una sucesión de pensamientos a menudo vacilante y vaga, como si esbozara de un solo trazo un dibujo altamente alusivo, es propio de la escritura detenerse y comenzar desde el principio a cada frase. La forma de exposición contemplativa, más que cualquier otra tiene que ajustarse a este principio. Pues su objetivo no es arrebatarse al lector, ni tampoco entusiasmarlo. Sólo está segura de sí misma cuando lo obliga a detenerse en los momentos de la observación. Cuanto más vasto sea su objeto, tanto más distanciada resultará esta observación. Una vez descartado el imperativo discurso didáctico, la sobriedad de su prosa sigue siendo el único modo de escribir adecuado para la investigación filosófica”, (*Op. cit.*, p. 11). Por otro lado, esta escritura, como la de Baudelaire, tiene una relación dialéctica con el mundo moderno del libre mercado. Tal y como dice Adorno: “La filosofía [de Benjamin] se apropia ella misma el fetichismo de la mercancía, todo tiene que convertirse por arte de magia en cosa para que ella pueda conjurar el mal de la coseidad. Este pensamiento está tan saturado de cultura como objeto natural que se conjura con la cosificación en vez de oponérsele irreconciliablemente a ella” (“Caracterización de Walter Benjamin”, *Op. cit.*, p. 118).

59. “El cisne”, *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 341, 343.

60. *Iluminaciones II*, pp. 108–109.

61. Véase “La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico”, de A. Pinelli en *El pasado en el presente*, Guirilo Carlo Argan et al. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 61–65.

marcas de los elementos naturales y de la barbarie humana, no son arte sino naturaleza o, quizá, como diría Benjamin, naturaleza histórica (62).

Pero además de la antigüedad de la ciudad, la intención alegórica también puede ver como decadencia natural otras partes de la forma de vida del siglo XIX. Benjamin no sólo usa la imagen de la ruina para mostrar significados del mundo del XIX. También emplea el concepto de *Naturgeschichte*, “historia–natural”. Como dijo Adorno, todo el pensamiento de Benjamin podría llevar el adjetivo de ‘histórico–natural’: “Todos los elementos de la cultura fosilizados, helados o avejentados, todo aquello que en la cultura ha perdido la dulce fuerza de la vida, le hablaba tan directamente como al coleccionista el animal petrificado o la planta del herbario... En Benjamin cobran posición clave el concepto hegeliano de segunda naturaleza, como objetivación de relaciones humanas alienadas a sí mismas, y la categoría marxista del fetichismo de la mercancía. Lo que le atrae no es sólo contemplar la vida fosilizada y despertarla como en la alegoría, sino también [hacer que las cosas vivas] se presenten como antiguas, prehistóricas, para que [liberen abruptamente] su significación” (63). Y así es, la imagen fundamental que Benjamin usa en su descripción de la prehistoria de la modernidad es ésta: la burguesía “esparcía sus rastros, *igual que la naturaleza esparce en el granito una fauna muerta*” (64). Así, lo natural aparece como signo de la historia. O mejor: la historia, el pasado reciente del XIX, adquiere la cualidad que tiene la vida paralizada en la historia natural. Ésta sería otra forma elemental de desencantar la ilusión historicista: no se devuelve a una totalidad la vida reificada sino que se le fuerza a tener significado en sus restos concretos e individualizados (65).

Uno de los lugares donde esta arcaización tiene una expresión inigualable es la descripción de Benjamin del *intérieur* burgués como columbario o la del burgués de los años 1880 como “hombre–estuche” (desde el punto de vista de sus patronas: “el señor amueblado”). La impresión más fuerte que producía el interior burgués era —dice Benjamin— que no hay que buscar nada en él porque no hay rincón donde el habitante no haya dejado sus *huellas*. “El interior del estuche es la huella que ha impreso en el mundo envuelta en terciopelo” (66). En *Das Passagen Werk* dice que la vida se comprendía como un estuchamiento de los seres humanos. La

“forma primordial de toda morada no era la existencia en la casa, sino en el estuche” (67). El burgués se embute con todas sus posesiones como en el interior de una caja de compás, donde el instrumento se encaja, rodeado de todos sus accesorios, en huecos de terciopelo violeta o forrados de satén. La burguesía se empeñó en resarcirse de la pérdida del rastro de la vida privada

62. ARGAN, G. Carlo, “El revival”, en *Ibid.*, pp. 15–16.

63. “Caracterización de Walter Benjamin”, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, pp. 119, 125.

64. “El París del segundo imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, p. 62.

65. Sobre la relación entre naturaleza e historia véase Adorno, “La idea de Historia natural” en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 118 y ss. También Susan Buck Morss, “Dialéctica sin identidad: la idea de historia natural”, Cap. 3 de *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI, 1981.

66. “El carácter destructivo”, *Discursos interrumpidos I*, p. 160.

67. *Das Passagen Werk*, GSV, p. 281.

en la gran ciudad. Lo intentó dentro de las cuatro paredes, siendo casi imposible hallar algo para lo que el siglo XIX no inventara estuches (o tapas, cubiertas, tapetes, forros o fundas): para relojes de bolsillo, zapatillas, huevos, termómetros, naipes... Así se le toman las huellas a todos los objetos y se prefieren las fundas de terciopelo y de felpa, que conservan la huella de todo contacto (68). En los estantes —dice en “Sombras breves”— hay chucherías, en los butacones pañitos con sus iniciales, visillos ante los ventanales y rejillas ante la chimenea. Habitar esos aposentos sería seguir huellas creadas por el hábito y las costumbres, las huellas de sus días sobre esta tierra: las huellas en los cojines, en los sillones, las huellas de parientes en fotografías de los estantes, “huellas que parecen dejar a veces los cuartos tan superpoblados como un columbario” (69). Es —dice Benjamin— como si hubiesen puesto su honor en no dejar hundir en los siglos, si no el rastro de sus días sobre esta tierra, sí al menos el de sus artículos y bienes de consumo que adquieren un valor fetichista (70). Y quizá esta temporalidad del hogar—estuche que Benjamin compara con la mortificación natural flota en este poema de Baudelaire como un tiempo detenido, faraónico...:

Tengo aún más recuerdos que en mil años de vida.

Un mueble con cajones repletos de balances,
versos, cartas de amor, procesos y romanzas,
con pesados cabellos en cheques enrollados,
guarda menos secretos que mi triste cerebro.
Es una gran pirámide, un inmenso sepulcro,

que contiene más muertos que la fosa común.
Yo soy un cementerio que aborrece la luna,
donde largos gusanos, como remordimientos,
se arrastran y a mis seres más queridos descarnan;
Soy una vieja cómoda llena de ajadas rosas,
donde yacen un montón de modas ya pasadas,
donde pasteles cursis, y pálidos Boucher,
respiran el aroma de un frasco destapado.

Nada es igual de lento que las cojas jornadas,
cuando bajo pesados copos de años nevados,
el hastío, ese fruto de la falta de afanes,
toma las proporciones de la inmortalidad.
Desde ahora no eres más, ¡oh viviente materia!
que un grano al que rodea un espanto impreciso,
adormido en el fondo de un Sahara brumoso;
vieja esfinge que el mundo indiferente ignora,
olvidada en el mapa, y cuyo humor huraño
sólo canta a los rayos del sol cuando se pone (71).

Benjamin asoció su concepto de barbarie positiva que borra huellas con el gesto constructivo de la vanguardia porque —decía— ese gesto es contrario a lo orgánico.

La melancolía no sólo vuelve decrepita la ciudad, también el interior, la habitación burguesa y, llevándolo más lejos, el interior de la memoria... Es propio del *flâneur* “la mirada [del arte] alegórico que se posa en la ciudad, la mirada del alienado (...) El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa” (72). En la casa como en las calles la mirada alegórica “hace envejecer a las cosas más rápidamente que un corte nuevo para una modista. Y envejecer quiere decir: volverse extrañas. El *spleen* inserta siglos entre el instante presente y el que se acaba de vivir. Es el *spleen* lo que crea ‘antigüedad’ sin pausa” (73). Y el instante presente es también la *nouveauté* moderna: “Es muy significativo que ‘lo nuevo’ en Baudelaire no implica de forma alguna una contribución al progreso... lo que persigue con odio como si fuera una herejía, una falsa doctrina y no como un simple error es la idea entera de una ‘creencia en el progreso’...” (74).

Paul de Man ha descrito muy bien este vaivén temporal de Baudelaire que Benjamin trató de elevar a principio elemental de una *teoría* de la historia. En *El pintor de la vida moderna*—comenta De Man en “Historia literaria y modernidad literaria”— (75), Baudelaire entiende que el placer que derivamos de la representación del presente no sólo se debe a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su

esencial cualidad de presente. Esta “cualidad de presente” (De Man dice “presentness”) combina un patrón repetitivo con otro instantáneo sin clara conciencia de la incompatibilidad entre ambos. Por eso este *presentness* sería también una *mémoire du present*. La evocación del presente a través de esta memoria crearía una distancia y diferencia dentro de la singularidad del instante pero, al mismo tiempo, constituiría un olvido o supresión de *lo que ha pasado*... Las dos figuras que, según De Man, representan esta inmediatez unida a su negación implícita (o sea, las figuras de la modernidad) son absolutamente familiares en Benjamin: la niñez y la amnesia, la primera “como la percepción de frescura que surge de una pizarra recién lavada, de la ausencia de un pasado que aún no ha tenido tiempo de empañar la inmediatez de la percepción (aunque lo recién descubierto prefigura al instante el final de esta frescura),

68. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, pp. 61–62.

69. *Discursos interrumpidos I*, p. 153.

70. En “París, capital del siglo XIX” repite la descripción de la huella y el estuche, pero añade que este modo de habitar es, esencialmente, un modo de transfigurar las cosas, de quitarles su carácter de mercancía, salvarlas de su valor de uso para así crear, como el coleccionista, un mundo lejano y pasado mejor que el presente, un tiempo en el que las personas pueden necesitar lo mismo que necesitan cada día, pero en el que al menos las cosas están liberadas de la servidumbre de ser útiles.

71. “Spleen”, *Las flores del mal*, p. 301. Cuando leí el poema de Baudelaire y seguía los comentarios de Benjamin me topé ocasionalmente con fotografías de Walker Evans, sobre todo aquellas donde consigue mostrar como más *antigua* a América; también las de basuras y pequeños desechos amontonados en los bordes de las aceras (colillas, cerillas, anillas de latas de cerveza, papelillos). Creo que a Benjamin le hubieran gustado mucho (como, quizá, todas las fotos de Evans) y, sobre todo, la foto del lavabo de Evans en la que se amontonan etiquetas de viaje para maletas, cartas, recibos, anillas de cerveza. También la colección de señales, anuncios viejos y otros objetos encontrados de Evans... Curiosamente, en la serie de las basuras hay una foto de un surco tras la cual el fotógrafo escribió: “aunque está en la naturaleza, este surco parece humanizado. Qué baudelairiano. Me gustaría que Baudelaire viviera para verlo...”. Véase de Gilles More y John T. Hill, *Walker Evans. The Hungry Eye*, Thames and Hudson, 1993, p. 332.

72. “París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, p. 184.

73. “París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Iluminaciones II*, p. 184.

74. *Das Passagen-Werk*, GSV, 1, p. 423.

75. *Zentralpark*, GSI, 2, p. 687. Véase también GSV, 1, p. 397.

76. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 159–184.

de un pasado que, en el caso de la convalecencia, es tan amenazante que es necesario olvidar” (76).

Ése es el sentido en que la modernidad es la continua antigüedad más reciente. Así es como antigüedad y modernidad entran en conexión alegórica. Esta alegoría “se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de un desasosiego petrificado” (77). Y es también el sentido en el que la constante afirmación que haga la modernidad de la novedad no podrá impedir su imagen como ruina. Baudelaire mismo quiso ser leído como un antiguo y esto se cumplió extraordinariamente pronto. “Ciertamente París está aún en pie —decía Benjamin— y las grandes tendencias del desarrollo social son todavía las mismas. Pero cuanto más conscientes son éstas, tanto más caduco es todo lo que hubo en su experiencia, lo que ha estado bajo el signo de lo ‘verdaderamente nuevo’” (78). Unos pocos años, dice también, entierran una sociedad o unas costumbres mejor que toda la lava de un volcán. Para Benjamin, Baudelaire habría entendido que la ‘modernidad’ ha perdido su función *descriptiva*, no es un criterio para separar del proceso histórico un segmento que pueda ser convincentemente designado como *el presente* y, así, comparable *al pasado*. Baudelaire ve la imposibilidad de una comparación sistemática entre modernos y antiguos, “cree que lo que ha sobrevivido (estéticamente) del pasado no es sino la expresión de una variedad sucesiva de modernidades, cada una de las cuales es única y, como tal, posee una única expresión artística. No existe relación entre estas entidades individuales y, por tanto, ninguna comparación es realmente posible. Ésa es la razón por la cual un artista no puede aprender del pasado” (79).

Podemos ahora ampliar la topografía moderna y aludir, además de a la ciudad y al interior como monumentos de distinta escala, a un espacio predilecto de Benjamin. Hemos visto la decadencia de la ciudad, su percepción como ruina, también la del interior burgués que esparce sus restos y huellas en estuches, al igual que la naturaleza embute plantas y animales entre piedras. En el exterior, en la calle, y en casa, la modernidad tiene columbarios donde presente y pasado se interpenetran. Y, entre la calle y la casa, los pasajes. Dos fueron, para Benjamin, las condiciones de su aparición. La primera fue el alza del comercio textil, que impulsó comercios lujosos. La segunda fue el desarrollo de la construcción de hierro, de la arquitectura de ingenieros. Con el hierro apareció un material artificial (el raíl de ferrocarril fue el precursor de la viga) susceptible de montarse y desmontarse. Al principio —dice Benjamin— los arquitectos imitaban columnas pompeyanas con las vigas, viviendas en las fábricas, y las estaciones de tren parecían buscar el parecido con chalets (80). El hierro, de hecho, se evitaba para las viviendas, pero articuló todos los espacios de

76. *Ibid.*, p. 174. También podría hablarse de una situación parecida a la que los psicólogos llaman *jamais vue*, una repentina e inexplicable incapacidad para reconocer o recordar las cosas, los sitios o las personas más familiares. Durante ese estado todo se vuelve nuevo aunque, según parece, la experiencia exprese ansiedad y el deseo de abolir sus causas... (Tomo la idea de un comentario de Ben-Ami Scharfstein sobre Wittgenstein).

77. *Das Passagen-Werk*, GS V, p. 377.

78. *Iluminaciones II*, pp. 108–109.

79. CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 58.

80. *Iluminaciones II*, p. 174.

tránsito: pabellones de exposiciones, estaciones y, como decía antes, pasajes y galerías comerciales en el centro de la ciudad. Los pasajes, además, albergaron los rastros de fantasías perdidas y adquirieron un aire fantasmagórico porque el pequeño comercio especializado en bienes suntuarios fue incapaz de competir con los enormes centros comerciales que vendían bienes de consumo a un mayor ritmo y menor coste. Hay que recordar que en los inicios del proyecto de *Das Passagen Werk*, Benjamin tenía ya en mente la topografía surrealista de París, la de Aragon en *Le paysan de Paris* y en *Passage de l'Opera*, esas fantasías de una vida oculta o subterránea de la ciudad. Benjamin vio en la descripción que hacía Aragon del pasaje (que estaba cayendo en desuso y adquiriendo un ambiente arcaico, mítico) un punto de arranque para su propia descripción de la vida secreta de la mercancía, como ruinas de sueños de otra época. En realidad, a Benjamin le atraían todas las tretas de que se valían los surrealistas para manifestar los estados de ruina. (No sé si lo conocería, pero en 1939 Benjamin Péret escribe un pequeño texto, “Ruines: ruine des ruines”, donde expone la dinámica capitalista de la innovación como un proceso de arruinamiento y contrasta el sentido que los surrealistas confirieron a las ruinas con el uso que de la antigüedad hacen los fascismos. Además, ilustra el sentido surrealista de la ruina con fotos de Raoul Ubac que representan monumentos como la Torre Eiffel estampados en piedras como un fósil) (81).

También le fascinó el modo como los surrealistas veían lo anticuado “en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas, en los objetos que comienzan a caer en desuso, en los pianos de cola en los salones, en las ropas de hace más de cinco años, en los locales de reuniones mundanas que empiezan a no estar ya en boga”. Fueron —dice Benjamin— intérpretes de signos “que se habían percatado de cómo la miseria social, la arquitectónica, la miseria del interior, la de las cosas esclavizadas y que esclavizan se transforma en un nihilismo revolucionario (82). Los surrealistas —dice en “París, capital del siglo XIX”— fueron quienes, después de Balzac, abrieron una perspectiva sobre las ruinas burguesas. La ciudad entera era en realidad el

objeto más soñado y “ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de una ciudad” (83). Ni los cuadros de De Chirico ni los de Marx Ernst —decía Benjamin— pueden medirse con los movimientos de masas o las idas y venidas, un deambular sin objeto pero con el impulso de una acción agitada (84). Para Aragon, también la ciudad es una constelación poblada de esfinges que detienen al “soñador de paso”, invocándo-

81. Recojo estos datos del estudio de Hal Foster sobre el surrealismo, *Compulsive Beauty*, Cambridge, The MIT Press, 1993, p. 166.

82. “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, *Iluminaciones I*, p. 49.

83. *Ibid.*, p. 50.

84. En De Chirico, por cierto, la antigüedad está presente como fragmento: por ejemplo en “Maniquí triste” o en “Arqueólogos”, donde los maniqués amontonan ruinas en sus rodillas como niños piezas de una construcción... o de forma más general en el carácter enigmático de las chimeneas de fábricas, como columnas clásicas inmensas; o las volutas como meros gestos retóricos sostenidos por sí mismos y no como ornamentación que siga un plan general. Ernst, por otro lado, también representa a veces el *interieur* burgués como una escena elemental primitiva.

le con preguntas mortales si dirige su distracción hacia ellas. Aunque la vida que originalmente tuvieron se ha vaciado, los pasajes —decía Aragon en *Le Paysan de Paris*— merecen no obstante considerarse como los secretos depositarios de varios mitos modernos: sólo hoy, cuando la piqueta los amenaza, se han convertido, por fin, en los auténticos santuarios de un culto a lo efímero, un paisaje fantasmagórico... Lugares que ayer fueron incomprensibles y que mañana jamás se conocerán. Para Benjamin, lo más significativo es que los pasajes estuvieran a medio camino entre el interior y la calle: podían parecer —dice— a la vez “casas y planetas” (85). Cuando conoció los pasajes —comenta también— “se sentía como en un sueño, como si fueran parte de sí mismo, o como un interior vivido...” (86). También en ellos lo moderno, a través de las mercancías de época, citaba la protohistoria, los pasajes exponían toda una imagen detenida, pétrea, del sueño de una época: “Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el interior... hacen de los bulevares un interior. Por eso el bulevar es la vivienda del *flâneur* que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los quioscos de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio” (87). En los pasajes, la vida fugaz de los bienes, el rápido cambio de estilos y moda, fueron formas de extrema atenuación temporal. Las ropas, la luz, los estilos de peinado y objetos personales que flotaban para Aragon pertenecen, a ojos de Benjamin, a un pasado distante. En ellos, los cachivaches de la burguesía sobreviven de tal forma que “por vez primera el pasado reciente se hace más distante” (88). La mirada alegórica del *flâneur* podría posar su mirada en constelaciones de objetos yuxtapuestos que podrían adquirir significados nuevos, objetos cuya decadencia tendría su origen en el proceso de producción misma que transfigura lo antiguo en anticuado. Las “imágenes detenidas”, las alegorías predilectas de los pasajes de Benjamin son éstas: las que lo representan como paisaje natural disecado. Los objetos de las galerías pueden describirse, por ejemplo, como una flora antigua separada, por así decirlo, de la savia del comercio de bienes, y entremezclados de manera irregular (89). La luz se filtraría a través de los techos de cristal de los pasajes “como a un acuario de vida primitiva marina” (90); el París de Baudelaire “es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea” (91). Los letreros de las tiendas podrían colgar como los de un zoológico, señalando el origen y la especie de los animales capturados (92).

La barbarie positiva hay que asociarla con un tipo de subjetividad que, como las figurillas de Klee, está formada de pliegues, o de líneas y dobleces transparentes, también de letras y de números, o de signos y trazos de escritura desconocida.

85. *Iluminaciones II*, p. 185.

86. *Das Passagen-Werk*, GSV, p. 1091.

87. *Iluminaciones II*, p. 51.

88. *Das Passagen-Werk*, GSV, p. 1250.

89. *Ibid.*, p. 93.

90. *Ibid.*, p. 1013.

91. *Iluminaciones II*, p. 185.

92. *Das Passagen-Werk*, GSV, p. 1047.

A Benjamin le interesaba una historia que no nos llevara ni fuera ni dentro de ella, sino que pudiera sostener su aporía (como presente y olvido al mismo tiempo), que fuera capaz de participar de la verdad y falsedad del conocimiento que la historia comunica sobre sí misma.

Todas estas imágenes tienen que ver, asimismo, con el hecho de que el surgimiento de los pasajes coincidió con el punto culminante del diseño de panoramas, “que traen el campo a la ciudad... la ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el *flâneur*” (93). Este modo de hacer de la ciudad un paisaje natural se expresa en la incapacidad confesada de Baudelaire para disfrutar del campo. Al mismo tiempo que hablaba de la religión espiritual del campo como un animismo de hortalizas sacralizadas, comparaba el vértigo de las grandes ciudades con el que “se siente” en el seno de la naturaleza. El extravío propio del *flâneur* también es comparado por Benjamin con el extravío por un bosque: no orientarse en una ciudad puede ser algo perfectamente trivial y carecer de interés. Sólo requiere ignorancia. Pero perderse en una ciudad como se pierde uno en el bosque requiere la práctica del *flâneur*. Los letreros y los nombres de calles, los transeúntes, los tejados, los quioscos, los bares hablan al paseante como una ramita que cruje bajo sus pies en el bosque, y las callejuelas reflejan las horas del día como las hondonadas del bosque (94).

Otra imagen sería la de un paisaje de catástrofe: “París es en el orden social una contraimagen del Vesubio en el orden geográfico: una masa amenazante y peligrosa, un Junio revolucionario siempre en acción. Pero igual que las laderas del Vesubio, gracias a las capas de lava que las cubren, se han convertido en huertos paradisíacos, aquí, a partir de la lava de la Revolución, florecen el arte, la moda y la existencia festiva como en ningún otro lugar” (95). O “del mismo modo que las piedras del mioceno o del eoceno tienen huellas de grandes monstruos de esas eras geológicas, hoy las galerías están en las grandes ciudades como cuevas que contienen fósiles de un monstruo extinto: los consumidores de la época preimperial del capitalismo, los últimos dinosaurios de Europa” (96). “La temporalidad de los pasajes es siempre la de un paisaje ancestral, residuo natural. Como la época glacial, representada en los atlas escolares de su infancia” (97).

Pero ¿hasta dónde conducía esto? ¿Al mismo punto que al surrealismo? No, Benjamin no se sintió cómodo con los métodos surrealistas. No le bastaba el montaje. En 1928 ya le comentaba a Scholem su dificultad para liberarse de una afinidad demasiado explícita con el surrealismo. Por encima de todo, no quería permanecer en la esfera surrealista del sueño: trataba de dar un sentido más histórico a lo anticuado, buscaba, si se quiere, una destrucción de la mitología surrealista, y los estados de ruina

le interesaban como un *instrumento* para el conocimiento histórico: “Mientras que Aragon —decía— permanece en el reino del sueño... y sigue existiendo en él un elemento impresionista, ‘la mitología’ (y ese impresionismo es responsable de sus

93. *Iluminaciones II*, p. 177.

94. Véase *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 15.

95. *Das Passagen-Werk*, GS V, p. 1056.

96. *Das Passagen-Werk*, GS V, p. 670.

97. *Ibid.*, p. 1045.

muchos filosofemas sin contenido), aquí se trata de la disolución de la ‘mitología’ en la esfera histórica. Y esto sólo puede suceder despertando un conocimiento aún inconsciente de lo que ha sucedido” (98). Quizás trataba de distanciarse de ellos por algo que entendió Adorno, por la violación de su propio compromiso previo con la desmitificación, manifestada técnicamente en la inmediatez que daban a las imágenes. A Benjamin le interesaba el valor dialéctico de las imágenes casi —diríamos— como un medio de conocimiento, aunque de las historias no contadas, calladas y silenciadas que sólo se atestiguan en forma de residuos, en productos inintencionales de la memoria... En fin, la recepción pasiva de imágenes de la que habló Breton producía demasiados reflejos del mundo de las apariencias. Los objetos para Benjamin perdían demasiado “extrañamiento” en el surrealismo (como, por cierto, también observara Brecht). Las imágenes surrealistas no responderían al principio constructivo que perseguía Benjamin: debían ser modelos, instrumentos con los cuales —como dijo Adorno— la razón se aproximara probando y comprobando una realidad que rehúsa la ley, pero a la que estos pequeños esquemas son capaces de imitar (99).

CUATRO

Por último, quiero insistir en la relación entre lo que Benjamin llamó “barbarie positiva”, en “El carácter destructivo”, de 1931, y en “Experiencia y pobreza”, de 1933. Aquí se pasa del paisaje de posguerra a las vanguardias de una forma muy animada. La barbarie positiva y el carácter destructivo —decía Benjamin— “borran incluso las huellas de la destrucción... hacen escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (por eso el carácter destructivo es enemigo del hombre estuche del XIX) (100). La barbarie positiva puede representarla, por ejemplo, las arquitecturas de Loos y Le Corbusier, que son de cristal y metal. Las cosas de cristal son duras y lisas, nada se mantiene firme en ellas, no tienen ‘aura’ y por eso son enemigas del misterio, y de la posesión —dice Benjamin—. También la Bauhaus —continúa diciendo— ha creado espacios “en los que resulta difícil dejar huellas” (101). Como los diseñadores, arquitectos y artistas más progresistas de la vanguardia, quizá Benjamin vio en el constructivismo moderno una forma de arrasar toda la ornamentación burguesa del XIX. Ya hemos visto cómo describe el interior burgués, como una selva de disfraces estilísticos, repleto de referencias históricas e imitaciones de estilos aristocráticos. El constructivismo perseguía, en cambio, un uso del diseño que, por así decirlo, pusiera todo al aire. Por eso, incluso el lenguaje visual de

98. *Das Passagen Werk*, GSV, 2, p. 1014.

99. “Actualidad de la filosofía”, *Op. cit.*, p. 99.

100. *Discursos interrumpidos I*, p. 160.

101. *Ibid.*, p. 171. Como indica Virilio, Loos ya identificó en 1908 la grandeza de la época moderna con la incapacidad para crear una ornamentación nueva. Luego, la estética, desde la estética del funcionalismo, la dialéctica de lo efímero, de la evaporización de los muros, podría asociarse con Gropius (como hace Benjamin), pero también con las arquitecturas efímeras de los futuristas italianos, la *licht-burg* berlinesa, los módulos de Moholy-Nagy y los montajes de Schwerdtfeger... (Virilio, P. *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 22. Realmente, como cuenta P. Misac, el ensueño que Benjamin veía en el cristal (o quizás en la luz o principios similares de creación de espacios) lo desmintió el uso de persianas y de cristal opaco, la forma en que la arquitectura industrial devolvió a las moles de apartamentos espacios privados (Véase Misac, P., *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Barcelona, Gedisa, 1987, cap. 6).

ingenieros y de la industria podía verse como una promesa de una cultura con menos diferencias. Por ejemplo, a Gropius y Le Corbusier les encantaban los silos de cereales americanos porque parecían libres de la influencia del pasado (102). Irónicamente, mientras que la vanguardia se inspiró en la industria americana, el diseño europeo se convirtió poco a poco en un adorno para el industrialismo y la cultura capitalista.

En fin, Benjamin asoció su concepto de barbarie positiva que borra huellas con el gesto constructivo de la vanguardia porque —decía— ese gesto es contrario a lo orgánico (103). Ese gesto constructivo también está en Loos y Klee, porque “rechazaron la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época”. Paul Klee —dice Benjamin— “se ha apoyado en los ingenieros. Se diría que sus figuras, igual que un buen coche obedece hasta en su carrocería a las necesidades del motor, también obedecen en la expresión de sus gestos a ‘lo interior’, a lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras” (104). Por tanto, la barbarie positiva hay que asociarla con un tipo de subjetividad que, como las figurillas de Klee, está formada de pliegues, o de líneas y dobleces transparentes, también de letras y de números, o de signos y trazos de escritura desconocida.

Adorno, en su *Teoría estética*, apuntaba en esta misma dirección cuando decía: “el concepto de *écriture* fue relevante en los primeros debates sobre el arte plástico, movido ciertamente por los dibujos de Klee, que parecen garabatos. Esta categoría de lo moderno arroja una viva luz sobre lo pasado: toda obra de arte es escritura, no sólo la que se representa como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida. Las obras de arte son lenguaje sólo como escritura” (...) “Todo arte es su sismograma. Falta la clave de su enigma como la de los escritos de algunos pueblos desaparecidos” (105). Exactamente, una categoría de lo moderno que arroja luz viva sobre el pasado: así es como Benjamin entendió la escritura. Y también como una categoría que arroja luz sobre el pasado biográfico.

Si el pensamiento es escritura, entonces el pensamiento existe sólo como esbozo improvisado, siempre como un gesto de un nuevo comienzo. En la elección del objeto que hace el filósofo hay, por un lado, una necesidad de lo inmediato, una necesidad de que el pensamiento salga de sí mismo y se pierda en las cosas que están en contacto con el presente. Pero, al mismo tiempo, ese presente encierra el conocimiento de su final. Mientras más quiere ir a las cosas, más extrañas y menos

102. Véase Walter Gropius, “programa para la fundación de una sociedad general de construcciones con una base artística unitaria”, en Wingler, H., ed., *La Bauhaus*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975. También, de Wilfred Nerdinger, “Walter Gropius—From Americanism to the New World”, *Walter Gropius*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1985. En el primer número de *L'Esprit nouveau* de 1920, Le Corbusier también presentó fotos de silos americanos. Les borró pequeños elementos y casi parecían un conjunto monumental clásico...

103. *Ibid.*, p. 170.

104. *Ibid.*, p. 169.

105. *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 167, 171. Para Benjamin, que las obras de arte sean lenguaje sólo como escritura significaría —como explica en *La tarea del traductor*— que en la apreciación de las obras de arte la consideración del receptor no resulta fructífera, que la referencia a cierto público o a sus representantes, o incluso a un receptor “ideal” es engañosa y perjudicial. El arte —dice Benjamin— plantea la existencia y naturaleza del hombre, pero ninguna de sus obras se ocupa de su respuesta.

significado tienen, aparte de su especificidad como mero lenguaje (escritura). La escritura sale de sí y regresa a sí en un solo movimiento y todo lo que queda de la realidad es un bosquejo, “un arabesco caleidoscópico, más que una figura” —en frase de De Man— (106). Que las cosas se alegoricen significa que sólo tienen movimiento lingüístico y que el lenguaje se manifiesta incapaz de participar en la espontaneidad. La fluctuación entre presente y pasado no se da como una secuencia concreta en el tiempo, sino como un gesto sincrónico. La historia, para Benjamin, no podría tener la forma de una narración temporal de los propios movimientos de retroceso o avance que alberga. La escritura descubrirá siempre que depende del pasado y que la pretensión de un nuevo comienzo termina por ser cita, repetición. La imbricación de pasado y presente impide que todo presente llegue a ser (107). Ese es el sentido en el que el gesto constructivo constituye un gesto de escritura. En las “Tesis de la filosofía de la historia” lo dejó claro: en la base de la historiografía se debía poner —decía— un principio *constructivo*, pues no sólo el movimiento de ideas pertenece al pensamiento, sino también su detención. Con la detención, el pasado continuo salta en pedazos: una época salta del curso homogéneo de la historia, una vida de una época y una obra del curso de toda una vida. Así, una vida entera queda suspendida dentro de la obra concreta, una época dentro de toda una vida y la historia dentro de una época (108). Por eso, la historia que viera hechos en nuestro pasado sería tan inadecuada como la que viera vivencias o experiencias plenas de autoconocimiento. No, a Benjamin le interesaba una historia que no nos llevara ni fuera ni dentro de ella, sino que pudiera sostener su aporía (como presente y olvido al mismo tiempo), que fuera capaz de participar de la verdad y falsedad del conocimiento que la historia comunica sobre sí misma. Esto determinó el sentido entero que le dio a la tarea de pensar: negación de la propia filosofía pero, a la vez, gesto que engendraba continuación de la filosofía. La negación como un principio que daba a la propia filosofía temporalidad y existencia histórica.

Lo que Benjamin llamó carácter destructivo en 1931 no era ninguna épica de la purificación, ni de la renovación. Para ese carácter no es necesario saber qué ocupará el lugar de lo destruido. Por lo pronto, al menos por un instante, está el espacio vacío, el sitio donde estuvo la cosa que ha vivido el sacrificio (109). Evidentemente, porque no fue purificadora, esta dialéctica se enfrenta directamente a la apropiación fascista de la imagen de la ruina, mezclada con su sublime sentido de la antigüedad y del clasicismo. En 1937, cuatro años después de que Benjamin escribiera “Experiencia y pobreza”, Hitler identificaba el arte degenerado, moderno, con arte

Mientras que para Benjamin el nihilismo era un antídoto contra la heroica o la épica del “retorno”, los fascismos convertían la imagen de la ruina en una forma suprema de pervivencia que dominaba heroicamente a la historia, como una ofrenda a la preparación de algo absolutamente nuevo.

106. “Historia literaria y modernidad literaria”, *Op. cit.*, p. 178.

107. “El conocimiento histórico de la verdad sólo es posible como superación (*Aufhebung*) de la ilusión: esta superación no significa la evaporación, la actualización del objeto, sino que debe configurarse como una imagen *rápida*... Esa configuración de una imagen rápida coincide con la actitud escéptica hacia el “ahora” en las cosas” (*Das Passagen-Werk*, GS V, p. 1034).

108. “Tesis de la filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*, p. 190.

109. *Ibidem*. Sé que sería muy oportuno comparar el significado que tuvo para Benjamin la “destrucción sin huellas” con el concepto de *Abbau y Destruktion* que Heidegger avanzó en el año 1919. También tendría que hablar del enfrentamiento con Jünger. Aquí no entraré en detalles pero me remitiría, por ejemplo, a “Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition”, de H. Caygill y “Time and Task: Benjamin and Heidegger Showing the Present” de A. Benjamin, los dos en *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*. A. Benjamin & P. Osborne, Eds., London, Routledge, 1994.

de marxistas destructivos o de judíos y reclamaba un nuevo arte alemán. Un año después, en 1938, Speer presentaba su teoría sobre el valor de las ruinas, donde hablaba de una cultura que “marca el ritmo de su propia destrucción para asegurar ruinas que cientos de años después inspirarán tantos pensamientos heroicos como hoy hacen los modelos de la antigüedad” (110). Mientras que para Benjamin el nihilismo era un antídoto contra la heroica o la épica del “retorno”, los fascismos convertían la imagen de la ruina en una forma suprema de pervivencia que dominaba heroicamente a la historia, como una ofrenda a la preparación de algo absolutamente nuevo.

Para Benjamin, la imagen de la ruina era, ciertamente, una devaluación positiva de la Historia y del Sujeto, pero una devaluación con la que se podía rechazar tanto el hechizo de la ideología capitalista de la *novedad* como el “retorno” al origen del fascismo. Lo que permanece de la barbarie positiva no es una cultura superviviente, sino utopías silenciosas y solitarias y sujetos bastantes frágiles. Las herencias de la humanidad se han dejado en casas de empeño “por cien veces menos de su valor para que se nos adelante la pequeña moneda de lo ‘actual’”. La crisis económica está en las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos numerosos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, *pero no de la buena manera...*” (111). Decía esto en 1933, con un tono cansado y premonitorio del desastre. Un poco antes oponía de nuevo la pesadez de la vigilia a la indemnización del sueño. ¿Cuál era el ensueño de entonces? Lo describe así: “La existencia del ratón Mickey es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y

confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja...” (112).

Habría merecido la pena que Benjamin nos explicara qué ha llegado a ser de Mickey, y qué queda de aquella promesa de una existencia tan simple como la de los dibujos animados... almas dibujadas.

110. *Inside The Third Reich*, New York, 1970, pp. 66, 185. Parece que Speer y Hitler sentían una misma predilección por ruinas de ladrillo, como las antiguas, y no de hierros retorcidos. Véase Misac, P. *Op.cit.*, cap. 6. También es interesante el comentario de Paul Virilio sobre Speer en *Logistique de la perception*, Etoiles-Chiers du Cinema. En *La máquina de visión* (Madrid, Cátedra, 1989), Virilio alude al uso nazi de la estética de lo efímero, de la transparencia y del arte luminoso con fines propagandísticos (como otro ejemplo de la convergencia entre totalitarismo, lenguaje de masas y técnicas de comunicación). La estética de la luz parece aquí una consumación de la del cristal. En 1935 —cuenta— Speer organizó el espacio del congreso del partido en Nuremberg con 150 proyectores luminosos que formaban un rectángulo de muros luminosos en la noche. Un espejismo o fantasmagoría —según el porpio Speer—, un castillo de cristal destinado a desaparecer al amanecer sin dejar rastros... (Sobre Benjamin, el uso de la luz en los medios de comunicación y el fascismo véase, de Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, Cambridge, The MIT Press, 1989, pp. 307–312).

111. *Ibid.*, p. 173. Sub. mío.

112. *Ibid.*, p. 172.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE DEL CASTILLO

Walter Benjamin trouva dans les ruines une image privilégiée de son concept d'histoire, aussi bien de l'histoire privée que de l'histoire collective. L'illusion de l'histoire se défonce lorsque la mémoire s'installe dans le fragment, dans le reste. Le

texte de Benjamin sur le drame barroque allemand, le Paris de Baudelaire, le surréalisme, le concept d'écriture des premières avant-gardes et les ruines des deux guerres mondiales sont quelques-uns des scénarios de cet article.

SUMMARY OF DEL CASTILLO'S ARTICLE

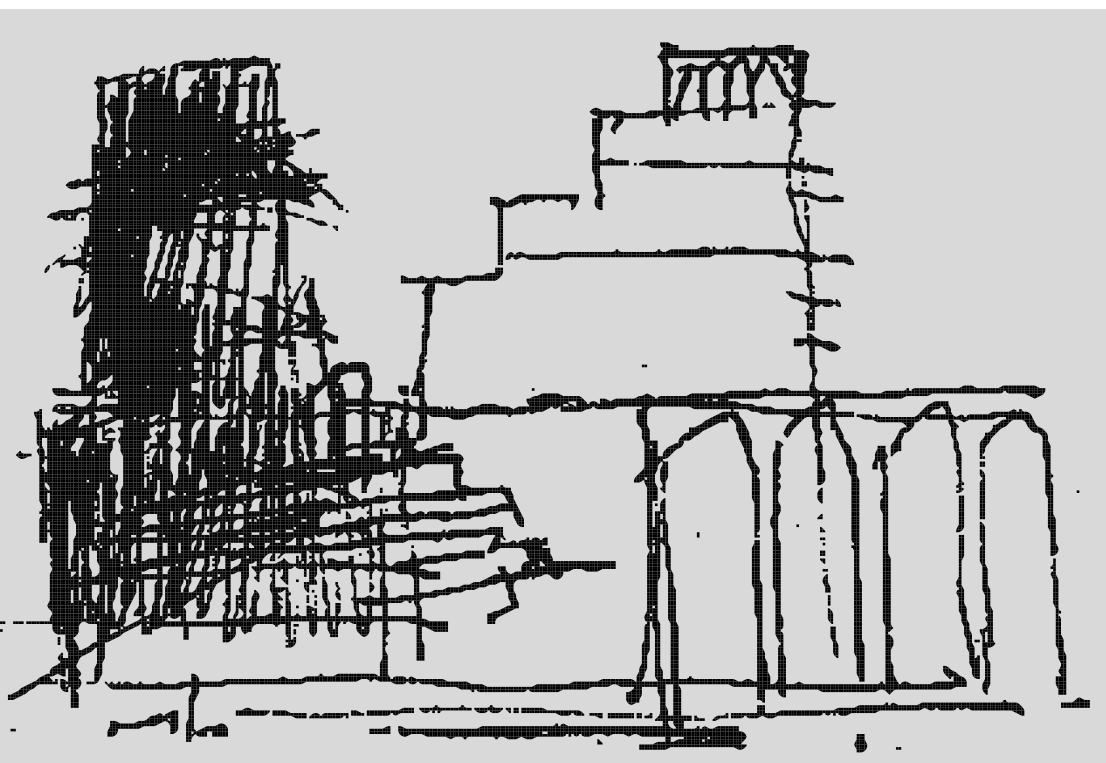
Walter Benjamin found in ruins a privileged image for his concept of History, both in its personal and in its public scopes. The illusion of History collapses when memory installs itself within the fragments, the remainders.

Benjamin's study of German Baroque drama, Baudelaire's Paris, Surrealism, the concept of writing in the first avant-gardes, and the ruins of the two World Wars, are the main stages of this article.

EL PRINCIPIO DEMOCRÁTICO Y SUS LÍMITES

Marina Gascón Abellán

Universidad de Castilla-La Mancha



Desde que la construcción roussoniana de la “voluntad general” sentara la base teórica de la democracia, que después conocería su realización práctica en las revoluciones francesa y americana, el principio democrático ha conocido una eclosión de tal magnitud que no creo incurrir en exageración al afirmar que la época actual viene marcada por lo que podría denominarse una hipertrofia del principio democrático. Uso el término “hipertrofia” consciente de su carga valorativa negativa, pues la democracia, que es quizás el modelo de legitimación más racional y más acorde con una moral de tipo

individualista y laico, se ha terminado convirtiendo en un “absoluto” moral tanto o más vigoroso —por su tremenda fuerza persuasiva— que los criterios de legitimación autoritarios o teocráticos a los que pretendía sustituir.

Hoy, en efecto, es posible justificar con suma facilidad cualquier decisión política o gubernamental, cualquier acuerdo atinente a la colectividad, mediante el fácil expediente de su supuesta procedencia democrática. El principio democrático se ha convertido así en un criterio de justificación absoluta que no parece admitir excepciones, suplantando de este modo el papel que, en otros tiempos y/o en otros ámbitos discursivos, desempeñaran, por ejemplo, los principios morales objetivos o el criterio de autoridad. Lo que sigue intenta ser simplemente un esbozo de los que, en mi opinión, constituyen los límites del discurso democrático y, por tanto, los límites también de la pretendida obligación absoluta de obediencia a las normas y decisiones adoptadas democráticamente.

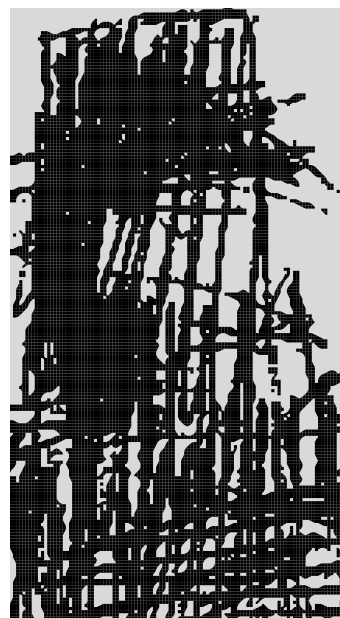
LA JUSTIFICACIÓN DEL MODELO DEMOCRÁTICO

“El hombre civil nace y muere en la esclavitud: a su nacimiento se le cose en una mantilla; a su muerte se le clava en un féretro; en tanto que él conserva la figura humana está encadenado por nuestras instituciones” (1). Tal vez este modo de describir el vínculo del hombre con el Derecho y el Estado sea demasiado pesimista, pero lo cierto es que plantea, con toda la crudeza que se quiera, un problema que viene siendo característico de la propia existencia del hombre como ser social, como sujeto sometido a la fuerza del Derecho, a la coacción, a órdenes y prohibiciones que restringen su libertad: el de encontrar las razones que justifican este sometimiento. Precisamente por ello, el problema de la obediencia al Derecho constituye el tema central de la filosofía política de todos los tiempos, un tema que se articula alrededor de la pregunta ¿por qué obedecer las normas jurídicas o las decisiones políticas del sistema?

Es obvio que al Derecho se le puede obedecer por razones prudenciales: por temor a ser castigados, por un cálculo de utilidad personal, etc., pero estas razones no constituyen el contenido de una auténtica obligación. La pregunta por las razones de obediencia al Derecho remite, en última instancia, a consideraciones morales, pues sólo las razones morales pueden fundar una auténtica obligación. Y, dado que la única obligación moral en sentido fuerte es la que nace de la propia conciencia, la obligación moral de obediencia al Derecho no puede descansar en otros materiales.

Naturalmente es éste un punto de partida que no todos estarían dispuestos a asumir. Así, por ejemplo, no compartiría este postulado una moral objetiva heterónoma, es decir, una moral que se exprese a través de imperativos que son dados al sujeto desde instancias externas, como ocurre con la mayoría de las morales religiosas. Si se parte, por el contrario, de una ética autónoma según la cual no exis-

1. ROUSSEAU, J. J.: *El contrato social* (1762), en *Escritos de combate*, trad. de S. Masó, Alfaguara, Madrid, 1979, pág. 42.



ten más principios morales que los que la propia conciencia se dicte a sí misma, es éste el postulado ético del que hay que partir. Por lo demás, me parece que esta postura es la única que se aviene bien con aquellos sistemas políticos que, como la democracia, acogen el pluralismo político como uno de sus principios básicos.

Si se parte de la base de que sólo la conciencia es fuente de obligaciones morales absolutas, resulta que las únicas instituciones político-jurídicas que podrán presentarse como legítimas, esto es, las únicas que podrán recabar una obligación (moral) de obediencia por parte de los ciudadanos, serán aquellas construidas sobre la base de un modelo según el cual obedecer en ellas no difiere en realidad de obedecer los imperativos que uno se da a sí mismo. En otras palabras, pueden existir buenos motivos morales para obedecer al Derecho, pero una obligación moral en sentido fuerte, análoga a la obligación de conciencia, requiere suponer un modelo de organización política en el que en cierto modo se haya cancelado la escisión entre moralidad y legalidad. Este fue el anhelo de Rousseau o de Kant y hoy sería el de cualquiera que intente fundar la obligación política en fórmulas de consentimiento.

Pues bien, el modelo de legitimidad política que permite alcanzar una síntesis entre autonomía y heteronomía, entre moralidad y legalidad, y que por tanto construye la obligación de obediencia como una obligación moral autónoma, es el modelo democrático, que parte de la ficción de que cuando un sujeto participa en el proceso de adopción de una decisión o una norma —aun cuando esta participación sea sólo indirecta, como ocurre con las democracias representativas actuales— tiene la obligación moral de obedecer la decisión adoptada por la mayoría, dado que —y he aquí la ficción— ha sido el propio sujeto quien se ha dado la norma a sí mismo. En el fondo subyace la vieja idea rousseauniana de considerar la voluntad de la mayoría *como si* fuese la voluntad general de la comunidad, una idea que está también en la base del modelo de obligación política (2) de las modernas teorías consensualistas, si bien éstas hubieron de afrontar problemas algo diferentes a los del contractualismo.

Modelo clásico: el contractualismo

Tal vez sea, en efecto, Rousseau quien represente, al menos de un modo más depurado, el primer momento en la formación del pensamiento jurídico y político democrático, de ese pensamiento que reposa en una síntesis de libertad y obediencia que tan fecunda ha resultado. En Rousseau, ciertamente, el deber de obediencia al Estado sólo puede basarse en que el ciu-

dadano se obedezca a sí mismo, para lo cual echa mano de la idea de pacto social, que supone “la enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a toda la comunidad” (3). Desde luego, de un contrato

2. No se me oculta que el uso de la expresión “obligación política” no es pacífico y que su contenido varía con los distintos autores y contextos. En el ámbito de este trabajo, sin embargo, usaré este término como el equivalente de “obligación moral de obediencia al Derecho”.

3. ROUSSEAU, J. J.: *El contrato social*, cit., pág. 411.

social en el que la enajenación de los derechos es total pueden temerse leyes injustas, pero en Rousseau la democracia es un principio moral al servicio de la libertad, ya que se trata de “encontrar una forma de asociación...en virtud de la cual cada uno, uniéndose a otros, no obedece empero más que a sí mismo y quede tan libre como antes” (4). Por lo demás, la propia idea del contrato social asegura la rectitud de la “voluntad general”: la ley ha de ser necesariamente recta porque, partiendo de la igualdad de los ciudadanos y confundiéndose autor y destinatario, nadie dará su aprobación a una ley arbitraria que luego se verá obligado a padecer.

Ahora bien, adviértase —porque es importante para el tema que nos ocupa— que el modelo de sociedad política diseñado en el contrato social se presenta como totalizador de la vida y de la acción humanas y en él apenas cabe un ámbito de autonomía para la moral que pueda servir como soporte de la crítica o de la disidencia frente al soberano. Con razón se lamentaba Habermas de que Rousseau no hubiese interpretado su contrato ideal simplemente como la definición de un nuevo nivel (el procedimental) de legitimación, sino que mezclaba con ello la introducción de propuestas tendentes a institucionalizar un nuevo orden justo de dominación (5).

Las teorías consensualistas

La versión actual del modelo clásico contractualista lo representan las modernas teorías consensualistas, que no basan la obligación de obediencia en la necesidad de que el Derecho cumpla fines determinados o realice algún sistema de valores, sino en que descansen en la voluntad de los destinatarios. Estas teorías construyen también un modelo de obligación política basado en una concepción liberal de la naturaleza humana que centra su interés en las ideas de libertad y autonomía, y cuyo empeño es hacer de la obligación política una auténtica obligación moral, una obligación autoimpuesta que cuente con el beneplácito de la conciencia individual misma; y tal obligación no puede ser otra que la que nace del consentimiento libre y voluntario de los individuos obligados. Vistas así, las teorías del consentimiento suponen el abandono de la heteronomía para dejar paso al principio de autonomía, único principio, por otro lado, capaz de sustentar una obligación de obediencia en sentido fuerte. En suma, las teorías consensualistas hacen de la obligación política el producto de un acuerdo alcanzado a partir del consentimiento de los individuos.

La ética discursiva

La idea del consentimiento como base de la obligación política, y su consiguiente traducción histórica en el modelo democrático, presenta algunos problemas que afectan a la prestación misma del consentimiento y que en modo alguno carecen de importancia (6).

El problema de la obediencia al Derecho constituye el tema central de la filosofía política de todos los tiempos, un tema que se articula alrededor de la pregunta ¿por qué obedecer las normas jurídicas o las decisiones políticas del sistema?

4. ROUSSEAU, J. J.: *El contrato social*, op.cit., Libro I, cap. VI, pág. 410.

5. HABERMAS, J.: “Problemas de legitimación en el Estado moderno” (1976), en *La reconstrucción del materialismo histórico*, trad. de J. Nicolás y R. Cotarelo, Taurus, Madrid, 1981, pág. 252.

6. Los problemas se centran, fundamentalmente, alrededor del llamado “consentimiento tácito”, es decir, del supuesto consentimiento prestado por quienes no se han manifestado ni en un sentido ni en otro. Ciertamente, es este un problema real que debe afrontar cualquier teoría del consentimiento.

En otras palabras, pueden existir buenos motivos morales para obedecer al Derecho, pero una obligación moral en sentido fuerte, análoga a la obligación de conciencia, requiere suponer un modelo de organización política en el que en cierto modo se haya cancelado la escisión entre moralidad y legalidad. Este fue el anhelo de Rousseau o de Kant y hoy sería el de cualquiera que intente fundar la obligación política en fórmulas de consentimiento.

Pero tal vez la objeción más seria que cabe hacer a toda propuesta convencionalista más o menos inspirada en la tradición del contrato social es, en palabras de J. Muguerza, que “ningún acuerdo colectivo de carácter fáctico —ni tan siquiera un efectivo *consensus omnium gentium*— podría tener en sí su propio fundamento racional, dado que la facticidad de tales acuerdos no es por sí sólo garantía de su racionalidad” (7). Para que ésta pueda producirse es necesario que el consenso se haya alcanzado en una situación ideal de diálogo, es decir, a través de un procedimiento y mediante unos requisitos que aseguren un modelo de comunicación ajustado a las exigencias de la argumentación ética. En este sentido, tal vez la ética comunicativa de Habermas represente el modelo más depurado de obligación política de base consensualista capaz de fundamentar una democracia verdaderamente autogestionable y participativa.

La ética comunicativa de Habermas puede considerarse como una reconstrucción de la ética kantiana (8), y por tanto resulta apta para fundamentar obligaciones morales en sentido fuerte, pero tiene además la ventaja de que logra eludir ciertos caracteres de solipsismo que afectaban al modelo kantiano, lo que la hace especialmente útil para fundar obligaciones políticas, es decir, relativas a necesidades e intereses de relevancia social. Habermas, en efecto, toma como punto de partida el principio de universalización kantiano que asegura que “únicamente se aceptan como válidas aquellas normas que expresan una voluntad general: esto es...que han de poder convertirse en ‘ley general’” (9), pero subrayando que la ética discursiva excluye una aplicación monológica de este postulado, pues “una norma sólo puede aspirar a tener validez cuando todas las personas a las que afecta consiguen ponerse de acuerdo en cuanto participantes de un discurso práctico... en que dicha norma es válida” (10). Por ello, aceptando la reconstrucción de McCarthy, Habermas reformula el imperativo categórico en el siguiente sentido: “En lugar de proponer a todos los demás una máxima como válida y que quiero que opere como una ley general, tengo que presentarles mi teoría al objeto de que quepa hacer la comprobación discursiva de su aspiración de universalidad. El peso se traslada desde aquello que cada uno puede querer sin contradicción alguna como ley general, a lo que todos de común acuerdo quieren reconocer como norma universal” (11).

La reformulación del imperativo categórico que lleva a cabo la ética comunicativa tiene gran interés para un enfoque más enriquecedor de las relaciones entre moralidad y legalidad, pues presenta la justificación de las normas fundamentales o de las reglas básicas de justicia como una tarea esencialmente cooperativa y que, por consiguiente, supone un marco institucional que regule y asegure el diálogo. Por ello, observa Apel, es necesario

7. MUGUERZA, J.: en MUGUERZA, J. y otros, *El fundamento de los derechos humanos*, edición preparada por G. Peces-Barba, Debate, Madrid, 1989, págs. 15–17.

8. CORTINA, A.: *Crítica y utopía: la escuela de Frankfurt*, Cincel, Madrid, 1985, págs. 152 ss.

9. HABERMAS, J.: *Conciencia moral y acción comunicativa* (1983), trad. de R. Cotarelo, Península, Barcelona, 1985, pág. 83.

10. *Ibid.*, pág. 86.

11. MCCARTHY, Th.: *La teoría crítica de Jürgen Habermas* (1978), trad. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1987, pág. 377.

institucionalizar el discurso ideal bajo condiciones reales. Pero es aquí precisamente donde “comienza el problema de la realización (política) de aquella comunidad ideal de comunicación” (12), pues, cabe preguntar, ¿qué condiciones debe reunir el discurso práctico para que pueda identificarse con esa comunidad ideal de comunicación?

No procede en esta sede un análisis pormenorizado del problema, baste decir que Habermas recurre a las reglas de la argumentación de R. Alexy, distinguiendo tres esferas: la lógico-semántica de los productos, la dialéctica de los procedimientos y la retórica de los procesos (13). Esta última es la más importante para la ética y presenta las siguientes reglas:

1. “Todo sujeto capaz de hablar y de actuar puede participar en la discusión”.
2. a) “Todos pueden cuestionar cualquier información”.
b) “Todos pueden introducir cualquier afirmación en el discurso”.
c) “Todos pueden manifestar sus posiciones, deseos y necesidades”.
3. “A ningún hablante puede impedírsele el uso de sus derechos reconocidos en (1) y (2) por medios coactivos originados en el exterior o en el interior del discurso”.

Lo que esto significa es que en una comunidad ideal de comunicación, como la que presupone la ética discursiva, nadie que tenga capacidad suficiente puede ser excluido de la discusión, ni ver disminuido su derecho a exponer sus argumentos, ni naturalmente ser objeto de coacción. La idea de que sólo valen los argumentos y la igualdad de los interlocutores parecen constituir, por tanto, los fundamentos de la propuesta habermasiana, en la cual —recordémoslo— la universalización kantiana encuentra en el consenso alcanzado argumentativamente su realización procedimental.

En suma, mediante la introducción de reglas que garanticen la racionalidad de la comunicación, la reformulación que Habermas realiza del imperativo kantiano supone poner en marcha “un proceso de formación discursiva de una voluntad racional por el que todos y cada uno de los participantes en el mismo” podrían alcanzar un consenso sobre los intereses susceptibles de generalización; y ese “proceso de formación discursiva de una voluntad racional viene a querer decir lo mismo para Habermas que el proceso de formación democrática” (14).

Qué duda cabe que el modelo habermasiano puede rendir un valioso servicio, pero no como explicación o justificación de las concretas democracias históricamente conocidas, sino como instancia crítica de las mismas, como llamamiento a un modelo más humano — y más racional— de convivencia. En efecto, llevado el modelo al mundo histórico,

12. APEL, K. O.: *Estudios éticos*, trad. de C. de Santiago, Alfa, Barcelona, 1986, p. 168.

13. HABERMAS, J.: *Conciencia moral y acción comunicativa*, *op cit.*, págs. 110 ss.

14. MUGUERZA, J.: “Habermas en el reino de los fines (variaciones sobre un tema kantiano)”, en *Esplendor y miseria de la ética kantiana*, E. Guisán (coord.), Anthropos, Barcelona, 1988, págs. 107–08.

La reformulación del imperativo categórico que lleva a cabo la ética comunicativa tiene gran interés para un enfoque más enriquecedor de las relaciones entre moralidad y legalidad, pues presenta la justificación de las normas fundamentales o de las reglas básicas de justicia como una tarea esencialmente cooperativa y que, por consiguiente, supone un marco institucional que regule y asegure el diálogo.

“son necesarias medidas institucionales con el fin de neutralizar las limitaciones empíricas inevitables y las evitables intervenciones internas y externas, de modo tal que por lo menos puedan alcanzarse en un grado razonable las condiciones ideales” (15). Es así como la ética discursiva despliega toda su vocación práctica, pues la insatisfacción que provoca la falta de racionalidad de la vida social puede estimular un programa de transformación social destinado a alcanzar esas condiciones ideales del modelo. Por ello, el modelo de la ética discursiva puede desempeñar un fecundo papel como teoría crítica de la sociedad y del Estado, como punto de referencia que hace patentes las carencias del mundo histórico, pero no debe ser utilizado a modo de cobertura ideológica de nuestro presente, atribuyendo a las decisiones políticas la fuerza moral que tendrían “como si” hubiesen sido adoptadas en una situación ideal de diálogo.

LOS LÍMITES DEL PRINCIPIO DEMOCRÁTICO COMO PRINCIPIO JUSTIFICADOR DE LA OBLIGACIÓN DE OBEDIENCIA

Como ya se ha señalado, en el plano de la organización política concreta, la ética comunicativa desemboca en una justificación o en una exigencia de democracia. Y, en efecto, aunque no procede detenernos en ello aquí, son muchas las razones que sustentan la legitimidad del sistema democrático y que son, a su vez, otras tantas razones para postular la obligación ética de obediencia a un Derecho de base contractual o comunicativa. Por citar escuetamente algunas de ellas: la íntima conexión de este modelo (democrático) con la idea de consentimiento de los ciudadanos; los valores de autonomía individual, libertad e igualdad, que constituyen un presupuesto del sistema democrático y que, al propio tiempo, encuentran en el mismo el marco más idóneo para su protección y desarrollo; el hecho de que la democracia sea el régimen que más se ciñe a los requisitos y modalidades del contrato, pues solamente ella “permite la elección, experimentación crítica y revisión de los diferentes modelos de la sociedad, acciones todas ellas propias de los individuos que pueden llevar a cabo el contrato social” (16); y, finalmente, la democracia, al igual que el modelo contractualista, presenta la virtud de concebir al individuo como un fin y al Estado u organización política como un simple medio o instrumento.

Sin duda podrían aducirse más razones que refuerzan la idea de que la democracia, al posibilitar que las obligaciones jurídicas sean resultado del acuerdo y no meras imposiciones, fortalece la idea de obligación política, de vinculación moral al Derecho, pero las citadas dan cumplida cuenta de ello. Ahora bien, de este dato no debe concluirse acríticamente —como ocurre tantas veces— que la democracia sea un principio de justificación absoluto, un principio que conduce a la adopción de decisiones y obligaciones que no dejan

15. HABERMAS, J.: *Conciencia moral...*, op. cit., pág. 115.

16. FERNÁNDEZ, E.: *La obediencia al Derecho*, Civitas, Madrid, 1987, pág. 142.

ningún resquicio a la disidencia. Al contrario, esta especie de “deificación” de la justificación discursiva, que presenta como inexcusable cualquier decisión nacida del acuerdo, es un peligro cierto que se ha de evitar, pues en otro caso se estará usando el principio democrático como regla de justificación de la acción política, de cualquier acción política, con tal de que tenga una procedencia democrática. Se impone, en este sentido, una doble reflexión crítica: de un lado, porque lo que constituye la plasmación real o histórica del sistema democrático pone de relieve la distancia que muchas veces separa la teoría de la práctica; en suma, se trata de plantear las insuficiencias que respecto del modelo democrático presentan los sistemas democráticos en la actualidad. De otro, porque es necesario comprobar las insuficiencias del propio modelo ideal o teórico alegado por los sistemas democráticos como razón fundamental para mantener una obligación fuerte de obediencia.

1. Respecto a la primera cuestión —la insatisfactoria realización histórica del modelo— se trata de examinar el sistema político para comprobar en qué medida se aleja del sistema habermasiano.

Sin ánimo de exhaustividad, parece, en primer lugar, que una democracia que quisiera aproximarse a la situación ideal de diálogo habría de garantizar la igualdad entre los interlocutores; igualdad jurídico-formal, desde luego, pero también económica, social y cultural, y es evidente no sólo que tal igualdad no se da en la práctica, sino también que el liberalismo —o al menos cierto liberalismo— trata de excluir esta igualdad del catálogo de derechos liberales. Se podrá decir tal vez que la simetría que requiere el diálogo no implica absoluta igualdad, pero, con todo, sí parece necesario un nivel suficiente de satisfacción de las necesidades reales. En realidad, se trataría de recuperar el viejo argumento kantiano de la independencia personal como condición para el ejercicio del derecho de voto o, como diríamos hoy, para participar en la acción comunicativa (17), pues, como escribe A. Heller, “en sociedades basadas en relaciones de subordinación y jerarquía la discusión valorativa filosófica no se puede generalizar” (18).

Pero quizás la “insuficiencia” más destacada de las democracias modernas, y que hace inviable toda comparación con el modelo contractualista, es su carácter representativo. Se trata también de una de las críticas predilectas del marxismo (19) y aunque pueda tener mucha razón Bobbio cuando habla del “fetiche de la democracia

17. Este era el sentido de la argumentación en favor del voto censitario, pues “todas las mujeres y, en general, cualquiera que no puede conservar su existencia (su sustento y protección) por su propia actividad, sino que se ve forzado a ponerse a las órdenes de otros (salvo a las del Estado), carece de personalidad civil y su existencia es, por así decirlo, sólo de inherencia” (KANT, I.: *La metafísica de las costumbres* (1797), trad. de A. Cortina y J. Canal, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pág. 144).

18. HELLER, A.: *Por una filosofía radical*, trad. de J. F. Ivars, Edic. 2001, Barcelona, 1980, pág. 84.

19. Escribe K. MARX en la *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel* (1843) (trad. de A. Encinares, Grijalbo, Barcelona, 1974, pág. 153) que “los delegados de la sociedad civil se constituyen en asamblea y sólo esta asamblea es la existencia política real y la voluntad de la sociedad civil”. De este modo la contradicción es doble: “1) formal. Los delegados de la sociedad civil son una sociedad y no están en relación con sus mandantes en forma de instrucciones de mandato... Deben ser delegados y no lo son; 2) material. En lo relativo a los intereses... son comisionados como representantes de los asuntos generales, pero en realidad representan asuntos particulares”. También, en el mismo sentido, LENIN, V. I.: *La revolución proletaria y el renegado Kautsky* (1918), trad. de F. Claudín, Grijalbo, México, 1975.

directa” (20) parece cierto que el consenso alcanzado por los representantes no puede atribuirse sin más a los representados. Desde luego, las sociedades contemporáneas son sumamente complejas, el número de participantes amplísimo y los ámbitos de decisión política cada vez más extensos, por lo que tal vez la renuncia a la democracia directa resulte inevitable, e incluso parece que el modelo representativo sea “en teoría” capaz de conservar buenos motivos para fundar un deber de obediencia. En tal caso, la democracia representativa podría considerarse, si no como realización histórica de la ética comunicativa, sí al menos como un suceso bastante aceptable de la misma y, por lo tanto, podría reclamar para sí una legitimidad “fuerte”. Sin embargo, el problema reside, de nuevo, en la insatisfactoria realización práctica del modelo representativo, como ponen de manifiesto los estudios de Schumpeter y de la “teoría de las élites” al mostrar que los electores han perdido incluso la iniciativa en el proceso democrático para convertirse en espectadores pasivos de una representación que discurre casi totalmente ajena a su participación (21).

Pues bien, si esto es así, habrá que darle la razón a Singer cuando afirma que “las razones específicamente democráticas para obedecer la ley que eran válidas en nuestra comunidad democrática modelo sólo lo son parcialmente en las sociedades en las que vivimos” (22) y que, por tanto, las razones para la obediencia y para atenerse al juego parlamentario parecen bastante debilitadas. Ahora bien, ello no significa que la democracia no aporte buenas razones para obedecer en ella, entre otras cosas porque si así fuera resultaría indiferente obedecer en una democracia o en una dictadura. Lo que quiere decirse es tan sólo que si las democracias representativas que conocemos adolecen de todas esas insuficiencias, resulta que los motivos que antes examinábamos para fundar la obediencia únicamente se realizan de modo parcial en la experiencia histórica de los sistemas democráticos y que, en consecuencia, también habrá que considerar insuficiente —aunque no inexistente— la propia obligación política. De esta constatación se derivan dos consecuencias importantes que ya fueron insinuadas más arriba. La primera es que el modelo de racionalidad de la ética discursiva —o, si se prefiere, el modelo teórico democrático— puede constituir un buen instrumento para “medir” periódicamente la distancia que separa a las históricas comunidades humanas de la comunidad ideal de comunicación. La segunda, y no menos importante, es que si la obligación de obediencia es imperfecta, bajo ciertas circunstancias podrán estar justificados algunos tipos de

desobediencia política: en concreto, aquellos que se enderezan a restaurar las condiciones de racionalidad del modelo.

2. Pero los límites del sistema democrático no obedecen sólo, ni principalmente, a la constatación de sus posibles carencias

20. BOBBIO, N.: *¿Qué es socialismo?* (1976), trad. de J. Moreno, Plaza Janés, Barcelona, 1978, pág. 104.

21. Vid. SCHUMPETER, J.: *Capitalismo, socialismo y democracia* (2ª edic., 1942), Orbis, Barcelona, 1983 y BACHRACH, P.: *The Theory of Democratic Elitism*, London University Press, London, 1968.

22. SINGER, P.: *Democracia y desobediencia*, trad. de M. Guastavino, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 139.

a la luz de un cierto modelo de legitimidad, con la consiguiente justificación de ciertos tipos de desobediencia. El problema es mucho más profundo: se trata de saber o, mejor dicho, de poner en duda si la ética comunicativa, en tanto que modelo más depurado de justificación del principio democrático, puede efectivamente garantizar un consenso ético que impida por principio la disidencia. Formulado en términos de pregunta: ¿tan perfecta ha de ser la comunicación que excluya hasta la disidencia de uno sólo?; las reglas de la comunicación ideal, ¿garantizan siempre el consenso?, ¿excluyen por definición la disidencia?; la conciencia individual, ¿ha de considerarse errónea cuando se aparte de la decisión consensual?, ¿cómo impedir que las decisiones de la mayoría no sean injustas, o sea, no sean tenidas por injustas por la conciencia individual, que no puede abdicar de su competencia para formular dicho dictamen?

La respuesta a estas preguntas depende de si existen o no límites intrínsecos a cualquier forma de adopción de decisiones colectivas. Y a este respecto hay que decir que tales límites existen. Más concretamente, la obligación política es limitada o no absoluta en la medida en que las decisiones democráticas, por muy depurado y abierto que sea el procedimiento, siempre pueden ser inmorales desde la perspectiva individual.

En efecto, por muy perfecto y acabado que sea el modelo, si es cierto que la ética discursiva no pretende eliminar la subjetividad concreta, es ilusorio excluir la posibilidad de que al menos un individuo niegue su asentimiento a la norma social, a la norma comunicativamente alcanzada: el consenso nunca puede impedir que los acuerdos sean tenidos por inmorales por la conciencia individual, que puede encontrar en ello un motivo para la desobediencia. Entender lo contrario supone trastocar las condiciones de racionalidad del modelo, someter la individualidad a la voluntad discursivamente formada de los interesados. Es el propio proceso de fundamentación moral el que, al imponer considerar a cada persona como ser autónomo que decide por sí mismo, al prohibir que otros tomen decisiones morales por nosotros, ordena que las reglas sociales se adopten sobre la base del acuerdo. Por tanto, si los problemas políticos deben afrontarse desde la participación de todos los afectados ello no obedece a que el proceso de fundamentación moral sea necesariamente comunicativo, sino a que la comunicación es una exigencia del principio moral de autonomía. Insistir en lo primero oculta los posibles límites de una ética política discursiva, en concreto el límite de que el hombre es un fin en sí mismo que postula el respeto a su conciencia moral autónoma. Pero no es sólo que en la ética comunicativa haya siempre, y necesariamente, un lugar para la individualidad disidente, es que además ello resulta deseable, pues el disenso y el pluralismo resultan imprescindibles para poder alcanzar una discusión verdadera. No hay dos personas —en opinión de Heller—, cuyos valores, interpretaciones y jerarquía de valores resulten en su totalidad idénticos y “suponiendo que existiesen dos hombres así, la discusión sería

Sin duda podrían aducirse más razones que refuerzan la idea de que la democracia, al posibilitar que las obligaciones jurídicas sean resultado del acuerdo y no meras imposiciones, fortalece la idea de obligación política, de vinculación moral al Derecho, pero las citadas dan cumplida cuenta de ello. Ahora bien, de este dato no debe concluirse acriticamente —como ocurre tantas veces— que la democracia sea un principio de justificación absoluto, un principio que conduce a la adopción de decisiones y obligaciones que no dejan ningún resquicio a la disidencia.

imposible entre ellos: no habría nada sobre lo que pudiesen discutir” (23) o, como afirma Bubner, no habría problemas reales a los que enfrentarse y el diálogo no pasaría de ser un puro divertimento (24).

En suma, aun cuando fuera posible una plasmación histórica perfecta del modelo democrático, difícilmente se cancelaría por completo la dicotomía entre moralidad y legalidad, al menos si por tal se entiende el logro de un consenso universal; siempre quedaría un resquicio para la disidencia. Por ello, tal vez a un modelo tan perfecto que garantizara siempre el acuerdo de todos los participantes pudiéramos extender el juicio de A. Heller a propósito de la noción de libertad de Marx: “... tal utopía no sólo es irrealizable, sino también indeseable. Átomos autocontenidos dando vueltas los unos alrededor de los otros, a semejanza de los dioses libres del universo de Epicuro, no son realmente humanos ni realmente atractivos” (25). Por lo demás, tras esta crítica de “inhumanidad” acaso lata un cierto temor a que tales planteamientos alienten un sistema de convivencia uniformizador, culturalmente totalizante y, quizás, políticamente totalitario, en suma, se teme poner punto final a la historia (26).

Ahora bien, esta exigencia de respeto por la individualidad no significa una renuncia a la comunicación y a la búsqueda del consenso. Más bien todo lo contrario. Es cierto que una sociedad basada en relaciones de dependencia dificulta la discusión filosófica, pero no es menos cierto que “sólo las personas que llevan a cabo una discusión axiológica de carácter filosófico de igual a igual” podrán ser capaces de cambiar la sociedad (27). Dicho brevemente: la comunidad de comunicación no existe, pero “debe” existir y debe asimismo orientarse por el único valor guía que no expresa intereses particulares, el valor de la humanidad.

En cierto modo, pues, se transforma el sentido ético del discurso, que ya no es tanto un procedimiento para acceder a un consenso necesario y universal, cuanto un fin que debe perseguir toda sociedad bien ordenada. Si no me equivoco, en esta línea se encuentra también la propuesta de Muguerza acerca de la *concordia discors*, que implica mantener permanentemente abierto un diálogo con vistas al deseado consenso, pero siendo capaces asimismo, y entretanto se consigue o no, de canalizar cualquier disenso.

La concordia discorde, en efecto, supone concebir el discurso como “la acción comunicativa que tendría que incorporar a sí el conflicto” (28).

Ahora bien, el conflicto no siempre tiene su origen en las relaciones de subordinación o en los medios de control sistemático, sino que también puede obedecer al insuprimible disenso moral y, en la medida en que sea así, resulta valioso y digno de tutela, pues de lo contrario llegaríamos a la paradoja de haber ideado un procedimiento para la adopción de normas sociales que

23. HELLER, A.: *Por una filosofía radical*, op. cit., pág. 95.

24. BUBNER, R.: *Modern German Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pág. 190.

25. HELLER, A.: “Marx y la liberación de la humanidad”, en *Crítica de la Ilustración*, trad. de G. Muñoz y J. I. López Soria, Península, Barcelona, 1984, pág. 329.

26. MUGUERZA, J.: “Ética y comunicación (una discusión del pensamiento ético-político de J. Habermas)”, en *Teorías de la democracia*, J. M. González y F. Quesada (coords.), Anthropos, Madrid, 1988, pág. 152.

27. HELLER, A.: *Por una filosofía radical*, op. cit., pág. 102.

28. MUGUERZA, J.: “Habermas en el reino de los fines”, en op. cit., pág. 116.

a fin de ser respetuoso con el discurso moral estaría sacrificando el único discurso moral genuino, el que nace de la propia conciencia. Por eso, la concordia discorde entraña diálogo, comunicación y consenso, pero implica también respeto a la disidencia.

No se trata ya, en consecuencia, de constatar las patologías de las democracias contemporáneas y la distancia que las separa del modelo que les sirve de base. Se trata más bien de que si el consenso quiere ser fiel al imperativo kantiano de los fines, si quiere guiarse por el valor de la humanidad y respetar a la humanidad en cada individuo concreto, entonces ha de asumir una autolimitación importante: el respeto a la conciencia individual.

Por lo demás, no ha de verse detrás de esto ningún riesgo de insolidaridad ni de gobierno de una minoría disidente, puesto que la disidencia se entiende aquí como posibilidad de desobedecer y no de imponer a los demás nuestras propias opiniones. Que la comunidad de comunicación —o, si se quiere, el procedimiento de adopción de acuerdos colectivos— haya de guiarse por el valor de la humanidad supone que la obligación moral de obediencia —ya suficientemente debilitada en la democracia real— encuentra su límite absoluto en la conciencia individual, que no puede ser forzada a asumir como propia lo que en definitiva es una decisión heterónoma no coincidente. Nada menos, pero tampoco nada más.

En suma, aun cuando fuera posible una plasmación histórica del modelo de legitimación de base contractualista, cuya expresión más depurada quizás sea el modelo habermasiano de la ética comunicativa, no creo que ello cancelase por completo la dicotomía entre moralidad y legalidad, al menos si por tal se entiende el logro de un consenso universal. Pienso que siempre quedaría un resquicio para la disidencia; una disidencia que tal vez no invalide el modelo, sino que lo enriquezca.

Pienso que siempre quedaría un resquicio para la disidencia; una disidencia que tal vez no invalide el modelo, sino que lo enriquezca.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE GASCÓN

On pourrait dire que l'époque actuelle est caractérisée par l'abus du principe démocratique comme critère pour justifier toute décision ou convention collective. Donc, le principe démocratique est devenu un critère de justification qui semble de ne pas admettre des exceptions. Cet

étude essaie d'être seulement une esquisse des limites qui constituent, à mon avis, les limites du discours démocratique et, par conséquent, les limites de la soi-disant obligation absolue d'obéir aux normes et décisions démocratiquement formées.

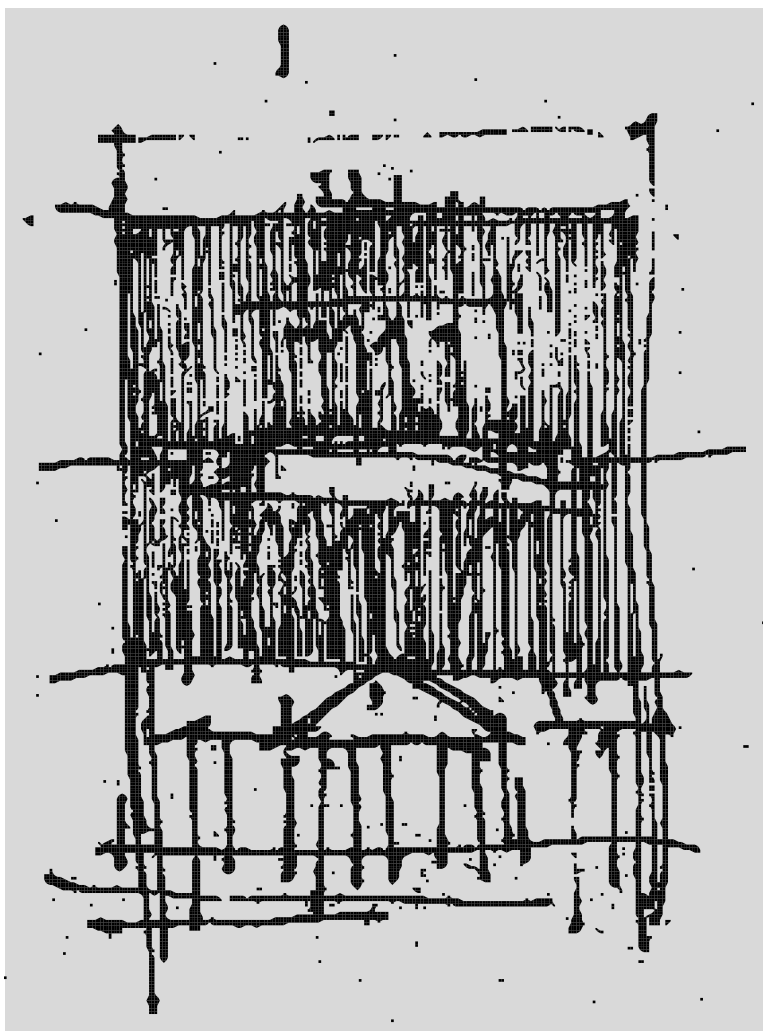
SUMMARY OF GASCÓN'S ARTICLE

It could be said that present days are characterized by an abuse of the democratic principle as a justifying standard of any collective decision or agreement. So the democratic principle has become a justifying standard that seems not to admit

exceptions. The present work tries to be a simple outline about those which, I think, are the limits of the democratic discourse and therefore also the limits of the supposed absolute duty to obey the rules and decisions democratically adopted.

QUÉ ES LA "CAPACIDAD NEGATIVA"
(A PARTIR DE UNA CARTA DE
JOHN KEATS)

Benito Arias García





En carta a sus hermanos fechada el 21 y 27 de diciembre de 1817, el poeta John Keats comentaba el descubrimiento que va a guiarnos a lo largo de este artículo: “No disputé sino que discutí con Dike sobre varios temas; muchas cosas se me hilvanaron en la cabeza, y de pronto comprendí cuál es la cualidad que contribuye a formar al hombre de mérito, y que Shakespeare poseyó en grado sumo; me refiero a la Capacidad Negativa (*Negative Capability*), que consiste en ser capaz de mantenerse en medio de incertidumbres, misterios y dudas sin tratar irritantemente de agarrarse a hechos o a la razón. Coleridge, por ejemplo, dejaría pasar de largo una hermosa verdad aislada arrebatada al *Penetralium* del misterio por ser incapaz de contentarse con medios conocimientos. Si continuásemos esta idea durante volúmenes y volúmenes, no llegaríamos a otra conclusión que ésta: en el gran poeta, el sentido de la Belleza supera a cualquier otra consideración, o mejor, anula cualquier otra consideración” (1).

La idea de Capacidad Negativa aquí enunciada es uno de los pilares del extraordinario estudio que el crítico Lionel Trilling dedica a Keats (2), y ya antes la había empleado como sinónimo de la que llamaba “santa estupidez” de Pascal, afirmando que su origen se encontraba en Kant (3). No creemos que se pueda encontrar la expresión “capacidad negativa” en los libros de Kant, pero sí algunas indicaciones que justifican considerar su obra como un precedente indirecto de ella. La historiografía literaria, eso sí, ha encontrado una influencia más directa sobre Keats a este respecto: una conferencia por él oída a Hazlitt sobre Milton, donde el crítico desarrollaba el tema de un dualismo real ínsito en el ser, entendido por Milton como conjunción en la naturaleza del bien y del mal (4). Trataremos de mostrar que hay una íntima familiaridad entre estas relaciones e influencias.

Empezando por Pascal, cabe recordar en efecto que la *sottise* que recomendaba éste al decidirse por la apuesta en favor de Dios sin pruebas pero no por ello sin sentido, designaba un saber oscuro al margen de las razones y los hechos: “*Il faut renoncer à la raison pour garder la vie*” (5), decía el teólogo de las razones del corazón, puesto que la vida pertenece más al orden de la voluntad que al de la inteligencia, según concluía a partir de la previa constatación de una similar limitación para con sus respectivos objetos tanto del cuerpo como de la inteligencia. Dada la ininteligibilidad propia con que se enfrentan cuerpo y alma, se creía autorizado para terminar aconsejando: “*Ne cherchons*

1. Hay bastantes traducciones al español de este pasaje. Cfr.: SIMONS, E., *Coleridge. Poemas, pensamiento poético*, Editora Nacional, Madrid, 1975, págs. 153–154, KEATS, J.: *Cartas*, Icaria-Bosch Ed., Barna., 1982, pág. 70, EVANS, I.: *Breve historia de la literatura inglesa*, Ariel, Barna., 1985, pág. 86, VALVERDE, J. M.: *Breve historia y antología de la Estética*, Ariel, Barna., 1987, pág. 180, SILVA-SANTISTEBAN, R.: *La música de la Humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés*, Tusquets, Barna., 1993, pág. 338 y KEATS, J.: *Cartas*, Ed. Juventud, Barna., 1994, pág. 29. Aprovecharemos que Keats escribía numerosos sustantivos, también esta expresión, con mayúscula para referirnos en adelante a la Capacidad Negativa así destacada, con mayúsculas.

2. TRILLING, L.: “El poeta como héroe: Keats en sus cartas” (1951), en *El yo antagónico. Nueve ensayos críticos*, Taurus, Madrid, 1974, págs. 15–57. También aparece como prólogo a la traducción de las *Cartas* de Keats en Ed. Bosch.

3. Cfr.: TRILLING, L., “Del arte y la fortuna” (1948), en *La imaginación liberal*, Edhasa, Barna., 1970, pág. 316.

4. Cfr.: BLOOM, H., *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Monta Ávila, Caracas, 1973, pág. 45.

5. Cfr.: PASCAL, B., *Pensées* (texte établi par Léon Brunschvicg), Garnier-Flammarion, Paris, 1976, pág. 115 (Brunschvicg, nº 233).

donc point d'assurance et de fermeté" (6). La de Pascal es una opción que tiende a la valoración de la socrática "docta ignorancia" (*ignorance savante*) (7) de quien ha recorrido un arduo camino con la pretensión de llegar al saber y reencuentra la ignorancia original de que partieron, pero al fin asumida. No es poco, porque con esta ignorancia que no es un mero no-saber se reconoce la limitación del intelecto y se concede un singular poder significativo a la sensibilidad.

Por su parte, Kant describe en su tercera *Crítica* los rasgos principales del genio. En una conferencia de 1945, Merleau-Ponty lo recordaba en estos términos: "Kant dice con profundidad que en el conocimiento la imaginación trabaja en provecho del entendimiento, mientras que en el arte el entendimiento trabaja en provecho de la imaginación. Es decir, la idea o los hechos prosaicos están ahí para dar al creador la ocasión de buscarles emblemas sensibles y trazar su monograma visible y sonoro" (8). Dice mucho al respecto que la cita se inserte en el contexto de una reflexión sobre el cine, sobre un arte de la imagen, porque se trataba con ella de sugerir la imbricación en una Forma sensible de una específica idea a su vez inseparable de ella, tal y como en el buen cine vemos surgir no ideas intelectuales o de la razón, que encuentran otros cauces más apropiados, sino ideas estéticas o sensibles, intermedias entre la experiencia y la razón, que se representan a través de los gestos de los actores o de las tomas de la cámara, de lo que captan y lo que dejan fuera del plano. También en el caso de la literatura se ponen en movimiento o se llevan a existencia ideas no por tematización, sino haciéndolas existir como cosas (9), y al cabo por medio de materiales concretos, por lo que no deberíamos extrañarnos, comenta Trilling, que para Balzac la literatura de ideas sea aquella que se expresa "en función de prisiones, escalas de cuerda, pistolas y dagas" (10), o que para Henry James el personaje Tom Jones, de Fielding, demuestre tener tanta vida que a efectos narrativos viene a ser como tener una mente (11). Según Merleau-Ponty, son también ideas la imagen y el relato (los emblemas sensibles), porque son modos de "descifrar tácitamente el mundo o los hombres", propiciando que las cosas se pongan a significar para nosotros sin que por ello hayamos de traducirlas a conceptos inteligibles. Lo apuntado por Kant es que estas ideas o representaciones estéticas de la imaginación pueden inspirar a la razón a intentar conceptualizarlas, y así, aunque sin lograr nunca del todo ese objetivo, se logra vivificar el alma, propiciando una extensión del concepto que ya tuviese formado la razón; al mismo tiempo, en un movimiento hermano pero de sentido opuesto, los conceptos intelectuales pueden también aplicarse y servir de atributo a una representación sensible, ampliando su sentido hasta lo suprasensible. En

6. PASCAL, B.: *Pensées*, *Op. cit.*, pág. 68 (Brunschvicg, nº 72).

7. PASCAL, B.: *Pensées*, *Op. cit.*, pág. 143 (Brunschvicg, nº 327).

8. MERLEAU-PONTY, M.: *Sens et Non-Sens*, Les Éditions Nagel, 5e éd., Paris, 1966, pág. 103.

9. MERLEAU-PONTY, M.: *Sens et Non-Sens*, *Op. cit.*, pág. 45.

10. TRILLING, L.: *La imaginación liberal*, *Op. cit.*, pág. 310.

11. JAMES, H.: *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975, pág. 71.

El talento para lo particular es, podríamos decir, un talento sensible, corporal, en el que priman el “olfato” para la comprensión y el “tacto” para el trato con los otros.

todo caso, Kant considera reunidos de modo considerable en el hombre de genio esa doble virtud de encontrar ideas para los conceptos y lograr expresar (conceptualizar) sus ideas (12).

Con la idea de genio Kant destaca un poder de la imaginación aplicada al arte que es capaz de idealizar sin recurso a las conceptualizaciones inteligibles, con una invención que arraiga en la sensibilidad; por otro lado, hemos visto que Pascal muestra por debajo del poder intelectual sumido en paradojas un medio saber, una ignorancia si se quiere, que ha de proceder sin razones y sin apoyo en los hechos. Ambos coinciden en destacar el desbordamiento de los poderes de la percepción sobre el conocimiento y la vida práctica. Por su parte, el modelo de Hazlitt (en quien encontrábamos el origen histórico de la idea de Capacidad Negativa para Keats) del hombre de genio no era Milton, a quien incluía en el grupo de los poetas doctos y escolásticos, sino Shakespeare, cuyo genio le parecía ejemplar por su “formación espontánea”, “la frescura de su imaginación” y “la variedad de sus ideas”, todo lo cual lo había llevado a producir unas obras de acento saludable y sin afectación, esa afectación del erudito y del escolar que tanto le repugnaba por ser lo más alejado (puesto que llega a encubrirlo) de la sabiduría práctica y concreta generada al contacto de la experiencia (13). Se supone aquí la distinción entre talento y genio, siendo el primero manifestación de una actividad reglada y activa, mientras que el segundo implica no sólo una capacidad intelectual, sino una específica pasividad, una capacidad para la recepción, y no sólo de novedosas asociaciones, sino, como nos interesa destacar aquí, de ciertos contenidos de la vida práctica, de unos mínimos del bien y del mal que, sin embargo, el talentoso erudito o el docto puede llegar a embrollar hasta límites aberrantes, y que la persona dotada de “buen genio” (en nuestra lengua, “genialidad”, que traduce la *geniality* (14) inglesa, está en desuso) imprime naturalmente en su vida práctica.

Cuando Hazlitt medita este sentido de la genialidad, que relaciona la imaginación creadora con la empatía (él habla de *simpatía*), estaba ya muy extendido, por encima de las observaciones kantianas que restringían el sentido de la genialidad a la relación del artista con la invención de su obra, un cierto culto a la personalidad del genio por el que se le llegaba a reconocer, sobre todo en la Alemania del *Sturm und Drang*, una capacidad superior de orden general; se seguían para ello indicaciones como aquella de Goethe al referirse a Schiller con famosa frase según la cual bastaba verle cortarse las uñas para percibir su genialidad, lo que al

correr de los años llegó a instaurar la idea extraordinaria de que todo en el genio es genial, hasta la mala letra del propio Goethe, por poner otro ejemplo paradigmático, llegándose a disculpar hasta las mayores extravagancias de los supuestos

12. KANT, I.: *Crítica del Juicio*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, § 49, págs. 221–224.

13. Cfr.: HAZLITT, W., “De la ignorancia de los doctos”, en AAVV, *Ensayistas ingleses*, Ed. Éxito (Clásicos Jackson), Bs. As., 1951, pág. 209.

14. Tres acepciones justifica el *Oxford English Dictionary* para este término: 1. *Festivity, joviality*; 2. *Agreeable warmth; mildness*, y 3. *Sympathetic cheerfulness, good-nature, kindliness*.

genios en aras de su talento superior (15). En un sentido al menos, sin embargo, el propio Goethe no separaba el genio de la salud, y suele incluso referirse a las deficientes obras artísticas como obras enfermas (16). En paralelo con esto, no entendía el genio como una elevación sobrenatural, porque la obra artística se le aparecía en profunda relación con la Naturaleza, con todas sus consecuencias, de ahí que caracterizase como un rasgo genial la percepción y asunción de "lo demoníaco", principio que creyó percibir tanto en la Naturaleza inanimada como, sobre todo, en la animada, y que le parecía de difícil expresión porque se diría que estando sometido a toda una suma de contradicciones rehuye la conceptualización. Así lo glosa el propio Goethe: "No era aquello divino, puesto que parecía irracional; ni tampoco humano, pues carecía de razón; ni diabólico, puesto que era beneficioso; ni angélico, pues con frecuencia dejaba traslucir una maligna alegría por el mal ajeno. Semejábase al azar, ya que no mostraba ninguna ilación, y a la providencia también, pues delataba congruencia. Todo cuanto se nos antojaba limitado era penetrable para aquello; parecía jugar a su capricho con los elementos necesarios de nuestra existencia; encogía el tiempo y estiraba el espacio. Parecía complacerse sólo en lo imposible, y apartar de sí lo posible con desprecio" (17). Este principio se encarna principalmente en el hombre, y aunque promueve un conflicto con la moral no es porque la contraría, *sino porque necesariamente ha de interferir con ella como la urdimbre interfiere en el patrón* (18). Por otro lado, y aunque tal principio no se relaciona necesariamente con el talento ni con el buen corazón, sí hace que el carácter demoníaco irradie una fuerte atracción, como, son ejemplos de Goethe, Rafael, "en quien pensamiento y acción eran igualmente perfectos", Mozart, Shakespeare y hasta Napoleón (19). Se trata a la postre de un enigma insondable de las profundidades del alma humana tanto como del mundo, porque no se agota en la simple conjunción de lo simple y diverso con las nociones generales ya conocidas, aplicadas por ejemplo al contemplar una pintura preguntándonos si está bien realizada técnicamente, y por ello mismo sugiere que todos seríamos ante el mundo, en un grado u otro, como ese ignorante ante una pintura, a la búsqueda del aspecto puntual que le permita formular un juicio sumario (20).

El carácter goethiano, correctamente relacionado con un poder de la imaginación para inventar las soluciones posibles del pensamiento productivo y de la vida, y aunque referido a personalidades notables, ilustra el principio ontológico de la libertad, más allá del grado de cultura, como ha mostrado Domingo Blanco con apoyo en J. S. Mill y otros (21), porque lleva a

15. Cfr.: TRILLING, L., *El yo antagónico*, *Op. cit.*, pág. 18 (n.1).

16. Cfr.: WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. 1: *La segunda mitad del siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1969, pág. 243.

17. GOETHE, J. W.: "Poesía y verdad", en *Obras completas II*, Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1987, pág. 1892.

18. GOETHE, J. W.: "Poesía y verdad", *loc. cit.*, pág. 1893. Subrayamos nosotros.

19. ECKERMANN, J. P.: "Conversaciones con Goethe", en *Obras completas II*, pág. 1218.

20. ECKERMANN, J. P.: "Conversaciones con Goethe", *loc. cit.*, pág. 1266.

21. Cfr.: BLANCO, D., "Libertad", en CORTINA, A., *10 palabras clave en Ética*, Ed. Verbo Divino, Navarra, 1994, pág. 281 ss.

reflexionar sobre el valor liberador de un principio enérgico por el que la personalidad libre implica en su propio desarrollo las inclinaciones personales, y con ellas el afán de mejora y de realización de lo extraordinario, que no se contenta con el cómodo acatamiento de las cuatro reglas, a menudo externas, que rigen los caracteres más realistas y acomodados. La posibilidad del extravío se cierne sobre los espíritus demoníacos con mayor peligro que sobre los otros, porque el desarrollo exclusivo de un aspecto de las facultades puede generar la pérdida del sentido de la realidad (que aunque podría servir de coartada para el célebre miedo a la libertad es tan preciso para “el arte de una vida libre” (22) como el afán enérgico de autosuperación), y degenerar así en el principio de perversión que es la demonología; pero al mismo tiempo lleva a hacernos caer en la cuenta de que, como en la creación, en la vida no puede haber libertad y sentido sin otorgar todo su peso a la sensibilidad. Llevado al terreno de la personalidad, el principio goethiano manifiesta una íntima relación de, en términos psicoanalíticos, el yo (*moi*) con el sí mismo (*soi*) o espontaneidad, caracterizado este último por poner en juego un principio de negación que tiende a la inmovilidad como es característico de la búsqueda del placer (y de ahí, cabe decir a la demonología), pero que al entrar en relación dialéctica con el yo propicia un conflictivo movimiento y contra-movimiento, una coexistencia de la negación y de la afirmación sin contradicción, porque su relación es en realidad de mutua imbricación y desbordamiento de la una en la otra, a su vez condición del esfuerzo y de la productividad humana (23).

La fuente sensible de la imaginación, en relación con la formación del yo y el buen carácter, se encuentra ligada de modo aún más explícito en la idea de genio en el sentido de Hazlitt o Keats, y desde luego más que en Coleridge o los poetas visionarios alemanes, porque según los primeros el genio no es que ponga en obra una gnosis o un talento superior para apreciar esencias, sino una precisa atención a lo particular como particular, a la multiplicidad de concreciones de la verdad (24). Ahora bien, el talento para lo particular es, podríamos decir, un talento sensible, corporal, en el que priman el “olfato” para la comprensión y el “tacto” para el trato con los otros, sentido en el que ha de entenderse el “instinto de la imaginación” a que se refiere Hazlitt. Esto no significa que vayamos a convertir la genialidad en un comportamiento sentimental o estúpido, todo lo contrario, pues de hecho afronta el riesgo de actuar sin sujeción a regla previa alguna, lo que implica una disposición a

la renovación y la creación que es el fundamento de la posterior instauración de las reglas. La sagacidad inventiva y comprensiva, puesto que hay una genialidad de la creación y una genialidad de la comprensión (25), no precisaría ni poco ni

22. BLANCO, D.: “Libertad”, *loc. cit.*, pág. 287.

23. Cfr.: MERLEAU-PONTY, M., *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Cynara, Grenoble, 1988, págs. 336-337.

24. Cfr.: WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. 2: *El Romanticismo*, Gredos, Madrid, 1973, pág. 226.

25. Cfr.: GADAMER, H.-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1977, págs. 91 y 136.

mucho de reglas, porque ha de comprender y decidir en el momento y sin otra idea que la que haya de nacer a partir de unos materiales inéditos. Así entendida, pone en movimiento una capacidad de lo más realista, porque no pretende superar las barreras de la naturaleza a fuerza de talento, sino que se conforma y acata un orden natural que lo incluye y determina, pero reordenándolo versátilmente, de modo que ni el genio lo es a todas horas y en todos los frentes a los que dirige su mirada, ni el buen juicio está reservado única y exclusivamente para una estirpe separada de hombres superiores.

Seguramente, no habrá más inevitable medio conocimiento que el que podamos formarnos de los demás, y por ello el saber de los escritores, especialmente de los narradores, al no pretender ninguna extracción de supuestas esencias, sino la revelación de la multiplicidad caracteriológica, es eminentemente el medio saber que tanto valoraba Keats por medio de la Capacidad Negativa (26). Se trata de un saber de la multiplicidad y de las diferencias más que de lo común y esencial, y según la clasificación de Isaiah Berlin ha de corresponder a la zorra. Vale la pena por ello recordar su distinción de dos tipos de personalidad intelectual y hasta de seres humanos, fundada en un fragmento del poeta griego Arquíloco de Paros: "Muchas cosas sabe la zorra, pero el erizo sabe una sola y grande". El tipo erizo es el carácter, temperamento artístico o inteligencia sistemática; los erizos lo relacionan todo con una visión central y un único principio general; sin embargo, el tipo zorra es diametralmente opuesto: persigue muchos fines, a menudo inconexos y hasta contradictorios, relacionados en todo caso por alguna circunstancia fáctica, física o psicológica, sin reunirlos bajo un principio moral ni estético. Según especifica Berlin (quien manifiestamente simpatiza con este segundo modo intelectual), estos caracteres "viven vidas, realizan acciones y sostienen ideas centrífugas antes que centrípetas, su pensamiento es desparramado o difuso, ocupa muchos planos a la vez, aprehende la esencia misma de una vasta variedad de experiencias y objetos por lo que éstos tienen de propio, sin pretender, consciente ni inconscientemente, integrarlos —o no integrarlos— en una única visión interna, inmutable, globalizadora, a veces contradictoria, incompleta y hasta fanática" (27). A Berlin, esta división le servirá no tanto para separar la humanidad en grupos psicológicos enfrentados como para destacar en el seno de un mismo temperamento, el de Tolstoi, su lucha intestina entre una tendencia y otra en el momento de redacción de *Guerra y Paz*, y será por lo demás a partir de esta lucha como llegue a expresar una especie de sabiduría vital que continúa los rasgos que venimos relacionando con la Capacidad Negativa de Keats.

Tolstoi no cesó de manifestar su escepticismo ante las teorías de la historia que tienden a interpretarla a partir de un prin-

Seguramente, no habrá más inevitable medio conocimiento que el que podamos formarnos de los demás, y por ello el saber de los escritores, especialmente de los narradores, al no pretender ninguna extracción de supuestas esencias, sino la revelación de la multiplicidad caracteriológica, es eminentemente el medio saber que tanto valoraba Keats.

26. De ahí también que para Trilling sea la novela de los dos últimos siglos "el agente más efectivo de la imaginación moral", TRILLING, L.: *La imaginación liberal*, Op. cit., pág. 256.

27. Cfr.: BERLIN, I., *El erizo y la zorra. Ensayo sobre la visión histórica de Tolstoi*, Muchnik Editores, Barna., 1982, págs. 40.

Si los relatos llegan a
ofrecernos un
conocimiento
verdaderamente real y
concreto de los
individuos, y de un modo,
además, que ninguna
otra disciplina podría
llegar a dar, es nuestra
concepción toda de la
verdad y la coherencia
filosófica la que hemos de
someter a revisión,
porque basta aperebirse
de que el novelista
emplea muy pocos temas,
pero variados hasta el
infinito y sin agotarlos
nunca, para comprender
que esta variedad ha de
ser ajena a la Esencia
con mayúscula que ha
sido la divisa de la
filosofía eidética.

cipio ideal (Naturaleza, Dios, Providencia o leyes positivas) porque suponen un fin o una meta para la humanidad. En su obra narrativa no deja de mostrar con la práctica, al recoger y poner en movimiento tantos caracteres individuales y hasta pueblos enteros, con una comprensión hacia los tipos singulares según sus diferencias específicas que es excepcional incluso entre los novelistas de su talla, la inconsistencia de reducir los movimientos históricos a un simple principio explicativo encarnado en las pomposas palabras (heroísmo, fuerza moral, fuerza histórica...) que ocultan ideas vanas porque están desligadas de la realidad empírica, de los hombres concretos, y que más que a aclararla contribuyen a embozar la realidad. No obstante, y he aquí su anunciado conflicto intestino, no dejaba Tolstoi de aspirar a un orden general, puesto que confiaba en una sabiduría general del hombre corriente (28). Es destacable, con todo, que el lado “erizo” de Tolstoi implique más que una sabiduría abstracta la encarnación de una sabiduría práctica o un “sentido de la realidad”, que considera en estricta relación con un saber mínimo acerca de la percepción de lo inevitable dado el ordenamiento del mundo, de lo que no puede dejar de acaecer, de por qué algunos planes han de fracasar y otros tener éxito, aunque no se disponga para tal juicio de ninguna razón específica, demostrativa o científica. Convoca de este modo, a fin de caracterizar el sentido de vida moral una capacidad (o una virtud) que interrelaciona en su vertiente práctica la razón y la sinrazón, porque siendo en parte fruto de una disposición, por decirlo así, animal o biológica, ha de formarse al contacto con la experiencia y exige de suyo la incesante perfectibilidad. Como rasgo más destacable podríamos subrayar que pone en juego un peculiar talento para acceder no tanto a los hechos manifiestos y a los actos deliberados de los demás como a la estructura sumergida de la vida, en relación con un mundo por el que cabe decir que estamos cogidos antes que se nos aparezca como espectáculo para nuestros instrumentos de disección y medida; se trata de una tendencia al “cómo” por encima del “qué” y hasta del “por qué”, que ha de ejercerse en medio de un conflicto real entre lo condicionado y lo incondicionado, entre lo ponderable y lo imponderable, lo oculto y lo manifiesto, que en todo caso no puede propiciar una solución o una síntesis ni única ni definitiva.

La Capacidad Negativa sólo puede ejercerse a partir de esta atmósfera vital, del medio confuso que sin embargo propicia el establecimiento de las señales de la razón y los diversos deslindes (lo percibido y lo imaginario, el azar y la necesidad, etc.) que aplicamos al mundo ya interpretado. Se trata por tanto, como venimos tratando de demostrar, de un sexto sentido fuertemente empírico, en gran parte prerracional pero en absoluto irracionalista, porque maneja los materiales sensibles de la realidad de modo simultáneo con el esfuerzo reflexivo y artístico que los somete a descripción y enjuiciamiento.

28. BERLIN, I.: *El erizo y la zorra*, Op. cit., pág. 118.

Seguramente, han sido los narradores quienes mejor han asumido la tarea de expresar la atmósfera general de la vida profunda sin la tentación ni la desmesura de reducirla a ley. Robert Musil ponía en boca de su colegial Törless la dramática constatación de su existencia: "Detrás de todos los pensamientos hay en mí —dice Törless— algo oscuro que no puede medirse con el pensamiento, una vida que no puede expresarse con palabras y que, sin embargo, es mi vida" (29). Ese fondo tan personal que está siempre amenazado de inexpressión es el motivo de toda la obra de Proust, quien destaca como trabajo del escritor la tarea de llevar a expresión lo que nunca había sido dicho, en lo cual encuentra por lo demás la clave de su trabajo y también su felicidad, porque no es desdeñable ese "placer de haber extraído de mi alma para llevarla a plena claridad una cosa que estaba allí encerrada en su penumbra" (30).

La captación de esta atmósfera de vida en que se lleva a cabo de modo soterrado la formación personal ha de implicar para su comprensión, según creemos, una peculiar reducción fenomenológica, pues obliga a una *epoché* de los hechos de la realidad cotidiana o banal para tratar de entrar en contacto con las cosas mismas, las especiales *blosse Sachen* que conforman nuestra vida, sin separarlas de nuestro modo de captarlas. La actitud del padre de esta idea, Husserl, en parte apoya como a su pesar esta relación, puesto que reconocía en las ideas de la ficción y la fantasía "la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las 'verdades eternas'" (31), pero habría que añadir que si de verdad son los ejemplos de la fantasía elementos de peso en la variación imaginaria, las verdades deben dejar de ofrecerse como verdades eternas, y las esencias se convertirán en unas peculiares ideas que no pueden separarse de la materia mundana e imaginaria en que realiza sus obras el escritor de ficción. Si se supedita al prurito de la coherencia filosófica la variedad empírica de los posibles que expresa el novelista, no puede haber ni verdadera ni fecunda relación entre la filosofía y la literatura, así, por ejemplo, si la defensa evidente de distintas actitudes morales en las obras de Jane Austen, pasa en honor al inexcusable principio de no contradicción a indicar cierta esquizofrenia de la autora, y no la aguda experiencia de la diversidad del yo (32). Si de verdad "lo concreto imaginario posee un valor de desvelamiento superior a lo concreto real", como opinaba otro fenomenólogo (33), si los relatos llegan a ofrecernos un conocimiento verdaderamente real y concreto de los individuos, y de un modo, además, que ninguna otra disciplina podría llegar a dar, es nuestra concepción toda de la verdad y la coherencia filosófica la que hemos de someter a revisión, porque basta apercibirse de que el novelista emplea muy pocos temas, pero variados

29. MUSIL, R.: *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Seix-Barral, Barna., 2ª ed., 1982, pág. 211.

30. PROUST, M.: *A la sombra de las muchachas en flor*, Alianza Ed., Madrid, 11ª ed., 1987, pág. 355.

31. HUSSERL, E.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, F.C.E., Madrid, 2ª ed., 1985, § 70, pág. 158.

32. TRILLING, L.: *El yo antagonico*, Op. cit., pág. 215.

33. Cfr.: WAELHENS, A. de, "La phénoménologie du roman" (notes de Xavier Tilliette), *Revue de Métaphysique et de Morale*, LXXXVIII, 3 (1983), págs. 292-293.

hasta el infinito y sin agotarlos nunca, para comprender que esta variedad ha de ser ajena a la Esencia con mayúscula que ha sido la divisa de la filosofía eidética.

Ha de ser otro el sentido en que defendemos para los novelistas, al menos para algunos de ellos, haber logrado auténticas reducciones fenomenológicas. Henry James nos presenta el asombroso funcionamiento de unas mentes capaces de establecer relaciones que permanecían ocultas para esa vida acostumbrada y cotidiana, que ya no manifiesta asombro ante un mundo que no por ello deja de ser en parte opaco, como se manifiesta de hecho en el momento de la revelación del problema, normalmente ambiguo, a que tratan de responder sus personajes. El paso natural de la novela desde la obra de Henry James, como sugiere Virginia Woolf, es el ciclo de Marcel Proust. El propio James, por lo demás, llegó a comprender tras la lectura arrebatada del primer tomo de la *Recherche* proustiana, en unos momentos en que raramente atendía a las novedades literarias del momento, la aparición de un talento y “una nueva visión”, como recuerda Edith Wharton (34), secretamente unido al suyo propio. En Proust encontraba Virginia Woolf “tal ampliación de la comprensión que casi resulta contraproducente” (35), sin que ello implique una crítica por su parte, sino la constatación de que llevado a su último extremo, la atención al interior y a su ambigua atmósfera de sentidos latentes que pone en práctica este narrador, es consumada en su caso con tanto detalle que para muchos deja de ser una novela en sentido estricto; pero en ese caso empieza a ser filósofo, si es que hemos de pelearnos con las palabras. No será preciso, porque si suponemos una verdadera imbricación entre literatura y filosofía es porque no pueden bastar dos cajones estancos para separar los casos anómalos e inclasificables de uno u otro bando, a menudo los más estimulantes.

Nos detendremos por fin un momento en la novelista que sugería la relación entre James y Proust, porque también Virginia Woolf es directa continuadora de la inacabable tarea de expresión del mundo sumergido de la percepción. Por ello criticaba a sus contemporáneos Bennett, Wells o Galsworthy una visión materialista de la vida, más con la intención de despejar una actitud opuesta ante la vida (la suya propia) que con ánimo de restar valor a estos autores (36), puesto que cabe conceder a Bennett, por ejemplo, la habilidad de construir con prodigiosa técnica un considerable número de personajes tan reconocibles en la realidad como el paisaje en que se mueven. Ese realismo literario que propicia en la actualidad la adap-

tación cinematográfica, no lo dice así la Woolf, pero cabría tildarlo de conductista, porque en su afán de retratar el mundo tal y como es, y aquí sí recogemos sus palabras, se olvida de la *vida*, el *espíritu*, la *realidad* o la *verdad*, esto es, de lo principal para

34. Cfr.: WHARTON, E., *Una mirada atrás. Autobiografía*, Eds. B., Barna., 1994, págs. 209 y 281–282.

35. Cfr.: WOOLF, V., “Facetas de la narrativa” (1929), en *La torre inclinada y otros ensayos*, Lumen, Barna., 2ª ed., 1980, pág. 101.

36. En el caso de Wells nos parece injusto negarle la atención a lo más recóndito y fantástico del alma humana, si bien sugiere V. Woolf que su materialismo procede de su ideología social.

la filosofía y el arte, optando por un mundo acartonado y muerto, fijo en una perspectiva nítida, como ha de ser el mundo, digámoslo así, para un Dios tuerto, no para el hombre que percibe. Sin embargo, al volvernos hacia el foco de la comprensión, si dejamos atrás la lente de la cámara, y miramos de frente a la vida, nos encontramos con "una aureola luminosa, una envoltura semitransparente que está a nuestro alrededor desde el principio de la conciencia hasta su fin", en cuya "recóndita llama interior" difícilmente cabe encontrar un orden acorde con las leyes que la verosimilitud literaria parecen exigir a la narrativa realista (37).

Si retomamos por fin la idea conductora de Keats, podremos empezar a caracterizar algo mejor en qué sentido habla el escritor de verdad, esencia o realidad. Habría que festejar doblemente la penetración de Trilling al destacar la íntima circularidad entre la sensibilidad y las ideas que manifiesta la Capacidad Negativa, porque es desde luego unos de los pilares del saber descubierto por los narradores. En efecto, el medio conocimiento, que en un sentido es un saber eminente, es tal porque "lo sensible no puede ser dejado atrás, porque es lo que genera la idea y permanece con ella" (38), y de ahí el productivo antagonismo de la sensibilidad y la razón que recoge finalmente la expresión de Keats "Belleza es Verdad" en oposición no tanto a la fealdad y mentira ideales y absolutas como al contingente pero real mal, como creemos que podría entenderse el platonismo de los dos últimos versos de la *Ode on the Grecian Urn* (39), que tratan de explicitar el lugar mundano del nacimiento, por oposición fundamental, de unos trascendentales que ni son transparentes ni están fijados de una vez y para siempre. En todo caso, de ningún modo puede significar la escolástica asimilación de dos ideas que, no hay que olvidar, se han definido sobre fondo de mundo: la Verdad, que al cabo es un medio conocimiento, y no puede ser más, y el sentido de la Belleza que no se le opone sino que nace y se fortifica con esa constatación.

En la conferencia de Hazlitt sobre Milton destacaba de éste su capacidad de irse formando a sí mismo al tiempo que iba siendo progresivamente capaz de salir afuera y entrar en los otros (40). Por tanto, Hazlitt y Keats alaban a Shakespeare (41) por ser capaz de contemplar a los hombres sabiendo retratar alegóricamente su maldad, pero demostrando al mismo tiempo una gran simpatía por la variedad humana. En cuanto el gran clásico no trata de imponer una moral, tendríamos que tomarlo como el menos moral de los autores si es que la moral se funda en la antipatía, lo que no es probable, o el más moral de ellos si, por el contrario, precisa de la simpatía, como es claro. En todo caso, puesto que Shakespeare no separa las actitudes morales del polimorfo medio en que nacen, ni se empecina en constreñirlas a unos principios únicos ni se resigna al

37. WOOLF, V.: "La narrativa moderna", en *La torre inclinada*, *Op. cit.*, págs. 134-135.

38. TRILLING, L.: *Elyo antagonico*, *Op. cit.*, pág. 25.

39. "Beauty is Truth, Truth Beauty—that is all / Ye know on earth, and all you need to know."

40. Cfr.: BLOOM, H., *La angustia de las influencias*, *Op. cit.*, pág. 45.

41. Cfr.: WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. 2: *El Romanticismo*, *Op. cit.*, pág. 239.

imperio del mal. Desvela de este modo, inmejorablemente, el alcance moral de la Capacidad Negativa. Como se defiende en un pasaje ciertamente ambiguo de la correspondencia de Keats (42), cabría oponer al hombre de genio como ser anónimo y receptivo frente al hombre de poder o de mérito, que es aquel que posee una identidad y un carácter, siempre y cuando entendamos (como creemos) que la intención de Keats es mostrar el camino de formación del poeta como hombre de genio, siendo éste un paso general, indispensable y no contradictorio para, en su aspecto humano, llegar a formarse una identidad y un carácter en consonancia con el medio saber de la Capacidad Negativa (43).

No ha de haber contradicción entre el poeta y el hombre de carácter, como no ha de haberla entre la estética y la moral. La clara percepción del mal real es la condición ineludible y previa a la refutación de cualquier forma de pantragismo, porque desde que se indica o se sugiere el espacio y la raíz del mal se indica en paralelo la intuición o proyección al bien, o al menos de lo que no es mal. Cabe asumir, por tanto, que en la Capacidad Negativa, como cree Rafael Argullol, está implicada una “dialéctica de la sensualidad y la abstracción” (44), también la del bien y el mal; pero a condición de que redefinamos nuestra idea de dialéctica, como viene defendiendo Domingo Blanco (45), para acercarla a la *oposición real* kantiana descrita en un opúsculo de 1763, en el que distinguía una oposición *lógica*, en virtud de una contradicción entre sus términos, o *real* y sin contradicción (46). Por la primera se advierte que no cabe afirmar a la vez de una misma cosa un predicado y su contrario, porque tal conflicto es impensable, su resultado es un *nihil negativum*; en la segunda, sin embargo, se expone un conflicto que no se invalida por el principio de no contradicción, y que designa el enfrentamiento de fuerzas opuestas en un mismo objeto con resultado pensable, aunque se trate por ejemplo de dos fuerzas simétricas y de igual magnitud, pero una positiva y otra negativa. Por ejemplo, dadas dos fuerzas motrices de estas características (una de atracción y otra de repulsión) actuando sobre un

objeto, una anula a la otra, pero el resultado, en este caso el reposo, es un *ceró* que no es *nihil privativum*, sino una negación o anulación real que sí cabe pensar, que es representable. Como percepción de la oposición real ha de entenderse por tanto el medio conocimiento descubierto por Keats, percepción del antagonismo no ya de contrarios meramente lógicos o pensados, sino de opuestos que, advierte Trilling (47), entran en contienda en el mantenimiento simultáneo de afirmaciones como “el dolor es sabiduría” y “la sabidu-

42. Cfr.: Carta a Benjamin Bailey del 22 de noviembre de 1817. Si entrásemos a discutir las distintas traducciones podríamos no salir nunca de esta ambigüedad, reconocida por numerosos comentaristas que disponen de acceso directo a la complicada sintaxis de Keats.

43. Cfr.: BLOOM, H., *Los poetas visionarios del Romanticismo inglés*, Barral Eds., Barna., 1974, pág. 421.

44. ARGULLOL, R.: *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Destino, Barna., 1990, pág. 283.

45. Cfr.: BLANCO FERNÁNDEZ, D., *El Juicio reflexionante y las magnitudes negativas en Merleau-Ponty*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada (Resumen de Tesis Doctorales, nº 84), Granada, 1984, págs. 13–18.

46. KANT, I.: “Ensayo para introducir las magnitudes negativas en filosofía” (1763), en *Opúsculos de filosofía natural*, Alianza Ed., Madrid, 1992, pág. 121.

47. TRILLING, L.: *El yo antagónico*, *Op. cit.*, pág. 46.

ría es locura". El saber que le interesa a Keats, se concluye de aquí, no es el de las verdades eternas, sino el que surge de la colisión de los términos enfrentados en la vida real, que contribuye como no podría hacerlo ninguna verdad definitiva a la formación del yo más propio. La visión de los límites, del término negativo, que es a la vez la clara conciencia de las positivas fronteras a que se enfrenta la percepción vital y artística ha de servir de freno a la desmesura del supuesto destino trágico tanto como a la de la providencia y la gracia, puesto que se trata de dos idealismos emparentados. Keats resumía este medio saber, que es más saber que los saberes desmedidos de la Esencia y la Idea afirmando, en otra carta fundamental del 18 de mayo de 1818: "No vemos el equilibrio del bien y del mal. Estamos en la niebla (...). Sentimos el peso del misterio", para observar más tarde, una vez ha comentado que su hermano Tom ha expectorado un poco de sangre (lo que sabía que indicaba amenaza de tuberculosis inmediata para éste, y un anuncio de su propio, trágico final), que "después de todo hay ciertamente algo real en el mundo (...); la verdad existe: hay algo real en el mundo". Al final de su vida, bajo el peso de la enfermedad, se reafirma en que los dolores son mejor que nada, porque los dolores son de la vida, mientras que la muerte nos divorcia de todo para siempre (48). El medio conocimiento que por Capacidad Negativa podríamos captar, nos lleva a comprender Trilling (49), es antes de nada el referido al cruce real de la vida y la muerte en la progresiva formación del yo, lo cual implica al mundo, y con él la asunción de un límite, ciertamente benigno (50), para nuestras tareas y dedicaciones.

Con el ejemplo de los flaubertianos Bouvard y Pécuchet destacaba el crítico norteamericano cuán necesario es a fin de que nuestras dedicaciones lleguen a ser verdaderamente productivas tener presentes nuestros límites: "No puede uno ser y hacer todo, y la entrega de todo corazón a cualquier empresa, el arte, por ejemplo, significa que debemos abandonar otras posibilidades, aun pedazos de nuestro ser" (51). La pareja que aspiró al Hombre Total, que tácitamente aceptaba el esquema teleológico-objetivante del entendimiento, desemboca en el prejuicio de la generalización de la estupidez para las obras de la cultura, y en la tentación del suicidio personal. Puesto que buscaban el saber enciclopédico, se desesperan porque los manuales de ciencia están repletos, por inexactitud o malas interpretaciones, de excepciones: la pedagogía es un fracaso; la literatura, hasta la mejor, termina aburriéndoles, y la filosofía, especialista en dar vueltas para demostrar vulgaridades, se embrolla por culpa de un mal empleo de las palabras, lo que la conduce a la proliferación de sistemas y obras incompatibles que no sirven a la postre para nada. Directamente empujados por

Bouvard y Pécuchet aspiran a obtener claras respuestas sobre los temas mayores de la existencia, de ahí su desdén hacia la multiplicidad de las respuestas filosóficas, porque creen que los logros intelectuales han de ser acumulativos, que el entendimiento y el saber han de llegar superando etapas y a fuerza de elegir las buenas alternativas.

48. Carta a Charles Brown del 30 de septiembre de 1820.

49. TRILLING, L.: *El yo antagónico*, Op. cit., págs. 41-53.

50. Cfr.: TRILLING, L., "El testamento de Flaubert" (1953), en *El yo antagónico*, Op. cit., pág. 184.

51. TRILLING, L.: "Arte y neurosis" (1945), en *La imaginación liberal*, Op. cit., pág. 200.

No es que a los ojos de Keats sea desdeñable el proceso intelectual de la selección y la decisión, más bien parece destacar, por encima de la empecinada obsesión por el saber total y definitivo, la atención al inestable conocimiento que es al cabo el saber de las ultimidades que nos es dado alcanzar.

unos prejuicios inadvertidos, sólo el cultivo del jardín los redime. Es la vía del sacrificio y la santidad, tan tajante y extrema como inalcanzable fue la aspiración primera.

Bouvard y Pécuchet aspiran a obtener claras respuestas sobre los temas mayores de la existencia, de ahí su desdén hacia la multiplicidad de las respuestas filosóficas, porque creen que los logros intelectuales han de ser acumulativos, que el entendimiento y el saber han de llegar superando etapas y a fuerza de elegir las buenas alternativas. Para Keats, sin embargo, era un principio de maduración no almacenar y conservar, sino mantenerse en estado receptivo: “No vayamos con prisas y almacenando como abejas, zumbando de aquí para allá impacientes por un conocimiento al que hemos de llegar. Abramos nuestros pétalos como una flor y seamos pasivos y receptivos. Despuntando pacientemente bajo el ojo de Apolo y tomando sugerencias de cada noble insecto que nos favorece con su visita, se nos dará savia por comida y rocío por bebida” (52). No es que a los ojos de Keats sea desdeñable el proceso intelectual de la selección y la decisión, más bien parece subrayar, por encima de la empecinada obsesión por el saber total y definitivo, la atención al inestable conocimiento que es al cabo el saber de las ultimidades que nos es dado alcanzar, y por ello hace ver que en estado de ocio y en perpetua búsqueda de las cosas que no son tales se puede uno volver loco, por lo que aconseja dedicarse a perseguir metas alcanzables y sin perder de vista tanto que “sin sufrimiento no hay grandeza, ni dignidad” como que en el placer abstracto no hay duradera felicidad. Se trata a sus ojos de “mitigar contrastes” (53), pero nunca de anularlos. Para Keats, lo que cabe decir de lo real es “que hay imposibilidades en el mundo. No más de esto” (54). Hay, desde luego, una distancia, algo más que un mero matiz, entre afirmar las condiciones de posibilidad y las que Domingo Blanco llamaba “condiciones de no imposibilidad”, tanta como la que aleja a un mundo cerrado del mundo abierto y preñado de posibles en que habitamos.

La apertura del mundo no puede desligarse de su paradójico surgimiento, a la vez patente y oculto; la Capacidad Negativa es una respuesta a una situación bien real pero ambigua, que obliga a que nos conformemos con conocimientos que pueden ser opuestos y hasta contradictorios sin por ello anularse unos a otros. Así lo comprendió, después de la destacada experiencia de un hundimiento personal, Francis Scott Fitzgerald, escritor que también trae a colación Trilling como ejemplo, junto con Henry James, Faulkner o Hemingway, de Capacidad Negativa: “La

prueba de una inteligencia de primera clase —escribió el novelista norteamericano— es la capacidad para retener dos ideas opuestas en la mente al mismo tiempo, y seguir conservando la capacidad de funcionar. Uno debería, por ejemplo, ser

52. Carta a Reynolds del 19 de febrero de 1818.

53. Carta a Tom Keats del 3, 5, 7 y 9 de julio de 1818.

54. Carta a Fanny Brawne s.f. de febrero de 1820.

capaz de ver que las cosas son irremediables y, sin embargo, estar decidido a hacer que sean de otro modo" (55). Para Trilling cabría preguntarse si es que con principios como éste el escritor abdica de su responsabilidad de comprender o si manifiesta algún tipo de debilidad intelectual o de falta de discernimiento. Se contesta que, al contrario, esta capacidad es un aspecto (el principal) de su inteligencia, y más bien delata la capacidad de penetración del escritor en los complejos temas que no cesa de afrontar en sus obras (56), sin caer en la tentación de resumir la complejidad de lo real en una síntesis, sin supeditar los hechos a un principio único, como sin embargo sí tienden a hacerlo otros autores, Tolstoi por ejemplo, de quien ya veíamos con Isaiah Berlin que en el momento más genial de su obra no era aún el "erizo" que reveló ser en sus obras finales.

El caso de Fitzgerald puede llamar a engaño, puesto que su fama, como la de James o la de Proust, es la de un escritor "mundano" en su sentido más despectivo. Tampoco en él responde el tópico a la realidad profunda, y nada mejor que los textos del grupo formado por *The Crack-Up* (1936) para refutar su imagen de joven talento malogrado, de aprensivo novelista que se complacía en retratar únicamente a los ricos y borrachos (57). Se recoge en estos textos la experiencia de su particular colapso nervioso, del nombrado hundimiento o desmoronamiento que sufre en paralelo con la relajación de su habitual Capacidad Negativa.

El estado morbosos que refleja el hundimiento de Fitzgerald (no nos interesan los motivos concretos de éste, sino sus rasgos y el modo como llega a superarlo) llega a ser descrito por él mismo con términos familiares a la patología, puesto que lo peor en él, lo que le impide una vida sana, es que se identifica personalmente con sus temores, desarrollando "una actitud triste hacia la tristeza, una actitud melancólica hacia la melancolía y una actitud trágica hacia la tragedia" (58). Apoyándose en esta cita, Cioran, en un por lo demás grandilocuente trabajo sobre este tema, destaca en la salud mental el distanciamiento que mantenemos con nuestros estados, porque si el equilibrio implica mantener a distancia los abismos personales, el enfermo se identifica con ellos, se define según ellos (59). ¿Supone por tanto la salud, como puede deducirse de lo anterior, la capacidad de observar y mantenerse a distancia de los negativos propios y del mundo? Sería ésta una respuesta excesivamente objetivista. Más bien implica la posibilidad de mantenerlos en la buena distancia, en la precisa distancia para que no nos impidan funcionar, es más, en la distancia requerida para que puedan servirnos de impulso en nuestras dedicaciones, porque si bien hemos de constatar lo irremediable, de nada nos serviría si no aspirásemos a que se reorganice

55. FITZGERALD, F. S.: *El Crack-Up*, Bruguera, Barna., 2ª ed., 1984, págs. 97-98.

56. Cfr.: TRILLING, L., *La imaginación liberal*, *Op. cit.*, pág. 336.

57. Como ejemplo de su ambigua actitud ante la riqueza, basten dos ejemplos: por un lado alabó a los ricos por la "movilidad y gracia que algunos de ellos añadían a sus vidas"; pero en carta a su hija le advierte que "si creyera estabas aceptando los modelos establecidos por los ricos, preferiría tenerte en un colegio del Sur", FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, págs. 108 y 309.

58. FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, pág. 113.

59. Cfr.: CIORAN, E. M., "Fisionomía de un hundimiento. La experiencia pascaliana de un novelista americano", en *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos, Barna., 1985, pág. 156.

de otro modo, como defendía Fitzgerald, y para ello no se puede perder el contacto ni mantener los negativos en distancia tan improductiva como contraproducente.

Precisamente, Fitzgerald podía mantener esa distancia gracias a un paralelo apasionamiento, por su capacidad de amar, y no sólo a las personas sino a su trabajo. Como Keats, que sabía mediar la sabiduría acerca de los límites del arte con la buena vanidad de la máxima exigencia, y que ni en sus últimos días renuncia al deseo de permanecer como uno de los mejores poetas ingleses, Fitzgerald no hubiera elegido otra ocupación a pesar de la proverbial imposibilidad de todo buen escritor de encontrarse satisfecho con su obra. En el tiempo de la “grieta” no se perdonaba haber malgastado sus capacidades y su talento, ya que si bien podía reconocer el fracaso, lo injustificable era la falta de esfuerzo. Cuando el trabajo nos implica hasta lo más hondo y de pronto se ve sepultado por motivos tan ocasionales como insoslayables hasta caer en la estandarización de la obra propia y de las relaciones humanas, la reorientación ha de provenir de la misma raíz que permite la salud en esta vida activa.

La solución de Fitzgerald parece alejarse de la del último Keats, puesto que para éste, tocando ya la muerte con la punta de los dedos, creía que tras ella siempre se podría decir que había amado el principio de la Belleza y que había intentado hacerse recordar (60). Fitzgerald, sin embargo, parece caer en el cinismo de la huida, da razones para adoptar la misma actitud que aquellos para los que “Los negocios son los negocios” o que se escabullen aduciendo “No soy la persona indicada para eso”, puesto que en principio, si se quiere retornar al mundo, basta con ser “un animal correcto” (61). Se trata en realidad de un giro radical encaminado a la autoprotección, que en los años inmediatos se equilibra de nuevo con el amor al trabajo y con la revaloración de la humana zona intermedia entre los extremos, por ejemplo de la personas que no son ni brillantes ni sórdidas (62). Pero antes ha tenido que salir del agujero, y para ello ha partido de una fórmula anticartesiana con sabor cartesiano: “Por lo menos había un punto de partida para salir de la ciénaga en la que me revolcaba: Sentía... por tanto existía” (63). No hay desde luego una salida más directa del ensimismamiento, del solipsismo autocontemplativo; pero con el sentir ha de llegar, así mismo, la constatación de los límites empíricos. De hecho, no es casual que fuese Keats el poeta más admirado por Fitzgerald, el mismo Keats que mandaba un recibo no pedido a cuenta de un dinero prestado porque creía que el propio bien requería por naturaleza las cadenas y obligaciones (64).

También Fitzgerald llegará a descubrir en la lucha y en el esfuerzo las satisfacciones más profundas y algo así como la redención, por tanto no en la felicidad o el placer, sino en lo que él llama “el sentido

60. Carta a Fanny Brawne s.f. de febrero de 1820.

61. FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, pág. 119.

62. FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, pág. 386.

63. FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, pág. 113.

64. Cartas a John Taylor del 23 de agosto de 1819 y a Fanny Brawne del 19 de octubre de 1819.

trágico e inteligente de la vida" (65), un rasgo más que caracteriza a la Capacidad Negativa que cabe extraer de los comunes actos de producción (no sólo los inteligentes e ingeniosos), y que supone no tanto concretos contenidos morales como, sin contradicción, una disposición ante la vida tan realista como imaginativa.

65. FITZGERALD, F.-S.: *El Crack-Up*, *Op. cit.*, pág. 404.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE ARIAS

Avec le célèbre fragment d'une lettre de John Keats sur la qualité personnelle nommée "Negative Capability", et avec quelques aperçus de Trilling et Berlioz sur le génie et le caractère du romancier,

on décrit un principe général pour la philosophie, l'esthétique et la morale, qui demande au moins, et sans contradiction, une disposition aussi imaginative que réaliste envers la vie même.

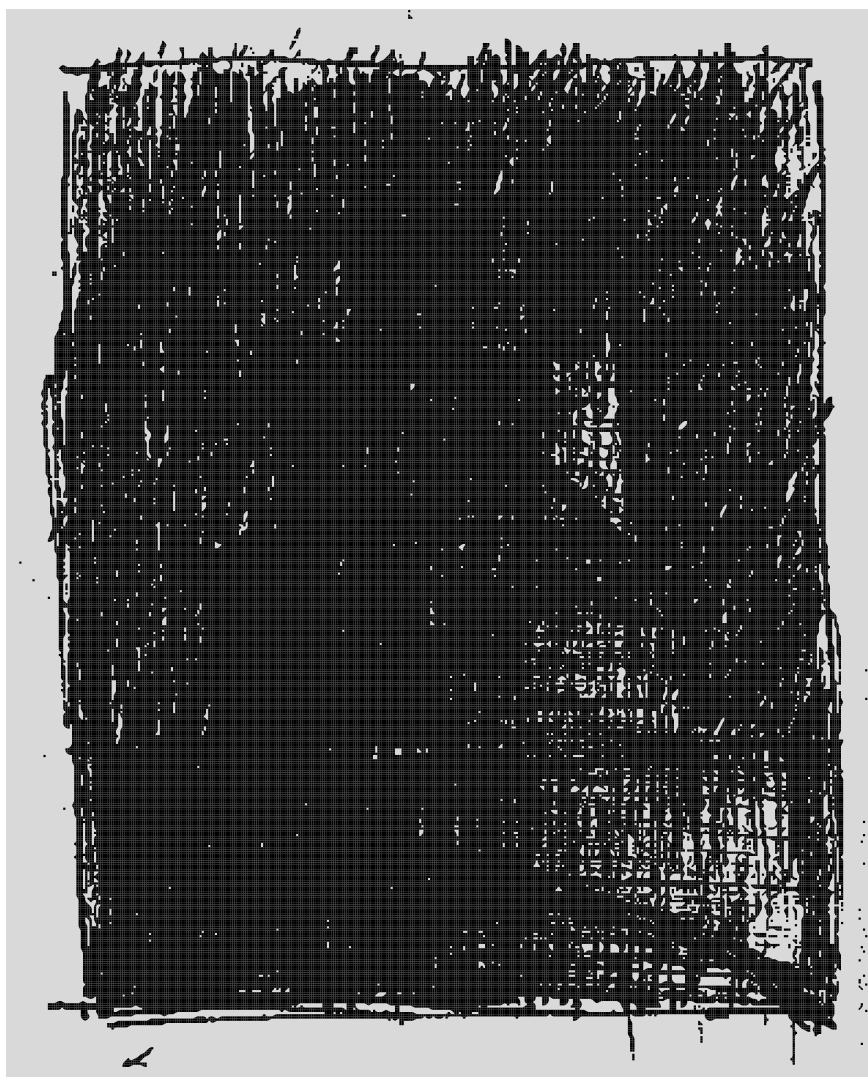
SUMMARY OF ARIAS' ARTICLE

With the famous fragment of one of John Keat's letters about the personal quality that he calls "Negative Capability", and with some remarks from Trilling and Berlioz on the genius and the character of the

novelist, it is described a general principle for the philosophy, the aesthetic and the moral, that demands as minimum and without contradiction a imaginative as realistic arrangement towards life.

DETERMINISMO Y LIBERTAD EN
LA FILOSOFÍA POLÍTICA DE
NICOLÁS MAQUIAVELO

Antonio Caparrós Vida



Para dominar el indócil torrente de la vida medita el sabio, tiembla el poeta y levanta la barbacana de su voluntad el héroe político (José Ortega y Gasset).

Son muchas las interpretaciones que se han dado acerca del pensamiento maquiaveliano en un intento de hacer comprensible su filosofía política, en algunos aspectos aparentemente contradictoria (republicana–monárquica, determinista–voluntarista, etc.). Así, las distintas generaciones han querido ver a distintos Maquiavelos teñidos de distintos colores filosóficos, que va desde el Maquiavelo epicureo y pagano hasta el defensor de la *Realpolitik* y el nietzscheano exaltador de la voluntad de poder (1).

Sin embargo, a pesar de lo mucho que se ha escrito acerca de este autor, nosotros, sin pretensión alguna de originalidad, trataremos de aproximarnos a su filosofía política a partir del esfuerzo dramático y heroico de una conciencia creadora que, al igual que Leonardo, Ficino o Pico della Mirandola, se rebela contra una filosofía providencialista marcadamente religiosa y decadente (que mantuvo su influencia durante la Baja Edad Media), oponiendo una concepción del universo más humana y habitable en que la razón ínsita en las fuerzas cósmicas no anula, completamente, la voluntad; realidad perteneciente al reino del libre albedrío y, en consecuencia, no afectada en la misma medida por el determinismo que rige el mundo físico. Es esta una posición en apariencia similar a la que siglos más tarde adopta Kant para diferenciar el ámbito de la legalidad fenoménica del ámbito propiamente nouménico.

Esta distinción puede resultar de gran interés en la medida en que los conceptos fundamentales de la filosofía política del Secretario florentino se derivan fundamentalmente del choque entre ambos, es decir, del choque entre el orbe cósmico (finalista, teleológico) y el orbe antropológico (lugar en que aparece, además de fuerzas cósmicas, ese misterioso componente conocido como libre albedrío). Sin semejante confrontación sería difícil entender en la obra maquiaveliana conceptos tales como Fortuna, Necesidad, *Virtù*, así como otro concepto jamás citado expresamente por él, a saber: la razón de Estado (2); concepto ciertamente complejo (3), una de cuyas consecuencias es la subordinación de la Ética a la Política.

Veamos un texto clásico, que tal vez pudiera servirnos de ayuda para las intenciones de nuestro artículo, y que tiene mucho que ver con lo que hemos denominado “esfuerzo dramático y heroico de una conciencia creadora”:

1. Vid.: AROCENA, L. A.: *Introducción a Maquiavelo. Cartas Privadas*. Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1979, pág. XXXV.

2. Vid.: TRUYOL Y SERRA, A.: *Historia de la filosofía del derecho y del Estado*, Alianza, Madrid, vol. II, pág. 123.

3. Efectivamente, son muchas y diversas las definiciones que se han dado acerca de la razón de Estado, especialmente durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, tal vez sea más interesante reproducir aquí la del historiador alemán Meinecke: “Razón de Estado es la máxima del obrar político, la ley motora del Estado. La razón de Estado dice al político lo que tiene que hacer, a fin de mantener al Estado sano y robusto. Y como el Estado es un organismo, cuya fuerza no se mantiene plenamente más que si le es posible desenvolverse y crecer, la razón de Estado indica también los caminos y las metas de este crecimiento”. *La idea de la razón de Estado en la Edad Moderna*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983, pág. 3.



Se podía creer que no vale la pena esforzarse mucho en las cosas sino más bien dejarse llevar por el destino. Esta opinión se ha extendido mucho en nuestra época, dada la gran variación de cosas que se han visto y se ven cada día, más allá de cualquier humana conjetura. Yo mismo, pensando en ello, algunas veces me he inclinado, en parte hacia esta opinión general. No obstante, puesto que nuestro libre albedrío no se ha extinguido, creo que quizás es verdad que la fortuna es árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero que también es verdad que nos deja gobernar la otra mitad, o casi a nosotros (4).

Una lectura atenta podría llevarnos a concluir que son tres las ideas fundamentales, que soportan la profundidad filosófica del texto: “Fortuna” (=Destino, Dios), “libre albedrío” y, principalmente, la que nos es comunicada en la expresión “o casi” (5). La fuerza trágica de esta última reside en un reconocimiento de los límites del libre albedrío en favor de una fuerza ajena a nuestra voluntad, y que con carácter de necesidad determina más de la mitad de nuestras acciones. Tal reconocimiento, revela la presencia en Maquiavelo de un componente teleológico–naturalista atribuible, para la mayoría de los autores especialistas en su obra a la influencia de Aristóteles

4. MAQUIAVELO, N.: *El Príncipe. La Mandrágora* (ed. de Helena Puigdoménech), Cátedra, Madrid, 1985, págs. 170–171.

5. Resulta extraña la escasa atención que los especialistas en Maquiavelo han dedicado a éste “o casi”. Algunos tan prestigiosos como José Antonio Maravall incluso lo ignora cuando se refiere particularmente a este texto: “... Maquiavelo distribuye en dos partes iguales aquellos acontecimientos de la vida humana que está en nuestra mano conducir y aquellos que domina la azarosa Fortuna”. (“Ensayo de revisión del pensamiento social y político de Quevedo”, en *Estudios de historia del pensamiento español*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1984, pág. 285. Si embargo, nos remite a una nota, la número 83, en la que podemos leer en italiano: “Il Principe: ‘Indico potere essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l’altra metà, o presso, a noi’”. Lo que demuestra que no considera, a efectos de traducción, la expresión *o presso* (“o casi”).

No ocurre lo mismo, en cambio, con Helena Puigdoménech, en cuya edición arriba citada, podemos leer: “... Maquiavelo se deja aún vencer por un cierto pesimismo y así se le escapa éste “o casi”, con lo que también el control del hombre sobre la mitad de sus acciones parece peligrar”. *Op. cit.* pág. 171, nota 5.

6. “Diríamos que Maquiavelo... sigue siendo propiamente un aristotélico”. MARAVALL, J. A.: “Sobre Maquiavelo y el Estado Moderno”, en *Estudios de historia del pensamiento español op. cit.*, t. III, pág. 338.

7. “No sé que es lo que dice Aristóteles de las repúblicas confederadas; prefiero pensar en aquello que razonablemente podría ser, en lo que es y en aquello que ha sido...”. MAQUIAVELO, N.: “Carta de Nicolás Maquiavelo a Francesco Vettori” (nº29), en *Introducción a Maquiavelo. Cartas Privadas, op. cit.* pág. 110. Una hipótesis verosímil podría llevarnos a pensar que si bien Maquiavelo conocía la obra de Aristóteles (no hay que olvidar que ésta circulaba por Florencia impresa en traducciones al latín), no considerara en cambio sus postulados en la medida en que podrían constreñir sus tesis; más próximas a la acción política (y, por tanto, a una voluntad libre) que a la metafísica, de índole abstracta y de menor interés para una época que derrocha vitalidad.

8. “El conocimiento de Lucrecio en época temprana puede arrojar luz nueva sobre la... filosofía de Maquiavelo subyacente a su concepción de la política”. GRANADA, M. A.: *Maquiavelo*, Barcanova, Barcelona, 1981, pág. 32.

(6). Componente bastante probable, si bien pudieran suscitarse algunas dudas a partir de la lectura de sus cartas privadas (7). En cualquier caso, no hay que olvidar la fuerte implantación en algunas universidades italianas de un aristotelismo purificado de elementos escolásticos(¿a quién, si no a Aristóteles, podría atribuirse la concepción, implícita en la filosofía política maquiaveliana, de un universo compuesto de esferas y fuerzas cósmicas que van de arriba abajo, y que parecen estar hechas para atender al planeta en donde habita la criatura humana?), por ejemplo, en Padua, de la mano de su coetáneo Pomponazzi.

Presentada la dimensión determinista del lado del naturalismo en el pensamiento de nuestro autor, pasemos ahora a presentar el lado voluntarista del mismo. Éste parece claro a la vista del interés de nuestro autor por Lucrecio, cuya obra *De rerum natura* había transcrito del latín (8), y en donde la pérdida del miedo a la divinidad dejaba al hombre solo en posesión de su libertad para actuar en el mundo, siendo, por cierto, este último concepto, el de Libertad, el que más suena a través de todo el Renaci-

miento italiano. Si bien no hay que olvidar la presencia de la doctrina del “libre albedrío” en autores próximos a él como Lorenzo Valla, Ficino o Pico della Mirandola (9).

Una vez situado Maquiavelo entre estas dos líneas opuestas de pensamiento (naturalismo aristotélico y libre albedrío), intentaremos hacer comprensibles los conceptos arriba citados, y para ello comenzaremos con el de Fortuna. No es éste un concepto fácilmente definible dentro de su filosofía política. Sin embargo, con él quiere Maquiavelo señalar, principalmente, el movimiento cósmico que, con carácter de necesidad, se enfrenta al de *Virtù*, otro de los conceptos, según hemos señalado, fundamentales en Maquiavelo. Un estudio del concepto Fortuna —parecido al de *Tyché* griego (10)— podría ser de gran utilidad para hacernos ver la mencionada tensión dramática existente entre el determinismo naturalista (implícito en los usos generales del concepto Fortuna) y el libre albedrío (implícito en el concepto de *Virtù*); es de gran interés observar que en esta dialéctica (11), unas veces pone el énfasis en el poder de Fortuna o sus significados equivalentes (providencia: Fortuna=Dios (12), fuerza indómita: Fortuna=río desbordado que todo lo arrastra (13), fémina dominable: Fortuna=mujer que cede ante el joven impetuoso que la domina a golpes (14), etc.), y otras como, por ejemplo, cuando quiere señalar el valor de la voluntad humana, en la *Virtù* (virtud). Sin embargo, la citada tensión parece quedar resuelta en nuestro autor del lado del fatalismo, que termina siendo el aspecto dominante frente a las posibilidades humanas implícitas en el libre albedrío:

Cuando la fortuna se empeña en hacerlo todo, hay que dejarla hacer, estarse quieto, no apremiarla y esperar el momento en que ella consienta en dejar hacer algo también a los hombres (15).

Este dominio de Fortuna se ve más claramente aún, si cabe, cuando ésta adopta la representación alegórica medieval de una rueda (16). Pero no acaba aquí, para mayor dificultad, el repertorio simbólico que emplea Maquiavelo para referirse al concepto que nos ocupa, porque todavía tendrá ocasión de señalarla bien como diosa cruel (17), bien como fuerza cósmica misteriosa (18), o bien como una antigua maga (19).

Con semejante indefinición, Maquiavelo no hace más que seguir las opiniones imperantes en su tiempo acerca del citado concepto (20). De este modo, considerada la Fortuna como la dimen-

9. Es en el ámbito intelectual de estos últimos en donde aparece la máxima astrológica *sapiens dominabitur astris*. Vid.: M. A. GRANADA: *Maquiavelo. Antología*, Península, Barcelona, 1987, pág. 192, nota 24.

10. Vid.: JAEGER, Werner: *Paideia*, F.C.E. (1ª ed. en España: 1957; décima reimpresión: 1988), Madrid, pág. 231.

11. Vid.: AGUILA TEJERINA, Rafael de: “Maquiavelo y la teoría política renacentista”, en *Historia de la teoría política* (ed. Fernando Vallespín), Alianza, Madrid, tomo II, pág. 119.

12. Vid.: MAQUIAVELO, N.: *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Alianza, Madrid, 1987, pág. 276.

13. Vid. MAQUIAVELO, N.: *El Príncipe* (ed. M. A. Granada), Alianza, Madrid, 1992, pág. 117.

14. *Ibid.*, pág. 120.

15. MAQUIAVELO, N.: “Carta de N. Maquiavelo a Francesco Vettori”. (nº 30), en *Cartas...*, op. cit., pág. 115.

16. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Historia de Florencia* (trad. Félix Fernández Murga), Alfaguara, Madrid, 1979, págs. 184–185.

17. Vid. MAQUIAVELO, N.: “Capítulo de la fortuna”, en *Antología...*, op. cit., pág. 194.

18. *Ibid.*, pág. 195.

19. *Ibid.*

20. Vid. CHABOD, F.: *Escritos sobre Maquiavelo*, F. C. E., México, 1984, pág. 31.

sión cósmica imprevisible del movimiento, ésta se constituye en una de las razones que fuerzan a someterse a ella, siquiera sea por defender el interés pragmático adscrito a cada uno de sus giros, los cuales se presentan como ocasiones para el ejercicio de la virtud (21). En consecuencia, estamos ante un concepto a caballo entre la lógica y el mito, a tenor del carácter dramático y misterioso (22), a la vez, que tal concepto adquiere en muchos pasajes de la obra de nuestro autor. Así, por ejemplo, es el concepto de Fortuna el que echa por tierra las pretensiones “científicas” de *El Príncipe* (23); obra escrita a modo de “dique de contención” que respondería a un esquema inferencial como el siguiente: si Fortuna se ha comportado de tal o cual modo en el pasado y ésta o aquella solución fue la respuesta adecuada, entonces, ante situaciones parecidas, serán válidas respuestas parecidas a las dadas en el pasado.

También a la luz del concepto de Fortuna se hace más comprensible la razón de Estado y la amoralidad que lo caracteriza (si tenemos en cuenta la moral que impera en ese momento en Occidente: la cristiana); porque tratándose aquella (Fortuna) de una fuerza, de un principio cósmico amoral, no cabe responder más que de un modo proporcionado, puesto que Fortuna no entiende de valores abstractos tales como lo malo o lo bueno:

Cuando la fortuna se cansa, entonces se hunde el hombre, la familia, la ciudad; cada uno tiene su fortuna basada en su manera de actuar, y cada una de ellas se cansa y cuando se ha cansado es necesario reconquistarla con otra manera de actuar (24).

El orden y una férrea disciplina educativa que haga posible la virtud ciudadana son, por razón de Estado, totalmente necesarias como medios para contrarrestar a Fortuna; porque hemos de intentar provocar, hacer aparecer la virtud aunque fuere de un modo “artificial”; de lo contrario, estaremos totalmente a expensas del capricho de aquella fuerza arbitraria, esto es, de cuando ella quiera traer la *virtù* a ésta o a aquella parte del mundo (25).

De todo lo dicho, podemos concluir con respecto a Fortuna que el Estado y sus órdenes, como medios de que el hombre dispone para hacer frente a aquella, es el reino de lo puramente humano; resultado de la voluntad de creación; la obra sublima a que puede aspirar un ser perdido

en las inmensidades del Cosmos; el único espacio teórico-práctico posible para la libertad; el lugar idóneo para alcanzar éxito, fama y gloria: la eternidad mundana que sólo nos cabe esperar. Y es que la conciencia de los límites humanos implícita en el concepto de Fortuna maquiaveliano (26), nos informa, de paso, de la existencia de una libertad que

21. Vid. DÍEZ DEL CORRAL, L.: *La monarquía hispánica en el pensamiento político europeo. De Maquiavelo a Humbolt*, Revista de Occidente, Madrid, 1975, pág. 232.

22. Vid. GARCÍA-PELAYO, M.: *Los mitos políticos*, Alianza, Madrid, 1981, pág. 31.

23. Vid. GRANADA, M. A.: Introducción a *El Príncipe*, *op. cit.*, pág. 23.

24. Vid. MAQUIAVELO, N.: “Nota al margen de los Ghiribizzi”, en *Antología* (ed. M. A. Granada), *op. cit.*, pág. 193.

25. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, *op. cit.*, págs. 178–179.

26. Vid. CONDE, F. J.: *El saber político de Maquiavelo*, Revista de Occidente, Madrid, 1976, pág. 53.

se rebela y que acude a un activismo desaforado como única posibilidad dignificante para el hombre. A este propósito de dignificación, a esta voluntad de defensa frente a aquello que de otro modo haría sentirnos marionetas, deberán ir dirigidas las experiencias desde las que podemos inferir regularidades; única luz con la que poder alumbrarnos en la oscuridad. La Historia, como cúmulo de datos del pasado, nos permite realizar, según sostiene Maquiavelo, inferencias; convirtiéndose por ello en un instrumento de incalculable valor con vista a ese hogar humano que hemos llamado Estado, a su expansión y, por supuesto, a la clave de su conservación: la razón de Estado.

Así pues, si Fortuna representa la cara cosmológica, determinista, de la filosofía política maquiaveliana, la otra cara, la antropológica incluye un margen, el libre albedrío, que escapa al fatalismo haciendo posible las defensas contra los embates de aquella. Así, gracias a la libertad, entendida como esa suerte de conciencia que nos separa del rígido esquema causa-efecto y que nos sitúa a cierta “distancia” del mismo, podemos prever y calcular fórmulas de conductas adecuadas mediante el uso de la inteligencia y de la razón; podemos crear un sistema de órdenes tal que, si bien no cambia en favor de nuestros intereses el movimiento rígido del Cosmos —manifiesto en la sociedad bajo la forma de un ritmo cíclico (27)—, sí permite, gracias a nuestra adaptación a él, frenarlo, estancarlo. La misma palabra *stato* parece sugerir esta idea. Sólo ese “control” gracias al conocimiento de las regularidades con que se presentan las fuerzas cósmica y antropológicas puede hacer posible la dicha y la felicidad en el mundo en el marco del Estado; la gran obra de arte maquiavélica, al decir de Jacob Burckhardt (28). Por otra parte, la presencia de este concepto (la Libertad en el sentido de libre albedrío) dice mucho de la *forma mentis* de nuestro autor y explica, por ejemplo, sus vacilaciones —y tal vez sus motivos íntimos— para no dar una definición exacta de Fortuna; de manera que unas veces se presenta como un río de fuerza indomable y otras como una mujer a la que es posible doblegar. Sin embargo, el hecho de que Maquiavelo ponga el énfasis en uno u otro aspecto de Fortuna, parece depender no más que de su estado de ánimo (29).

Según anunciábamos más arriba, en total dependencia con el concepto de Libertad está el de *Virtù*, el cual responde, realmente, al desarrollo y despliegue de aquél. Por ello, con el estudio de la virtud maquiaveliana centramos nuestra atención en una de las ideas clave de su filosofía política, hasta tal punto que algunos autores piensan que es la fundamental (30).

Al igual que ocurriera con el concepto de Fortuna, tampoco resulta fácil precisar

Son muchas las interpretaciones que se han dado acerca del pensamiento maquiaveliano en un intento de hacer comprensible su filosofía política, en algunos aspectos aparentemente contradictoria (republicana-monárquica, determinista-voluntarista, etc.). Así, las distintas generaciones han querido ver a distintos Maquiavels teñidos de distintos colores filosóficos que va desde el Maquiavelo epicúreo y pagano hasta el defensor de la *Realpolitik* y el nietzscheano exaltador de la voluntad de poder.

27. “... Las clases de gobierno son seis, de las cuales tres son pésimas y las otras tres buenas en sí mismas, aunque se corrompen tan fácilmente que llegan a resultar perniciosas... porque el principado fácilmente se vuelve tiránico, la aristocracia con facilidad evoluciona en oligarquía, y el gobierno popular se convierte en licencioso sin dificultad... y éste es el círculo [monarquía, aristocracia y democracia, con sus respectivas degeneraciones: tiranía, oligarquía y demagogia] en que giran todas las repúblicas...”. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, op. cit., págs. 33 y ss.

28. Vid. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Ed. EDAF, Madrid, 1982, pág. 7.

29. Así, por ejemplo, en su obra *La vida de Castruccio Castracani*, una de sus últimas creaciones, ya viejo, cansado y decepcionado, impera el pesimismo y el fatalismo. Sin embargo, la estrofa de Petrarca que remata su obra *El Príncipe*, por ejemplo, se nos presenta reboante de optimismo.

30. Vid. SKINNER, Quentin: *Maquiavelo*, Alianza, Madrid, 1984, pág. 54.

con exactitud el significado del concepto maquiaveliano de *Virtù*. Desde luego, los especialistas en su obra no se ponen de acuerdo, como muy bien ha señalado Rafael del Aguila Tejerina (31). Pero en cualquier caso, y teniendo en cuenta que el autor de *El Príncipe* es el representante ideológico de los intereses de una clase obsesionada con la producción, la eficacia y el pragmatismo más absoluto (32); teniendo en cuenta también que su filosofía política considera inválida la religión cristiana del momento y los valores defendidos por ésta para su proyecto de Estado (33); y teniendo en cuenta, por último, que su mirada se centra en la época republicana romana, en la que ve una fuente de sabiduría política permanente, por todo ello, pensamos que el concepto maquiaveliano de *Virtù* está en sintonía con la virtud pagana, de hecho presenta un notable parecido con la *areté* griega (34). Ahora bien, el concepto maquiaveliano incluye ciertamente otras muchas cualidades, además de las consideradas por los griegos relacionadas con la guerra; cualidades siempre acordes con su concepción del poder, su posesión y su mantenimiento (35). Así, para Maquiavelo, además de ardor y valor guerrero (36), *Virtù* es energía (37), prudencia (38), sagacidad (39), capacidad para sobreponerse a las inclinaciones naturales, flexibilidad, etcétera. Pero, además, y en el terreno que principalmente gusta al Secretario florentino (el social), la virtud es, ante todo, garantía de autonomía e independencia:

Su potencia natural [de Fortuna] a todos toma,
su reino siempre es violento
si virtud superior no la doma (40).

31. "Para algunos no existe en Maquiavelo una doctrina sobre la *virtù* y... se limitan a usar alternativamente el término en sus significaciones paganas (energía de la voluntad, etc.) y cristianas (concernientes a las acciones moralmente buenas, etc.)... Otros, por su lado consideran el término como inseparable de sus acepciones morales (Strauss, 1958) o bien una suerte de ética pagana (Renaudel, 1956; Berlin, 1979). Un importante grupo de analistas ha preferido definir el concepto, siguiendo un uso muy extendido en el Renacimiento, como una energía, y una habilidad para decidir y actuar con determinación dejando de lado, precisamente, toda consideración de índole ética (Villari, 1877; F. Chabod, 1964; J. Burckhardt, 1879)", en *op. cit.*, pág. 115.

32. Vid. HORKHEIMER, M.: *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, pág. 27.

33. Maquiavelo acusaba al cristianismo del afeminamiento y ruina del antiguo valor romano.

34. Vid. JAEGER, W.: *op. cit.*, pág. 22.

35. Vid. HORKHEIMER, M.: *op. cit.*, pág. 27.

36. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...* *op. cit.*, pág. 181.

37. Vid. MAQUIAVELO, N.: "Capítulo de la fortuna", en *Antología*, *op. cit.*, pág. 195.

38. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Del arte de la guerra*, Tecnos, Madrid, 1988, pág. 23.

39. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Historia...*, *op. cit.*, pág. 391.

40. MAQUIAVELO, N.: "Capítulo de la fortuna", en *Antología* (ed. M. A. Granada), *op. cit.*, pág. 194.

41. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Del arte...*, *op. cit.*, pág. 78.

Un Estado en el que la virtud hubiera desaparecido, como era el caso de Florencia en aquellos momentos históricos, sería un Estado sometido a otro o bien susceptible (por su debilidad) de serlo en cualquier momento (41).

No parece quedar claro, sin embargo, si esta cualidad suprema es algo que la Naturaleza otorga graciosamente, en forma de temperamento a algunos hombres o si, por el contrario, es una cualidad con la que podemos hacernos a través de una vía "artificial", como pudiera ser la educación. Con otras palabras, ¿el virtuoso maquiaveliano nace o se hace? A esta cuestión habría que responder que, si consideramos el dominio del componente determinista sobre el voluntarista en el pensamiento de nuestro autor, estaría-

mos inclinados, más bien, a pensar lo primero. Sin embargo, si nos atenemos a que el Secretario florentino establece una relación proporcional entre el grado de educación de un pueblo y el grado de virtud, de modo que, si bien el pueblo no puede tener el mismo nivel de prudencia que el sabio gobernante, en cambio, por imitación, puede conseguir aproximarse, podríamos pensar lo contrario (42); esta circunstancia manifiesta en Maquiavelo una profunda fe en la capacidad del pueblo para mantener un sistema político que, como el republicano, le procure libertad y le aleje de uno de sus miedos principales: ser dominados.

Conseguir una elevada virtud dentro de un Estado sería un importante objetivo a alcanzar desde la perspectiva de la razón de Estado; porque un pueblo virtuoso es un pueblo ordenado en su interior en cuanto que sus intereses y sus ambiciones estarían bajo control sin poner en peligro la unidad de éste. Pero, además, presentaría una disposición permanente, siempre en guardia y dispuesta a canalizar sus energía hacia el exterior; lo que reportaría, según la citada razón de Estado maquiaveliana, mayor riqueza y seguridad con vista al bien común (43), que no es el mismo que el bien particular individual. De hecho, una de las medidas que propone el Secretario florentino para elevar la virtud del pueblo es el empobrecimiento del mismo, a fin de mantener el nivel aceptable de virtud necesario para la guerra (44).

Este último asunto (el de las riquezas) es de un gran interés, porque pone de manifiesto la posición de un hombre que, conocedor de las grandes posibilidades económicas de su Estado, de sus enormes riquezas materiales, sin embargo, observa que éstas no se corresponden con la debilidad y afeminamiento de sus gestores (y de su pueblo); lo que le lleva a afirmar que el dinero no es el “nervio de la guerra” (45). Hecho este que se manifiesta, según Maquiavelo, en el vil comportamiento de las tropas mercenarias de su tiempo.

Por otra parte, la capacidad de libertad humana implícita en la virtud, ordenadora del movimiento humano en lo referente a pasiones, tendencias, etc., es la única capaz de hacer frente al movimiento cósmico y, en consecuencia, la única capaz de llevar la felicidad a la sociedad, esto es, la única que puede hacer posible la fama, la gloria, los honores, la prosperidad económica, etc., como resultado de la adecuación a los tiempos (46). Ya vimos cómo el gobernante virtuoso maquiaveliano es también un hombre que utiliza continuamente (gracias a su libertad) la inteligencia y la razón a fin de prever y extraer conclusiones de cómo actuar atendiendo a otras situaciones históricas similares a las de su tiempo; situaciones de un pasado que él utiliza como premisas (47).

La pérdida del miedo a la divinidad dejaba al hombre solo en posesión de su libertad para actuar en el mundo, siendo este último concepto, el de Libertad, el que más suena a través de todo el Renacimiento italiano.

42. Vid. GRANADA, M. A.: *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 224.

43. “... Todos están juntos en su afición por la libertad en interés de la expansión del dominio y las riquezas, y por lo tanto puede decirse que un pueblo tiene virtud”. HARVEY c. MANSFIELD, Jr.: *Maquiavelo y los principios de la política moderna. Un estudio de los Discursos sobre Tito Livio*, F.C.E., México, 1983, pág. 223.

44. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, op., cit., pág. 351.

45. *Ibid.*, pág. 209.

46. Vid. MAQUIAVELO, N.: *El Príncipe* (ed. M. A. Granada), op. cit., pág. 118.

47. “La *virtù* en que están emparejados fuerza y voluntad, inteligencia y cálculo, deviene así la virtud central del hombre de Estado. No se trata aquí tampoco de una actitud ética total en el sentido que se le daba en la Antigüedad, sino de algo de carácter natural, algo de actitud originaria de la voluntad humana, sólo que elevada aquí a plena conciencia”. HOLSTEIN, Günter: *Historia de la filosofía política*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1969, pág. 188.

Considerada la Fortuna como la dimensión cósmica imprevisible del movimiento, ésta se constituye en una de las razones que fuerzan a someterse a ella, siquiera sea por defender el interés pragmático adscrito a cada uno de sus giros, los cuales se presentan como ocasiones para el ejercicio de la virtud.

Es por esa exigencia de finura intelectual, por esa utilización de la razón, por lo que César Borgia, a pesar de su audacia y de sus dotes como gobernante, no podía constituirse en el modelo que él (Maquiavelo) buscaba; tampoco Fernando el Católico, a pesar de su temeridad; ni siquiera Julio II con su valor y arrojo ante las situaciones difíciles. Si acaso, sus modelos estaban en el pasado y encarnaban caracteres proféticos; son modelos casi mítológicos que no conoció y que se hunden en un tiempo demasiado lejano: Moisés, Licurgo, Rómulo, Numa, entre otros. Estos siempre estuvieron presentes en su mente como redentores y creadores de nuevos órdenes.

Por razón de Estado (nunca mejor empleada la expresión), la atomizada y desvirtuada Italia necesitaba de una mano fuerte, de un poder central que impusiera el orden y le devolviera el poderío y la fuerza del pasado; fuerza que se desgranaba por momentos en luchas intestinas, en la mayoría de los casos por motivos económicos, entre las familias burguesas dominantes (48).

Veamos este texto de Maquiavelo, en el que vuelve a denunciar la situación insostenible que vive desde hace tiempo Italia y su Florencia del alma, en un tono extraordinariamente amargo:

En el momento presente, era necesario para conocer la virtud de un espíritu italiano que Italia se viera reducida a la condición en que se encuentra ahora: más esclava que los hebreos, más sometida que los persas, más dispersas que los atenienses, sin un guía, sin orden, derrotada, despojada, despedazada, batida en todas direcciones por los invasores, y víctima de toda clase de desolación (49).

Hace falta, pues, a juicio de nuestro autor, un dictador (en el sentido romano republicano) que reconduzca a Florencia e Italia hacia la fórmula política republicana del tiempo de Tito Livio. No pedía el autor de *El Príncipe* nada de otro mundo si tenemos en cuenta que algunos importantes humanistas de la Italia del Renacimiento habían proclamado para el gobernante un poder todavía más absoluto (50).

La razón de Estado maquiaveliana es, pues, una consecuencia del desarrollo de su concepto de *Virtù*: el hombre, abandonado por Dios, siente la necesidad de salvarse en su obra política (el Estado) y ser feliz en él, en la medida de lo posible. Para ello, tendrá que reducir y ordenar las fuerzas díscolas internas y dirigirlas hacia el exterior antes de que éste le engulla. Por tal motivo, podríamos decir que el Estado que propone Maquiavelo tiene lo que podemos denominar vocación de dominio universal, consecuencia de la dinámica propia de la ambición, nunca satisfecha con lo que se posee en el presente.

Para rematar con el estudio de este concepto maquiaveliano que nos ocupa (*Virtù*), y a propósito del concepto de libre albedrío, que como hemos indicado le sirve de base, llama la atención la

48. Vid. HORKHEIMER, M., *op. cit.*, pág. 85.

49. MAQUIAVELO, N.: *El Príncipe* (ed. M. A. Granada), *op. cit.*, pág. 120.

50. Vid. GARIN, E.: *El Renacimiento italiano*, Ariel, Barcelona, 1986, pág. 67.

similitud que aquél presenta con el mismo concepto en el movimiento existencialista; sobre todo en lo que se refiere al convencimiento y defensa de la idea de que la libertad es lo único que nos dignifica (51). Sin embargo, esto no quiere decir que tengamos que ver en nuestro autor a un precedente de dicho movimiento filosófico contemporáneo (su lado naturalista, que se refiere continuamente a la esencia como precediendo la existencia, lo delataría como falso), lo que no impide que en muchos aspectos así lo parezca.

Otro concepto de interés en la filosofía política de Maquiavelo, íntimamente relacionado con el de Fortuna (al igual que el de libertad lo era con respecto al de *Virtù*) es el concepto de Necesidad. Según hemos dejado entrever, el componente naturalista que se observa en la filosofía maquiaveliana se manifiesta, como corresponde a una filosofía realista de este tipo, tanto en lo referente al movimiento cósmico como, en parte, al humano (inclinaciones, tendencias, etc.). Pues bien, es al componente cósmico al que atribuye nuestro autor carácter de necesidad. Su aprehensión en forma de leyes férreas de la Naturaleza debió de sugerirle el papel que debe desempeñar la fuerza en el interior del Estado, como medio de control artificial (52), esto es, como medio para canalizar y dominar la capacidad de elección del hombre, es decir, de su libertad. El razonamiento que sigue podría ser el siguiente: si la naturaleza humana tiende a la corrupción, en la medida en que adopta decisiones egoístas, facilitar la posibilidad de elección supone para Maquiavelo tener que aceptar hipotéticas decisiones que pueden ir en contra del bien común. De manera que si se logra introducir en esa capacidad que todos poseemos para adoptar una decisión libre (capacidad de la que no se puede decir que se rija por los mismos parámetros que los objetos físicos) un elemento coactivo (la ley y la fuerza), tal que realice la misma función que hace la necesidad en la Naturaleza (al ir dirigida a otra de las inclinaciones naturales del hombre: el miedo al castigo), se conseguirá reducir considerablemente el repertorio de respuestas:

Útil... resulta para las acciones humanas la necesidad, y a cuánta gloria puede conducir las [por ello]... algunos filósofos morales han escrito que las manos y la lengua, dos preclaros instrumentos que ennoblecen al hombre, no se hubieran perfeccionado ni hubieran llevado las obras humanas a la grandeza en que hoy se halla, si no hubieran recibido los estímulos de la necesidad (53).

La Necesidad explicaría también el porqué, para Maquiavelo, el ideal de orden es el militar, pues es en éste en donde podría aplicarse, más eficazmente, la coacción que se requiere para que el miedo aparezca en toda su desnudez y en su versión extrema: el miedo a la muerte. Por miedo a morir los hombres son capaces de llevar a cabo acciones virtuosas como, por ejemplo, atacar y

El concepto maquiaveliano de *Virtù* está en sintonía con la virtud pagana, de hecho presenta un notable parecido con la *areté* griega. Ahora bien, el concepto maquiaveliano incluye ciertamente otras muchas cualidades, además de las consideradas por los griegos más bien relacionadas con la guerra; cualidades siempre acordes con su concepción del poder, su posesión y mantenimiento.

51. "... Si he suprimido a Dios padre, es necesario que alguien invente los valores... Antes de que ustedes vivan, la vida no es nada; les corresponde a ustedes darle un sentido, y el valor no es otra cosa que este sentido que ustedes eligen...". SARTRE, J. P.: *El existencialismo es un humanismo*, Ediciones 80, Buenos Aires, 1981, pág. 41.

52. Vid. AGUILA TEJERINA, Rafael del, *op. cit.*, pág. 112.

53. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, *op. cit.*, pág. 339.

El concepto
maquiaveliano de *Virtù*
está en sintonía con la
virtud pagana, de hecho
presenta un notable
parecido con la *areté*
griega. Ahora bien, el
concepto maquiaveliano
incluye ciertamente otras
muchas cualidades,
además de las
consideradas por los
griegos más bien
relacionadas con la
guerra; cualidades
siempre acordes con su
concepción del poder, su
posesión y
mantenimiento.

conquistar otros países; acciones éstas necesarias para un gobernante, que siempre deberá tener la guerra en consideración con vista a la seguridad del Estado (54); algo que debe atender en las mejores condiciones posibles.

Como es fácilmente comprensible, la razón de Estado adquirirá una justificación absoluta como argumento para actuar en un determinado sentido a partir del concepto de Necesidad (55); así, por ejemplo, la moralidad o inmoralidad de los medios políticos empleados dependerá de si es exigido o no por la misma (56). En consecuencia, es la seguridad del Estado la que define lo justo y lo injusto.

No es este concepto (Necesidad), sin embargo, un concepto que aparezca solamente en el Secretario florentino, sino que, por el contrario, está muy generalizado en unos momentos históricos en que se intenta descubrir y analizar el ser de la Naturaleza (57). La apelación a la necesidad, a partir de la interpretación que de ésta hace el gobernante o la clase gobernante es, obviamente, uno de los aspectos más espinosos de la filosofía política de Maquiavelo (58), si bien no menos consecuente dentro de los presupuestos cosmológicos y antropológicos en los que se mueve. Y en este mismo sentido no hay que olvidar que la moralidad es en él hija de la necesidad (59).

Esta visión de la moralidad nos lleva a una concepción de la libertad social en ciertos aspectos similar a la que tuvieron los griegos (60), de no ser por la inversión de valores que supone la subordinación de lo ético a lo político: se trata, en definitiva, de hacer hombres buenos gracias al acatamiento de las leyes dentro del Estado; o lo que es lo mismo, hombres laboriosos, amantes de su patria y con una elevada instrucción para la defensa, llegado el momento, de ésta:

La mayoría de los hombres no se inclina a unas leyes nuevas que supongan un nuevo estado de cosas en la ciudad, a no ser por una necesidad manifiesta que le obligue a hacerlo, y como tal necesidad no puede llegar sin peligro, es fácil que la república se destruya antes de llegar a un orden perfecto (61).

54. Vid. CONDE, F. J., *op. cit.*, pág. 106.

55. Vid. GARCÍA-PELAYO, M.: *Del mito...*, *op. cit.*, pág. 169.

56. "Maquiavelo no tiembla ante ningún abismo moral. El empleo de los medios que aconseja no era nuevo en su tiempo, pero Maquiavelo ha tenido el valor de expresarlo y fundamentarlo como sistema". CONDE, F. J., *op. cit.*, pág. 29.

57. Vid. CASSIRER, E.: *Individuo y Cosmos en la filosofía del Renacimiento*, EMECE, Buenos Aires, 1951, pág. 197.

58. Cfr. SAVATER, F.: "A guisa de prólogo", en *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, Muchnik ed., Barcelona, 1987, pág. XX.

59. Vid. TRUYOL Y SERRA, A.: *Historia de la filosofía del Derecho y del Estado*, Alianza, Madrid, t. II, 1988, págs. 274-275.

60. JAEGER, W.: *op. cit.*, pág. 180.

61. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, *op. cit.*, pág. 32.

62. "La razón de Estado fuerza al impulso por el poder a ponerse al servicio de ciertas necesidades generales...". MEINECKE, F.: *La idea de la razón de Estado en la edad Moderna*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1983, pág. 12.

La razón de Estado maquiaveliana establece que no hay que dormirse en los laureles (62), porque esto puede significar la aniquilación del Estado y, en consecuencia, la del individuo. La necesidad, el estado de necesidad, es la brújula que debe orientar el camino a seguir; además, de constituirse en el norte del sabio político al fin de alcanzar fama y gloria; dos logros fundamentales para la seguridad y el afianzamiento de un Estado.

La necesidad es, por tanto, una de las primeras lecciones que debe aprender el

virtuoso maquiaveliano en su estudio y observación de la Naturaleza, entendiendo por ésta una especie de máquina gigantesca que determina todo movimiento, toda pasión, todo instinto, y cuyas leyes hay que conocer para así poder prever y poder, en la medida de lo posible, dominarla (63); Maquiavelo se rebela contra la inacción, de acuerdo con la actitud epicúreo–estoica propia del Renacimiento.

Hasta aquí, nos hemos referido a algunos de los conceptos capitales de la filosofía política de Maquiavelo (Fortuna, *Virtù*, Necesidad, razón de Estado). Sin embargo, también desempeñan importantes papeles en su concepción no escatológica de la Historia otros conceptos como el Éxito, la Fama y la Gloria. Efectivamente, la convicción maquiaveliana de que el mejor de los paraísos soñados tendría que estar aquí, en este mundo y dependiente de las fuerzas autónomas del hombre, lleva también aparejada una concepción de la eternidad conforme a los valores mundanos que, al igual que ocurriera en la Antigüedad, están centrados en aquellos conceptos en estrecha vinculación con el ámbito militar. En este sentido, como en tantos otros, sus pensamientos parecen idénticos a los de la época clásica y aún anteriores a la misma (64); porque allí (en la Antigüedad), la fama y la gloria se constituyen en máximas aspiraciones (65).

Pero para el Secretario florentino, alcanzar fama y gloria mediante el éxito en las empresas, principalmente en las bélicas, que son las empresas en que suelen embarcarse los gobernantes, no responde solamente a un deseo de eternizarse dejando grabado nombres propios en la Historia, sino que es el objetivo hacia el cual debe tender el sabio político, por razón de Estado, en la búsqueda del mantenimiento y crecimiento del mismo; porque disfrutando de ese *status* (el de afamado y glorioso), la seguridad aparecerá, según nuestro autor, como consecuencia lógica (66).

Estas aspiraciones supremas clarifican y justifican, a la vez, el interés maquiaveliano por los valores guerreros y su continua alabanza de la juventud, más proclive a la audacia y a llevar a cabo empresas arriesgadas. También se explica por ellas el desprecio que siente el autor de *El Príncipe* por las personalidades irresolutas (como la de Piero Soderini, su jefe de gobierno antes de su caída en 1512) y la política de neutralidad; la guerra es el medio fundamental para alcanzar la gloria, y se debe preferir, a juicio de Maquiavelo, a cualquier otro, aunque se fracase en su ejecución (67). Y ¡cómo no!, también reside aquí la clave del desprecio que Maquiavelo siente hacia los valores cristianos de humildad y redención en el otro mundo (68).

Un ejemplo de personaje histórico que según Maquiavelo supo aprovechar la gloria alcanzada en sus empresas bélicas fue Fernando el Católico:

Para el Secretario florentino, alcanzar fama y gloria mediante el éxito en las empresas, principalmente en las bélicas, que son las empresas en que suelen embarcarse los gobernantes, no responde solamente a un deseo de eternizarse dejando grabado nombres propios en la Historia, sino que es el objetivo al que hay que tender, por razón de Estado, en la búsqueda del mantenimiento y crecimiento del mismo.

63. CONDE, F. J., *op. cit.*, pág. 52.

64. Vid. JAEGER, W., *op. cit.*, pág. 33.

65. *Ibid.*, pág. 29.

66. Vid. CONDE, F. J., *op. cit.*, pág. 107.

67. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, *op. cit.*, pág. 336.

68. Vid. GRANADA, M. A.: *Cosmología...*, *op. cit.*, págs. 254–255, nota 134.

A la vista de su
 esfuerzo, no resulta nada
 extraño que de entre los
 pensadores, artistas y
 grandes hombres del
 Renacimiento es, sin
 duda alguna, el
 Secretario florentino uno
 de los que reflejan más
 claramente el estado
 psicológico de libertad
 que se vive en la Italia
 renacentista.

Este Rey, de escasa y débil fortuna ha llegado a la presente grandeza teniendo siempre que combatir con dominios nuevos y súbditos de dudosa fidelidad. Y uno de los modos con que los Estados nuevos se mantienen y los ánimos inciertos o se aquietan o se mantienen suspensos e irresolutos es creando grandes expectativas, manteniendo siempre a los hombres con el espíritu sobresaltado ante la consideración del fin que pueda convenir a las resoluciones y a las empresas nuevas. Tal necesidad, este Rey la ha conocido y usado bien; de ella nació la guerra de Granada, los ataques a Africa, la entrada en el reino de Nápoles y todas estas empresas varias, a las que no se les ve el fin... (69).

Además de la guerra, nuestro autor recomienda una serie de procedimientos públicos y privados para el logro de estos objetivos (70) (fama y gloria); procedimientos en los que la imagen representa un papel de enorme importancia.

Por otra parte sostiene Maquiavelo que, de entre las situaciones que el legislador debería preferir para procurarse la mayor gloria posible es la de una corrupción absoluta en el pueblo, al que tiene que ordenar con sus leyes, la ideal; esta preferencia vendría dada por la posibilidad de establecer una correlación entre el estado de degradación económica y moral de un pueblo y la fama y gloria que cabe esperar a aquel virtuoso que afronte con éxito su ordenación :

Si un príncipe busca la gloria del mundo, debería desear ser dueño de una ciudad corrompida, no para echarla a perder completamente, como César, sino para reorganizarla como Rómulo. Y en verdad los cielos no pueden dar, a los hombres mayor ocasión de gloria, ni los hombres la pueden desear mayor (71).

A la consecución de este objetivo se debe subordinar todo, incluso la palabra empeñada y los compromisos internacionales; lo que importa es el éxito (72), en la medida en que éste aporta fama y gloria; circunstancias ambas que, a su vez, se traducirá en seguridad para el Estado. Lo peor, por contra, que puede ocurrirle a un Estado o a sus gobernantes es caer en la infamia, porque así como una buena reputación se convierte en una

especie de seguro frente a los demás Estados, la infamia debilita y es una vía que conduce a la debilidad y, en ocasiones, a la peor de las situaciones en que puede encontrarse un hombre: el destierro (73).

Como es de suponer, la llave de entrada a los conceptos de Éxito, Fama y Gloria recae en el de Ocasión, que nos proporciona Fortuna; la cual remata a su vez la tarea aportando abundantes riquezas a modo de recompensa (74). Pero en este

69. MAQUIAVELO, N.: "Carta de Nicolás Maquiavelo a Francesco Vettori" (nº 23), en *Cartas...*, *op. cit.*, pág. 85.

70. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Historia...*, *op. cit.*, pág. 384.

71. MAQUIAVELO, N.: *Discursos...*, *op. cit.*, pág. 342.

72. Vid. MAQUIAVELO, N.: *Historia...*, *op. cit.*, pág. 342.

73. Llama la atención la obsesión de Maquiavelo por el destierro. Éste, más que otra cosa, parece convertirse en el más poderoso motivo de angustia existencial que un hombre puede padecer. Él, que vivió desterrado en el interior de su país durante algún tiempo, vive amargamente estos días como los peores de su vida, porque la falta de actividad, sobre todo pública, es para nuestro autor una manera de morir en vida; y lo es, entre otros motivos, en la medida en que lo aleja de la posibilidad de alcanzar éxito, fama y gloria.

74. Vid. SKINNER, Q., *op. cit.*, pág. 43.

punto hay que andar con cuidado porque, como hemos señalado más arriba, para el gobernante preocupado por la salud colectiva, el enriquecimiento nunca deber ser de carácter particular, sino estatal; porque del enriquecimiento individual sólo cabe esperar vicio y degradación: ambicionar todas las riquezas posibles sólo le está permitido al Estado, que mira por el bienestar de la patria; impulso este (el del enriquecimiento a favor del Estado) que hay que estimular y acrecentar en la medida de lo posible, y con el que el legislador debe contar (75).

Buscar fama y gloria a través del éxito, se convierte, pues, en uno de los grandes objetivos del arte político maquiaveliano. Pero este objetivo no debe ser sólo individual, es decir, el éxito de determinados órdenes jurídico-políticos o de determinadas conquistas no debe ser patrimonio sólo del legislador o del general, a quienes, por cierto, les conviene disfrutar de una estimable fama (76), sino también que tal éxito sea tenido como cosa propia por el pueblo (77).

Con esta vuelta a los valores paganos, en la línea de Homero, Cicerón o Tito Livio, entre otros pensadores, podemos hacernos una idea de lo lejos que se hallaba Maquiavelo del cristianismo y de lo difícil que resultaría sostener que este autor fuera, en el fondo, un creyente convencido.

En resumen, la filosofía política de Maquiavelo presenta rasgos naturalistas, voluntaristas y racionalistas de cuyas interrelaciones comienzan a desggranarse una serie de conceptos claramente opuestos y de entre los que cabe destacar: Fortuna–*Virtù*, Necesidad–Libre Albedrío. Y de la tensión dramática que surge entre éstas dos parejas de opuestos, aparece la justificación del Estado y la de su lógica específica: la razón de Estado.

Por ello, el Estado no es más que un constructo humano que pretende servir, con sus órdenes y con sus leyes, de muro de contención levantado por la voluntad humana frente a Fortuna, es decir, frente a las fuerzas físicas cambiantes del Cosmos, fuerzas que exigen adaptaciones continuas, fuerzas de índole amoral que exigen al sabio político adaptar permanentemente su conducta al “giro de los tiempos”, si quiere mantener la salud y el bienestar del pueblo al que gobierna, y para el que desea la felicidad. De ahí que, paradójicamente, la razón de Estado, esto es, esa exigencia de adaptación que para nada debe tener en cuenta la moral, aparezca en Maquiavelo, en el fondo, con un carácter moral.

A la vista de su esfuerzo, no resulta nada extraño que de entre los pensadores, artistas y grandes hombres del Renacimiento es, sin duda alguna, el Secretario florentino uno de los que reflejan más claramente el estado psicológico de libertad que se vive en la Italia renacentista. Y es en esa hora, cuando algunos pensadores han retirado a Dios más allá de las esferas celestes y han situado al hombre frente a una infinidad de posibilidades terrena-

La Necesidad explicaría también el porqué, para Maquiavelo, el ideal de orden es el militar, pues es en éste en donde podría aplicarse, más eficazmente, la coacción que se requiere para que el miedo aparezca en toda su desnudez y en su versión extrema: el miedo a la muerte.

75. Vid. MEINECKE, F., *op. cit.*, pág. 8.

76. “... Más que ningún otro factor, lo que mantiene unido a un ejército es la fama de su general, que nace exclusivamente de su capacidad, sin la cual de nada sirve la nobleza de estirpe ni el grado que ostenta”. MAQUIAVELO, N.: *Del arte...*, *op. cit.*, pág. 168.

77. Vid. HARVEY C. MANSFIELD, Jr., *op. cit.*, pág. 200.

les, teniendo presente que sólo su voluntad es el timón que permite llevar la nave hacia un futuro de fama y gloria o bien de fracaso y derrota; ahora —decimos— es el momento de crear, inventar, buscar nuevos órdenes racionales que permitan encontrar una seguridad vital para la ciudad-Estado de Florencia e Italia.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE CAPARRÓS

La philosophie politique de Machiavel présente un aspect naturaliste (fataliste, déterministe) et un autre de libre-arbitre. De la tension dramatique existant entre eux, surgissent les différents concepts les plus étudiés de son oeuvre: Fortune, Virtù, Succès, Célébrité, Gloire, État et la logique de ce dernier: la raison d'État.

Même si Fortune adopte, pour le Secrétaire florentin, diverses représentations (fleuve impétueux, femme maîtrisable, roulette, etc.), tout nous conduit à l'interprétation de ce concept comme une force cosmique mystérieuse qui se manifeste historiquement mais donc personne ne connaît en réalité les desseins. Contre cette force qui se manifeste sous la forme de lois physiques et cycliques qui englobent tous les êtres de la nature (y compris l'homme, par conséquent), la seule solution possible est de s'y adapter, c'est-à-dire de s'accommoder aux déterminations historiques que nous impose le rythme cyclique des temps. Telle est la prémisse cosmologique de sa philosophie, l'aspect naturaliste qu'il fait sien, probablement sous l'influence d'Aristote.

Machiavel semble concevoir le libre arbitre comme une espèce d'intervalle qui échappe au fatalisme (divin ou physique), celui-là permet de se défendre contre les assauts de Fortune. Telle est la prémisse

anthropologique, probablement due à l'influence épicurienne, à travers les oeuvres de Lucrèce, Laurent Valla, Ficin et de Jean Pic de la Mirandole.

D'autre part, avec le concept de Virtù, ou liberté en action, il en appelle aux moyens et aux efforts que tout homme au service de l'État et dans sa vie privée doit préférer pour pouvoir maintenir son statut et le cas échéant, faire croître la république ou son pouvoir personnel. L'homme vertueux trouve que la morale et la religion sont des moyens ordinaires, de simples instruments qui doivent être au service de la réalité politique et sociale.

Quant à la Nécessité, il s'agit d'un concept qui prétend refléter la manière dont se manifeste Fortune et, par conséquent, ce que l'adaptation, a d'inexcusable face à un fait si concluant.

Avec les concepts de Succès, Renommée et de Gloire, Machiavel prétend désigner les objectifs majeurs que l'on doit espérer atteindre dans ce monde ainsi que l'importance de la conquête de ceux-ci pour obtenir le respect des autres, ce qui, d'ailleurs, ne fait que renforcer la sécurité de la collectivité.

Finalement, le concept d'État fait appel à ce "Construit" humain suprême qui a pu s'ériger en moyen pour pouvoir faire face, par l'intermédiaire de la force et des lois

(“ordini”), aux invites de Fortune. “Construit” dont la logique interne de survie répond à une raison inexorable que nous pouvons

rapprocher, d’une certain façon, de ce que représente le concept de Nécessité par rapport à celui de Fortune et que l’on a dénommé: la raison d’État.

SUMMARY OF CAPARRÓS’ ARTICLE

Machiavellian political philosophy presents both a naturalist aspect (fatalistic or deterministic) and another one of “free will”.

From the dramatic tension existing between them both, the different and best studied concepts of his work arise: Fortune, Virtù, Necessity, Success, Fame, Glory, State and its logic: the reason of State.

Although the Florentine Secretary adopts various representations of Fortune (rushing river, tamable woman, roulette), everything seems to point out he wants to show through that concept a misterious cosmic force that appears historically but whose plans nobody actually knows.

In the face of which a force appears as physical and cyclical laws applying to all natural beings (therefore, man as well), one can only adapt oneself to Fortune, that is, —to the historical determinations imposed by the turn of times. This is the cosmological presupposition of his philosophy, the naturalistic side which he probably receives from Aristotles’s philosophy.

He seems to understand the term “free will” as a kind of margin which escapes from fatalism (divine or physic), as far as it allows him to defend himself against the attacks of Fortune. It is the anthropological assumption, probably the epicurean influence through Lucrecio, Lorenzo Valla, Ficino and Pico Della Mirandola.

On the other hand, concerning the concepts Virtù or freedom in action, he is referring to the means and efforts every man, public or private, must put forward to be able to support himself, and, consequently, to make the republic and his personal power grow. The virtuous man believes that moral and religion are mere means, simple instruments that must be in the service of political and social reality.

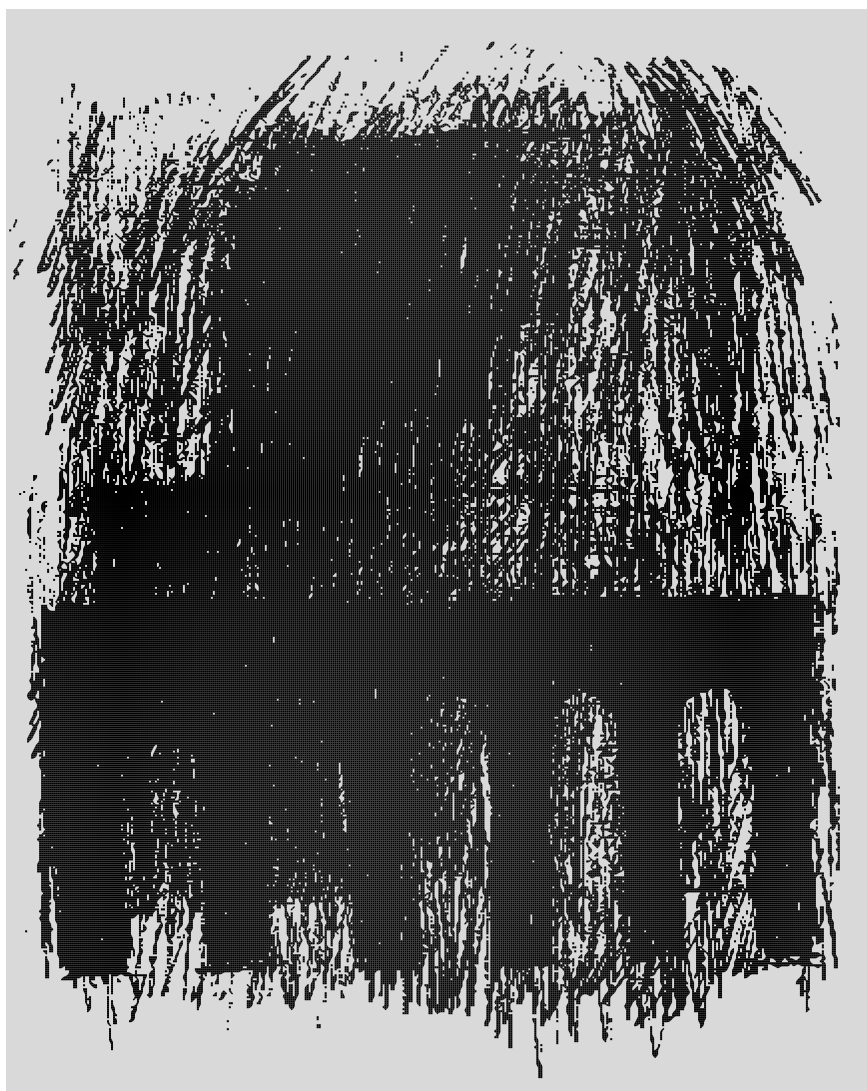
As for Necessity, it is a concept that tries to reflect how Fortune manifests itself, and, thus, how inexcusable the adaptation to it is when facing something so conclusive.

With the concepts Success, Fame and Glory, Machiavelli wants to point out the highest goals one can expect in this world, as well as the importance of their achievements to obtain other people’s respect. This contributes to a higher level of safety for the whole of the population.

Finally, the concept of State mentions the supreme human “construct” that has been able to arise as the means to face, through strength or laws (“ordini”), the reality checks of Fortune. “Construct” (a man’s device) whose inner logic of maintenance obeys an inexorable reason similar, to a certain extent, to what the concept of Necessity means in regard to Fortune. This reason has been called “reason of State”.

UN CASO DE NEUROSIS
(DIONISOS CONTRA EL
RESUCITADO)

Juan Carlos Caverio López



Buen diente y buen estómago
 ¡eso te deseo!
 Cuando mi libro hayas digerido
 sin duda te llevarás bien conmigo.
 F. Nietzsche, "A mi lector"

EL ORIGEN

Nos ocurre con Nietzsche que, durante su lectura, nos dilatamos como globos y realizamos aspavientos y muecas de firme aseveración, pero que, una vez transcurrida la lectura y cerrado el libro, comprobamos que estamos inflados de un aire transparente, de gran altura, del que no conocemos su composición. Su pensamiento yace oculto, disimulado bajo rotundas, pasmosas y airadas aseveraciones. No en vano es el escritor del instinto o, como dice E. Fink: "la esencia de su filosofía está oculta bajo máscaras" (1).

La causa de esta singularidad podemos encontrarla en su estilo literario y, como no, en lo particular e íntimo de su pensamiento que arremete como ariete (o a golpes de martillo) contra todo lo establecido. El compromiso del lector se hace total y se ve obligado a participar en una crítica genealógica que se remonta a los orígenes mismos de la humanidad.

En el interior de este proceso crítico-evolutivo, nacido de la lucha anti-tética apolíneo-dionisiaca, se va quedando a solas, pero libre, un hombre redimido en superhombre (*Übermensch*=más allá del hombre) mediante el arte: ¿no es acaso el arte —el origen y evolución de lo estético en Nietzsche— la base y la clave que permiten conocer la verdadera naturaleza de ese gas invisible que nos inundaba?. En el interior de dicha composición solemos introducir nuestros propios miedos y nuestras obsesiones; siendo así que, a veces, se puede caer fácilmente en la búsqueda de una posible "religiosidad" dentro de la negación de lo religioso nietzscheano. Sin embargo, no se debe confundir al instrumento quirúrgico que extirpa el tumor con el tumor en sí, por el simple hecho de que en su tratamiento se utilicen las armas más propias y más sangrientas: aquellas que conducen a la locura y soledad del hombre. Su crítica a la religión, la filosofía, la ciencia y la moral, es la más audaz de occidente: exige la renuncia a todo lo que se ha considerado como "santo", "bueno", "verdadero". Sin la desaparición de esa antigua y falsa moral arraigada en una no menos falsa cultura, no puede ser entendida su labor crítica más amplia; aquella dirigida a sus lectores predestinados (los hiperbóreos): "Mirémonos a la cara. Nosotros somos hiperbóreos, —sabemos muy bien cuán aparte vivimos—" (2).

La altura de alma no puede ser identificada con la raza: al invertir la figura del pueblo elegido bíblico en los hiperbóreos no está ofreciendo una feliz utopía mesiánica. No pretende mejorar el mundo, no cree en la posibilidad de progreso, al contrario, en prin-

1. FINK, Eugen: *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Universidad, Madrid, 1982, pág. 11.

2. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pag. 27.



cipio tiene una oscura profecía para el futuro; es el mensajero del nihilismo europeo (3).

Su odio salvaje, infernal, contra todo lo cristiano sólo puede explicarse porque nunca pudo desembarazarse del cristianismo: “Durante muchos años, en su infancia, el futuro ateo y anticristo es un buen niño cristiano, muy piadoso, como corresponde al vástago de una tradicional casa parroquial evangélica” señala Hans Küng (4), como si tuviera Nietzsche que avergonzarse de esta infancia; sin mostrar antes de qué manera la superstición es capaz de crecer con fuerza en las mentes más débiles o en desarrollo. Pero las ideas de Küng están claramente orientadas. Frente a ésto, la madurez de la mente que clama: “guerra a muerte contra el vicio: el vicio es el cristianismo” (5).

Nietzsche habla del “laberinto” (6); el ser humano es para él un laberinto cuya salida nadie ha encontrado todavía y dentro del cual han sucumbido todos los héroes. Él es el hombre laberíntico por excelencia. Lo demuestra con su críptico estilo literario, con sus aforismos, encubriendo su pensamiento tras un laberinto metafórico. Por eso retorna a Heráclito “el oscuro” (7), y se aparta de los eléatas; de Sócrates que inventa la metafísica y convierte la vida en algo que debe ser juzgado, medido, limitado. Con él aparece el tipo de un filósofo voluntariamente sumiso, sometido; de Platón y la metafísica formada en torno a ese núcleo. Seguir esta tradición es seguir la saga correcta, la que está “bien”, al estilo bíblico de los descendientes de los elegidos: Kant, el filósofo de Königsberg, es denunciador de las pretensiones del conocimiento; pero no pone en duda el ideal del conocer, denuncia la falsa moral, pero no pone en duda las pretensiones de la moralidad, ni la naturaleza, ni el origen de sus valores. Critica pero no cambia, reprocha pero todo lo deja intacto: “La ‘virtud’, el ‘deber’, el ‘bien en sí’, el bien entendido con un carácter de impersonalidad y de validez universal —ficciones cerebrales en que se expresan la decadencia, el agotamiento último de las fuerzas de la vida, la chinería Königsberguense—” (8).

Es preciso contradecir la tradición entera, romper con toda huella desde el origen del tiempo y fundar un nuevo tiempo: “¿Y se cuenta el tiempo desde el *dies nefastus* (día nefasto) en que empezó esta fatalidad, —desde el primer día del cristianismo—! ¿por qué no, mejor, desde su último día? —¿desde hoy?— ¡transvaloración de todos los valores!...” (9).

Su primera obra *El origen de la tragedia* se abrió paso dificultosamente —mal interpretado, no entendido— en el mundo intelectual y crítico de la época. No obstante, es una obra fundamental tanto en el ámbito de la estética como en el de su descomunal obra filosófica personal trazando, desde el principio, un marco primordial que, como el

3. FINK, E.: *op. cit.*, pág. 10.

4. KÜNG, H.: *¿Existe Dios?*, Ediciones Cristiandad, 2ª ed., Madrid, 1979, pág. 482.

5. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, *op. cit.*, pág. 111.

6. FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*, *op. cit.*, pág. 13.

7. *Ibid.*, pág. 21.

8. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, *op. cit.*, pág. 35.

9. *Ibid.*, pág. 110.

hilo de Ariadna, nos guía desde el origen de su pensamiento hasta sus últimas consecuencias. En dicha obra, descubre que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco; paralelos a los mundos artísticos del sueño y la embriaguez, respectivamente.

La cultura apolínea se asienta sobre las magníficas figuras de los dioses olímpicos y los cantos de Homero. La cultura dionisíaca se sitúa en el espíritu de la música y en el éxtasis embriagador de la orgía. Así, encuentra en la música de Wagner y en el pensamiento de Shopenhauer el resurgir de la verdadera música y sabiduría dionisíaca; verdadero renacimiento de la tragedia y de la antigüedad. Años más tarde se desligaría de ambos creadores. No obstante, la semilla ya estaba echada y había arraigado con violencia.

Nietzsche, al igual que Marx y Freud —más tarde Heidegger y Derrida— son pensadores en los que una lectura confiada no nos permite captar el verdadero sentido de sus recónditas palabras y, en la medida en que poco a poco se va recorriendo el velo de lo aparente se puede ir comprobando el impresionante tamaño de la criatura abismal que reposa en la oscuridad de su pensamiento: “como una bestia amarilla echada a mis pies, que ruge y que estrecha amorosamente su cabeza entre mis rodillas, como un perro que encuentra a su amo perdido” (10). Se introduce así una nueva exégesis—hermenéutica mediatizada por un sistema conceptual en virtud del cual se accede a las estructuras profundas de los diferentes sistemas, introduciéndose una nueva epísteme: la epísteme del siglo XX (11). Por debajo de todo lo que habla, existe una intrincada red de interpretaciones violentas. La idea de que la interpretación precede al signo lo convierte en algo que no es simple ni benévolo. El propio signo carece de referencia propia y se vuelve laberíntico: la justicia, las clasificaciones binarias del bien y del mal, etc. El signo, como máscara portada por el sujeto, y que se interpreta siempre a sí mismo en una red conceptual hiperdimensional, pero no metafísica, en un tiempo de interpretación que es siempre circular.

La religiosidad no elidida, como la enfermedad o la locura, siempre presentes en la vida y la obra del pensador —enfermo y recluso por demente antes de morir—. A través de estas máscaras teoriza sobre la enfermedad y la salud (12). Los débiles, los esclavos, no triunfan por la suma de sus fuerzas sino por el poder del contagio; es el trágico destino del animal enfermo—hombre, del triunfo del “no” sobre el “sí”. La vida ha quedado reducida a sus formas secundarias al vencer el común de las fuerzas reactivas, la voluntad de negación; lo que Nietzsche llama “nihilismo”, triunfo de los esclavos o voluntad de nada: “Los débiles y malogrados deben perecer —artículo primero de nuestro amor a los hombres—, es más, se les debe ayudar a perecer. ¿Qué es

Su pensamiento yace oculto, disimulado bajo rotundas, pasmosas y airadas aseveraciones.

10. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, Ed. Sarpe, Madrid, 1983, págs. 356–357.

11. Vid. FOUCAULT, M.: *Nietzsche, Freud y Marx*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981.

12. Vid. DELEUZE, G.: *Spinoza, Kant y Nietzsche*, Ed. Labor, Barcelona, 1974.

La altura de alma no
puede ser identificada
con la raza.

más dañoso que cualquier vicio? —la compasión activa con todos los malogrados y débiles— el cristianismo...” (13).

El hombre europeo es el hombre domesticado, es el bufón. Cuando el nihilismo triunfa, entonces, y sólo entonces, la voluntad de poder deja de decir “crear” y significa: querer el poder, desear dominar. Ahora bien, esta voluntad de poder es la del esclavo, es la manera como el sirvo —*tchandalá*— o el impotente concibe el poder. Un bufón se esconde tras el político, una cucaracha kafkiana en el corazón del enano eunuco que aspira al dominio de los demás; como tirano que esconde su esterilidad: ¡qué lejos están de la voluntad de poder; cieno en el fondo de sus almas!. “¿Qué es bueno? todo lo que eleva el sentimiento de poder, la voluntad de poder, el poder mismo en el hombre.

¿Qué es malo? todo lo que procede de la debilidad.

¿Qué es felicidad? el sentimiento de que el poder crece, de que una resistencia queda superada...” (14).

Las etapas precedentes del nihilismo corresponden a la religión judaica, luego a la cristiana y la degeneración de la filosofía acontecida en Grecia. Al mismo tiempo corresponden con la génesis de las grandes categorías del pensamiento: el yo, el mundo, Dios, la causalidad, la finalidad, etc. Pero ni siquiera la anunciada muerte de Dios, ese gran acontecimiento ruidoso, no sirvió sino para cambiar el significado del nihilismo occidental; si antes de la muerte de Dios significaba depreciación, negación de la vida en nombre de los valores superiores, ahora significa negación de esos valores superiores, reemplazamiento por valores humanos—demasiado humanos. La moral reemplaza a la religión —contra la ética kantiana y su descendencia—. La utilidad, el progreso, la historia misma —podemos hablar de utilitarismo capitalista, de dialéctica social, de materialismo histórico o tecnocracia global— reemplazan a los valores divinos. Pero se trata de la misma esclavitud; antes triunfaba a la sombra de los valores divinos y ahora triunfa a la de los valores humanos.

La muerte de Dios conlleva la soledad del hombre, una voluntad de nada; la ruina, los restos de la religión monoteísta, conforman esa moral humanizada. Por eso es preciso que se produzca la transmutación de todos los valores justamente ahora, en el ocaso de los dioses. Sin más dilación y en dirección a la aparición del hombre superior y la afirmación de la voluntad de poder.

Se espera la llegada de un tipo más valioso de hombre que había existido ya: el hombre dionisiaco. Es el hombre superior que no ha perdido sus instintos y dice: la vida es la existencia y tiene una ley conocida, la ley natural de la evolución que es la ley de la selección (15). La muerte es la

pérdida del ser y no pudo ocurrir que sea un principio de muerte y aniquilación el que impere sobre un principio de vida. El hombre es una animal interesante

13. NIETZSCHE, F.: *El anticristo*, op. cit., pág. 28.

14. *Ibid.*, pág. 29.

15. *Ibid.*, pág. 31.

(16), y nada más que eso, porque conoce la ley de la vida. Frente a la tradición judeo-cristiana que habla del hombre en relación a los animales, como el dueño y señor de la naturaleza. Es la prepotencia teológica que habita en un mundo de causas y efectos puramente imaginarios (17). Los teólogos, cargados de soberbia e idealismo tienen en sus manos todos los grandes conceptos (18). Dentro de estos grandes idealistas incluye rápidamente a Hegel cuando dice: “El espíritu puro es la mentira pura” (19). Sin embargo, por ser algo terriblemente temido —el hombre dionisiaco—, se alcanzó el tipo opuesto: “El animal doméstico, el animal de rebaño, el animal enfermo hombre; el cristiano” (20).

Indiquemos aquí su ruptura con Shopenhauer, para quien la compasión, la preocupación por el otro como reflejo de la de uno mismo se hace radical: “Una compasión sin límites hacia todos los seres vivientes es la prenda más firme y segura de la conducta moral” (21). Según Nietzsche, sin embargo, un individuo, una especie o un animal, cuando pierde sus instintos y se comporta de manera compasiva, es un corrompido (22) y “la compasión es la praxis del nihilismo” (23).

Llegamos así al concepto cristiano de Dios, que es un Dios degenerado, decrepito engendro de la decadencia: contradicción de la vida, en lugar de ser su transfiguración y su eterno sí (24).

Budismo y Cristianismo son religiones paralelas en cuanto que son religiones nihilistas —religiones de decadencia—. Sin embargo, Nietzsche reconoce que el Budismo es cien veces más realista que el Cristianismo; no se lucha contra el pecado sino contra el sufrimiento (25). Las figuras de Buda y Cristo son analizadas con perspectiva de psicólogo. Le interesa más que nada el tipo psicológico del redentor (26). Cristo representa el estadio supremo del nihilismo, el del último hombre, el que quiere perecer y, por tanto, es también el más próximo a la transmutación dionisiaca. El martirio de Cristo es consecuente con su negación de la vida. Sin embargo, los predicadores de la muerte, los sacerdotes, que ni siquiera han llegado a hombres, no son consecuentes, al contrario, llevan dentro de sí el animal de presa, y sólo pueden elegir concupiscencia o mortificación: “¡Ojalá prediquen el abandono de la vida, y ellos mismos se marchen a la otra! (27).

LA ENFERMEDAD

La rebelión iniciada por Jesús iba dirigida contra la Iglesia Judía. El verdadero cristianismo, el de Jesús, niega la Iglesia; entendiendo por Iglesia exactamente lo que entendemos hoy por ella: fue una rebelión contra los “buenos y los justos”,

Descubre que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco; paralelos a los mundos artísticos del sueño y la embriaguez, respectivamente.

16. *Ibid.*, pág. 38.

17. *Ibid.*, pág. 39.

18. *Ibid.*, pág. 33.

19. *Ibid.*, pág. 33.

20. *Ibid.*, pág. 29.

21. SCHOPENHAUER, A.: *El amor, las mujeres, la muerte y otros temas*, Ed. Porrúa, México, 1984, pág. 311.

22. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, op. cit., pág. 36.

23. *Ibid.*, pág. 30.

24. *Ibid.*, pág. 43.

25. *Ibid.*, pág. 44.

26. *Ibid.*, pág. 57.

27. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, op. cit., pág. 62.

El signo, como máscara
portada por el sujeto, y
que se interpreta siempre
a sí mismo en una red
conceptual
hiperdimensional, pero
no metafísica, en un
tiempo de interpretación
que es siempre circular.

contra “los santos de Israel”, contra la jerarquía de la sociedad. De esta manera fue su condición de criminal político lo que le llevó a la cruz (28): “Jesús niega la Iglesia, el Estado, la Sociedad, el arte, la ciencia, la cultura, la civilización” (29).

Su análisis de Jesús lo lleva a cabo contraponiéndolo al héroe y al genio, lo califica de idiota o de neurótico epileptoide. Idiota en el sentido de la novela de Dostoievski: “mezcla de sublimidad, enfermedad e infantilismo” (30).

Un fragmento póstumo de la primavera de 1888, no publicado hasta 1970, resulta muy esclarecedor al respecto de dicho análisis psicológico-patológico:

“Jesús es lo contrario de un genio: es un idiota. Se advierte su incapacidad para comprender una realidad: gira en torno a cinco, a seis conceptos, que antes ha oído y que poco a poco ha estudiado, es decir, ha entendido falsamente... dice palabras usadas por cualquiera, pero no las entiende como cualquiera, él entiende sólo sus cinco, sus seis conceptos vagorosos. El hecho de que los auténticos instintos varoniles —no sólo los sexuales, sino también los de lucha, orgullo, heroísmo— no se hayan desarrollado jamás en él, el hecho de que se haya quedado retrasado y haya permanecido infantilmente en la edad de la pubertad: eso es propio de ciertas neurosis epileptoides” (31).

El Cristianismo se muestra así como una enfermedad mental y social que tuvo un común foco de origen. Enfermedad de un idiota santo que carecía de ciencia, de lógica, de disciplina espiritual; personaje que despreciaba la vida con la ignorancia del niño que aprisiona hasta la asfixia un pequeño pájaro entre las manos. Pero Jesús es un idiota en medio de un pueblo muy listo, y Pablo no era en modo alguno un idiota (32). El miedo al dolor, el escapar incluso de lo ínfimo en el dolor, al estilo del Buda, no puede acabar de otro modo que en una religión del amor (33).

Pero la figura de este idiota de nombre Jesús sufrió las consecuencias de la propaganda cristiana. La fe infantil de Jesús no se defiende, no se encoleriza ni contra sus enemigos, es incapaz de levantar la espada; entrega su vida como la de un cordero en el sacrificio: el inocente neurótico que tomó por verdades únicamente realidades interiores, viviendo bajo un gran sueño —un mundo de pura ficción—, utiliza la no acción y la debilidad como acción reactiva; y todo ello debido a su incapacidad para sobrellevar la realidad. No obstante, este “buen mensajero” (34) convier-

te su mensaje de amor en algo intemporal y de ahí que el cristianismo primitivo pueda ser posible en todos los tiempos, incluso en el presente. Con su “gay mensaje” —reconoce Paul Valadier—, “Jesús no quiere fundar ni una moral nueva, ni una filosofía, ni siquiera una religión; y,

28. Vid. NIETZSCHE, F.: *El Anti-cristo*, op. cit., pág. 56.

29. *Ibid.*, pág. 131.

30. *Ibid.*, pág. 123.

31. *Ibid.*, pág. 132.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, pág. 59.

34. *Ibid.*, pág. 69.

sin embargo, toda la tradición occidental lo considera fundador de una religión que ha marcado dos milenios con su huella” (35).

Si Jesús era el Redentor, el que debía traernos un nuevo orden o un reino de Dios, hace bien el pueblo Judío en esperar otro Mesías. Cristo murió en la cruz, y con él el único y verdadero Cristiano. Perdura justo la antítesis de lo que fue el origen, el sentido verdadero del Evangelio. Es aquí donde comienza el verdadero vértigo y la náusea de Nietzsche: “En cada frase que dice un teólogo, un sacerdote, un papa, no sólo yerra, sino que miente” (36).

El análisis psicológico de la figura de Jesús que ha realizado Nietzsche permite que se le pueda apartar a un lado y distinguirlo, casi redimiéndolo, de su crítica del cristianismo. “El nazareno apenas es más que un decadente interesante, del que irradia el encanto conmovedor de la mezcla de lo sublime, lo enfermizo y lo infantil” (37). En cualquier caso, lo que no se salva de su crítica más mordaz es la personalidad de Pablo y sus seguidores, verdaderos creadores de un Disangelio. Es decir, aquellos que sacaron provecho de la vida de un inocente para generar toda una falsificación de la historia. Pablo comprendía la gran necesidad del mundo pagano y anuló por principio el cristianismo originario. Sus enemigos son el médico y el filólogo (en general la ciencia es el peligro mayor; se recurre al pecado para conducir al hombre a la introspección y no se le permite mirar fuera de sí, escudriñar la realidad material que le rodea: la curiosidad es soberbia). El médico detecta la enfermedad incurable, así como el principio de degeneración fisiológica que subyace en el cristianismo. Por otro lado, el filólogo es capaz de leer detrás de los libros santos y detectar la superchería y el engaño (38).

El sí de Jesús es el sí del Asno; se aleja del conocimiento. Su sí lo bendice todo, lo asume todo sin elección (39). El Camello, de otro lado, es el animal que quiere la carga, es el animal cristiano que acarrea el peso de los valores superiores de la vida: la moralidad cristiana, etc. Ambos son animales del desierto y llevan la carga hasta el fondo. El Asno, Cristo, y su falso sí, es la caricatura y la traición del sí dionisíaco. Sus largas orejas se oponen a las pequeñas y laberínticas de Dioniso. El crucificado y su martirio, la vida juzgada, expiada, se oponen al de Dioniso que justifica la vida por y en sí misma: la alegría dionisíaca frente al oscurantismo cristiano. En el cristianismo pasan a primer plano los instintos de los sometidos y los oprimidos. Además, es despreciado el cuerpo, es rechazada la higiene como sensualidad; el escondrijo, el cuarto oscuro y las tétricas iglesias de representaciones sombrías, la dieta insuficiente —aunque el sacerdote sea un gran comedor de carne— y elegida de tal modo que favorezca los fenómenos morbosos y sobreexcite los nervios: “Cristiano es el odio al espíritu, al orgullo, al

Un bufón se esconde tras el político, una cucaracha kafkiana en el corazón del enano eunuco que aspira al dominio de los demás; como tirano que esconde su esterilidad.

35. VALADIER, P.: *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Eds. Cristiandad, Madrid, 1982, pág. 412.

36. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, op. cit., pág. 67.

37. KARL-HEINZ WEGER: *La crítica religiosa en los tres últimos siglos*, Ed. Herder, Barcelona, 1986, pág. 305.

38. Vid. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, op. cit., págs. 83 y ss.

39. VALADIER, P.: *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, op. cit., pág. 412.

El océano del tiempo
abarcaría en su interior
al pequeño barco del
universo material.

valor, a la libertad, al libertinaje del espíritu; cristiano es el odio a los sentidos, a las alegrías de los sentidos, a la alegría en cuanto tal” (40).

LA LOCURA

La figura que se contrapone a Jesús es la de Dionisos, no es Zarathustra. Sin embargo, este último, participa plenamente del sí dionisíaco, es el padre del hombre que está por venir. El Superhombre es el verdadero sentido de la Tierra: “No hay demonio ni hay infierno. Tu alma estará muerta aún antes que tu cuerpo. ¡Nada en absoluto tienes, pues, que temer!” (41).

Zarathustra viene cargado de filosofía (42), de ciencia, de conocimiento; no es un idiota, ni siquiera es un niño, es un león. Su mensaje es el mensaje de la serpiente enroscada en el cuello del águila, es el mensaje del eterno retorno de lo mismo. Este saber sobre la infinitud, el tiempo, las fuerzas y sus posibilidades, al estilo de un físico teórico que no especula simplemente sino que intenta hacer praxis dicho entendimiento, conduce o puede conducir al vértigo y la locura. Al concebir el tiempo como un círculo se comprende que toda verdad es curva y que toda cosa derecha miente; de esta manera debe entenderse el verdadero significado de la eternidad del tiempo pasado y eternidad del tiempo futuro: el círculo, el laberinto o rueda sin fin.

En el diálogo con el enano (43), Zarathustra habla desde un saber distinto acerca del tiempo: el “pórtico” instantáneo es el cruce de dos largas callejas. Hacia atrás y hacia adelante estas callejas desembocan en lo ilimitado, en lo infinito. El tiempo es concebido como una sucesión, como una serie de “ahoras”. Desde un ahora dado hay, detrás de él, una serie igualmente infinita de ahora futuros. ¿Qué significa eternidad del tiempo pasado y eternidad del tiempo futuro? Si detrás del ahora yace una eternidad, entonces no es posible una serie infinita de acontecimientos siempre nuevos, distintos. En primer lugar porque el tiempo se considera como infinito y sin embargo la materia del universo es finita. Siendo esto así, el océano del tiempo abarcaría en su interior al pequeño barco del universo material. Si existe un pasado infinito, entonces todo lo que puede en absoluto suceder ha tenido que haber sucedido ya; nada puede faltar en él y nada puede estar todavía por venir; no puede haber progreso entendido como algo nuevo y mejor que está por venir —la idea de progreso queda relativizada a un instante determinado, pero no puede haber progreso en un sentido absoluto de la historia— pues todo acontecimiento tiene que haber acontecido ya en este universo.

Las fuerzas ciegas de la naturaleza actúan sobre una materia finita que gira en el laberinto infinito de la temporalidad: se aproximan aquí, se alejan allá. Todo lo que transcurre dentro del tiempo tiene que haber transcurrido ya siem-

40. NIETZSCHE, F.: *El Anticristo*, op. cit., pág. 47.

41. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zarathustra*, op. cit., pág. 23 y ss.

42. *Ibid.*, pág. 177.

43. Vid. FINK, E.: *La filosofía de Nietzsche*, op. cit., cap. IV.

pre y volverá a transcurrir una vez más en el futuro. La idea del eterno retorno, simbolizada por una culebra circular, es una idea que produce asfixia, pues todo impulso humano es inútil. El superar, el resistir la idea del eterno retorno, produce una transformación decisiva: la seriedad es cambiada por la risa (44).

Deleuze concibe una idea muy particular del eterno retorno (45). Para él, el secreto de Nietzsche radica en que el eterno retorno es selectivo, no sólo pensamiento selectivo sino *Ser* selectivo. Es decir, únicamente vuelve la afirmación, sólo la alegría vuelve. Todo lo que puede ser negado es expulsado por el mismo movimiento del eterno retorno. Es decir, el eterno retorno es una rueda giratoria que expulsa centrífugamente todas las formas del nihilismo: la mala conciencia, el resentimiento, etc.

Savater (46), por otra parte, observa que la interpretación de G. Deleuze tiende a deformar la doctrina del eterno retorno al hacerlo selectivo, en el sentido de que elige lo más alto, afirmativo y fuerte, para hacerlo volver; mientras que rechaza a la nada del no retorno lo reactivo y negativo. Naturalmente, aquí vuelve a asomar la vieja y astuta idea de progreso (hay que hacer progresista incluso a Nietzsche), garantizando que cada retorno será mejor que el anterior. Optimismo de mejoría o perfeccionismo en cada vuelta o giro de la infinita rueda del eterno retorno.

Se puede pensar, por tanto, que tal expulsión centrífuga no existe en absoluto, ya que no se precisa añadir nada al pensamiento original de Nietzsche. Es decir, si lo que se pretende es buscar un mecanismo por el cual la llegada del superhombre anunciado por Zarathustra sea algo dado de manera absoluta y que, una vez alcanzada dicha áscesis, sea un camino completamente nuevo, limpio e irrepetido, una escapatoria del gran juego, un detener el gran reloj de arena en una posición privilegiada o prometida, convirtiendo al propio Zarathustra —el ateo— en portador de una buena-nueva; se caería en o se estaría considerando una temporalidad lineal en general (apología de la idea de progreso) hacia un estado de perfección cada vez mejor, lineal ascendente o constante, según el tipo de suceso; pero no cíclico. Nuestra concepción mesiánica del tiempo nos traiciona, nos aprisiona y nos hace desear la utopía.

Al carecer de circularidad, podemos decir que no existen fuerzas centrífugas y, por tanto, no hay selección. Descartada esta idea, comprobamos que Zarathustra es consciente de su momento; instante que tiene que vivirse en el ahora pero que está condenado a repetirse, y el superhombre está destinado a aparecer una y otra vez.

Si el universo es diminuto, el gran gigante es el tiempo. La muerte del concepto monoteísta de Dios, de la idea platónica, es la supresión del Ente; es también la reinversión del proceso de la aceptación de la diferencia ontológica: la apuesta por la presencia. De esta mane-

Nuestra concepción mesiánica del tiempo nos traiciona, nos aprisiona y nos hace desear la utopía.

44. *Ibid.*, pág. 105.

45. Vid. DELEUZE, G.: *Spinoza, Kant y Nietzsche*, op. cit.

46. Vid. SAVATER, F.: *Nietzsche*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1982.

ra, todo lo que corresponde a un determinado modelo de comprensión del tiempo (el modelo de lo Ente); mundo inteligible, eterno, alto y puro: el cristianismo y su moral (moral de tiempo absoluto) a la manera de la temporalidad absoluta de lo Ente. Frente a la moral de tiempo relativo, moral de la presencia o de la restancia.

Dos tipos de hombres surgen de este entendimiento del concepto de tiempo y que divide los rasgos de la moral: de un lado los débiles, los enfermos, el animal borrego-hombre, carente de grandes dotes físicas e intelectuales, los humildes que carecen de avidez y concupiscencia, los herederos del reino de Dios, los elegidos y amados por el redentor. De otro lado los fuertes, solitarios como el león, los ambiciosos, los concupiscentes, los que saben defenderse sin rezos y atacar sin compasión, los ricos, los sanos, los orgullosos, son los réprobos hijos de Satanás que serán confundidos en la otra vida, en la verdadera. El hombre que se rige por sus instintos es el seguidor de Dionisos a través del laberinto; la relativización de la temporalidad y su circularidad muestran el rostro politeísta o ateo del hombre. La verdadera risa y la verdadera felicidad se alcanza cuando se consigue morder la serpiente circular y descabezarla, retornar al instinto primero y renacer como un niño: “Yo volveré, con este sol, con esta tierra, con éste águila, con esta serpiente, y no a una vida nueva, o mejor, o semejante: volveré eternamente a esta misma vida, idéntica, en lo más grande y en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas, para decir de nuevo la palabra del gran mediodía de la tierra y de los hombres, para volver a anunciar a los hombres la venida del superhombre” (47).

47. NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, op. cit., pág. 249–250.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE CAVERO

L'Eternel Retour est une cantilène qui peut conduire à la folie. Mais cette idée philosophique se manifeste comme opposition à la névrose infantile du crucifié (martyrisé-tourmenté).

La seule manière d'échapper à l'esprit de la lourdeur réside dans le dépassement de la propre idée de l'Eternel Retour et dans la recherche de la joie dionysiaque.

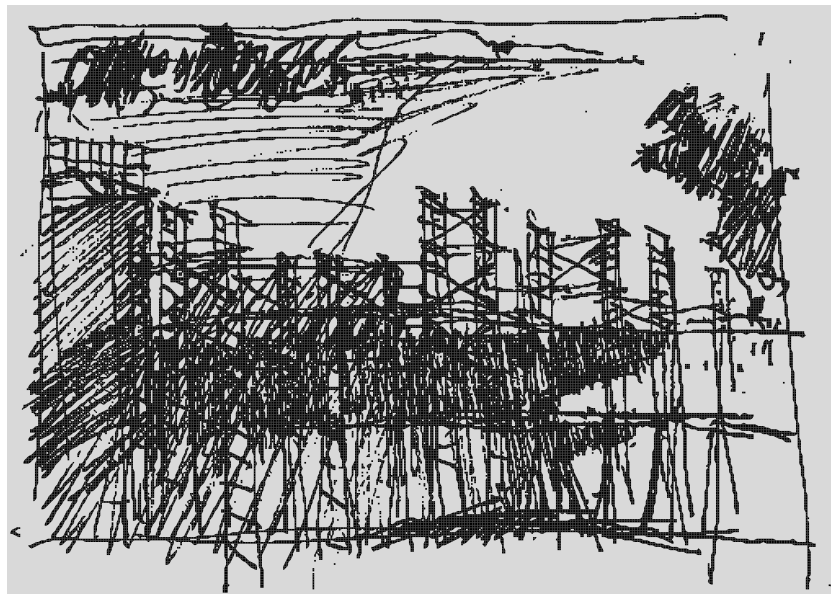
SUMMARY OF CAVERO'S ARTICLE

The Eternal Return is a “cantilena” (refrain) that may lead to madness. But this philosophical idea shows as an opposition to the Crucified's infantile neurosis.

The only way of escaping from the spirit of nuisance is surpassing the own idea of the Eternal Return and seeking the dionysiac joy.

LA ESTÉTICA EN EL *TRACTATUS*

Irene Asensio Moreno

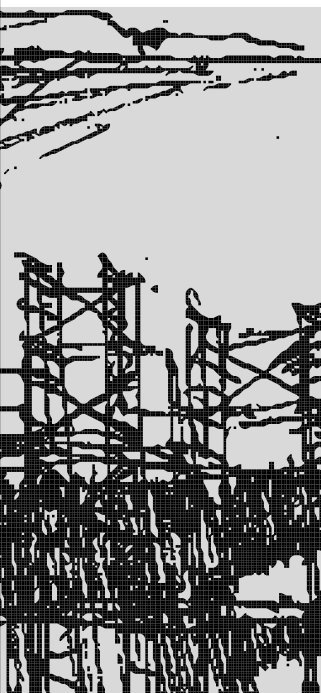


INTRODUCCIÓN

El esteticismo en Wittgenstein obedece a unas pautas que son el resultado de la propia evolución disciplinaria de la estética; como antecedente destacamos el legado de Friedrich Nietzsche:

Toda actividad mental ha de estar concretada en el lenguaje y en el estilo, en forma determinada y más o menos bella, a la vez que arbitraria desde el punto de vista lógico (1).

Según Valverde, el propio pensamiento se reconoce como poético, “literario”; consecuencia de una dignificación sin límites de la realidad, sin oposición a la “idealidad”. Comienza la revolución en la toma de conciencia lingüística. No obstante, estos hechos no se toman muy en cuenta; simplemente se saben, pero se abandonan. No sólo Nietzsche ejerce enorme influencia sino también Mallarmé.



Son los cambios que se vislumbran desde los albores de la modernidad. Uno de sus rasgos es la disociación entre forma y contenido. Pero lo esencial es la autoreflexión de esta reflexión creadora, es en su propio operar como retornamos a ese lenguaje;

modernidad artística. En ese nuevo campo cultural, el retorno del lenguaje, podemos comprobar que las palabras que lo componen son salvajes, diríamos incluso que casi poseen vida propia, dinamicidad. Esta peculiaridad se transmitirá a colores, líneas, sonidos, según las variantes de cada arte; pues todas serían poseedoras de vida en todo sentido.

En definitiva, para que la estética sea posible en su totalidad se la debe transformar en “pura manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar su existencia escarpada, ahora no tiene que hacer otra cosa que recurvarse en un perpetuo regreso sobre sí mismo, como si su discurso no pudiera tener como contenido, más que decir su propia forma” (2).

En nuestra modernidad “nada es como antes” (3), arguye S. Marchán Fiz. Hay un despliegue epistemológico y es que “el lenguaje adquiere su propio espesor, despliega su historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen” (4). La estética subjetivista se desplaza y el interés prevalecerá más en la filosofía del arte con una técnica marcadamente objetivista, aunque a intervalos se matizara con prácticas subjetivas. Así, al desarrollar la estética desde el objeto, se reduce lo estético a lo extra estético, a lo ajeno a él. Éste es el caso de idealistas alemanes como Schelling o Schopenhauer —influencias en Wittgenstein—.

Igualmente reseñable, en otro orden de cosas, es que las tendencias olvidadas, acerca de los portadores de la consciencia lingüística, se traían a colación por insignes lingüistas: Sapir, Saussure... Además, poco antes una línea filosófica había empezado a proponer, frente al lenguaje ordinario, modelos del lenguaje puro, más científico. Por qué no citar a Frege o a Russell; tales autores ejercerán influencia directa sobre Wittgenstein.

El *Tractatus-Logico-Philosophicus*, que fue publicado primero en alemán, y luego en versión inglesa, confrontando el original alemán y con introducción de B. Russell, tiene un merecido título. Lo realmente sugerente es su confirmación teórica por tesis, que abarca todos los saberes, entre ellos la estética. Sin por eso olvidarnos de su estructura trabada, sin que admita fisuras. Intentaremos, quizá a contracridente, desgarnar su estética, la estética de Wittgenstein I.

1. VALVERDE, Manuel: *Breve historia y antología de la estética*. Ariel, Barcelona, 1987, pág. 211.

2. FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 1968, pág. 294.

3. *La estética en la cultura moderna*. Madrid, 1987, pág. 231.

4. FOUCAULT, *op. cit.*, pág. 289.

TRACTATUS-LOGICO-PHILOSOPHICUS (LÍNEAS GENERALES)

Esta obra maestra es a pesar de su brevedad relativa una de las más difíciles de entender, como bien advertiría su autor, desilusionado al comprobar como ni

Frege ni Russell, daban muestras de comprender sus hipótesis. Aún así, Wittgenstein no perdió las esperanzas, al decirle a Ramsey:

No todos los que lo lean, comprenderán sus ideas, pero algún día, quizá alguien las pensaría y se alegraría de encontrar en el libro la exposición cabal de esas ideas.

Si su obra se articula lógicamente, con siete afirmaciones, de las que parten otras proposiciones dadas en notación decimal. Se ha de atender a que su espíritu también es artístico, como bien señaló Erik Stenius; ya que sus tesis, que encabezan sus pensamientos son momentos *forte*.

- “1. El mundo es todo lo que acontece.
 2. Lo que acontece, el hecho, es la existencia de estados de cosas.
 3. La representación lógica de los hechos es el pensamiento.
 4. El pensamiento es la proposición con sentido.
 5. La proposición es una función veritativa de proposiciones elementales. (La proposición elemental es una función veritativa de sí misma).
 6. La forma general de la función veritativa es: $[P, \xi, N(\xi)]$. Esta es la forma general de la proposición.
 7. Sobre lo que no se puede hablar, se debe guardar silencio.
- De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (5).

¿Y de qué no podemos hablar? De la filosofía. En Wittgenstein, todo parecía estar resuelto. No se podía enseñar filosofía. Ni siquiera hablar sobre ella. La filosofía es en sí misma el problema, pero ella es un sinsentido, una abolladura que se produce en el entendimiento, por embestirse a los límites del lenguaje. Y es que éste; “viene enteramente vinculado a la realidad, concuerda con ella. Los malentendidos que queremos eliminar toman cuerpo, en realidad, cuando el lenguaje pierde terreno. Las perplejidades que nos ocupan surgen, por así decirlo, cuando el lenguaje discurre por el vacío, no cuando trabaja” (6).

¿Duraría mucho el letargo de nuestro ingeniero en aeronáutica arrepentido? Parece que no. Él calló, aunque no por mucho tiempo. Surgió otra nueva filosofía, surgió, en definitiva, la segunda etapa de Wittgenstein, W-II; el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*. En esta etapa, se desploma el único lenguaje que imperaba en el *Tractatus*, el descriptivo, el preferente en ciencias naturales. Muy al contrario, con el segundo Wittgenstein surgen los diversos “juegos” del lenguaje: “Blasfemar, contar chistes, mandar, proponer una hipótesis y probarlas... El lenguaje es, ahora, algo más; un espejo, un cuadro

El retorno del lenguaje, podemos comprobar que las palabras que lo componen son salvajes, diríamos incluso que casi poseen vida propia, dinamicidad. Esta peculiaridad se transmitirá a colores, líneas, sonidos, según las variantes de cada arte; pues todas serían poseedoras de vida en todo sentido.

5. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus-Logico-Philosophicus*. Alianza, Madrid, 1981, pág. 203.

6. BRAND, Gerd: *Textos fundamentales de Wittgenstein*. Alianza, Madrid, 1981, pág. 176.

Sobre lo que no se puede hablar, se debe guardar silencio. ¿“De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”? ¿Y de qué no podemos hablar? De la filosofía. En Wittgenstein, todo parecía estar resuelto. No se podía enseñar filosofía. Ni siquiera hablar sobre ella. La filosofía es en sí misma el problema.

vivo. Vida que se la da el acto intencional del pensamiento” (7).

TÁNDEM ÉTICO-ESTÉTICO EN EL *TRACTATUS*

El enunciado de este epígrafe no debe sorprendernos ya que la vinculación entre lo “bueno” y lo “bello” es casi tan antigua como la teoría de la existencia del alma. Ya en la antigua Grecia la identificación entre ética y estética fue fruto del régimen democrático. Posteriormente, con la disolución de la democracia en la Polis, la problemática que nos ocupa se inicia. Siglos más tarde, San Agustín, maniqueo por excelencia, expresa la conjunción con su pretensión de asentar las formas puras. Lo puro es el espíritu. Así, si un hombre es bueno, será bello independientemente de su físico, pues la belleza no es una cualidad determinada, sino el conjunto de buenas acciones.

De forma paralela, lo puro en Wittgenstein radica en las palabras al adecuarse a la realidad y representar el comportamiento de tal o cual hombre en sociedad. Pero nuestro filósofo es algo más complicado en su concepción teórica:

Tractatus 6.241. Por lo tanto, tampoco puede haber proposiciones de ética.

Las proposiciones no pueden expresar nada mas alto.

Es claro, que la ética no puede expresarse.

La ética es trascendental.

Según interpreta Mss. Anscombe la proposición 6.421, “el querer bueno o malo cambia el mundo en cuanto que se contempla como un todo”. Parece que la ética y la estética en su *contemplatio omnitudinis* se dan la mano y aunque se separen, tal separación no será tan decisiva para que no se reencuetren. ¿Dónde? No tardaremos en saberlo.

PROCESO ÉTICO-ESTÉTICO

¿Dónde se sitúan la ética y la estética? Evidentemente, no en el mismo nivel en el que se encuentran las proposiciones de la ciencia y de la vida ordinaria. La base semántica del *Tractatus* obligará al autor a colocar a estas disciplinas en los márgenes, al margen de las proposiciones que llegan de la realidad:

El mundo considerado no en cuanto como sean las cosas sino, qué son, sean éstas como sean, es la lógica; considerado como mi vida, es la ética; considerado como objeto de contemplación es la estética: siendo las tres trascendentales (8).

¿No nos recuerda esto al maestro de Königsberg? No sólo en relación con sus tres momentos trascendentales (estética, analítica y dialéctica) sino también por su separación entre lo susceptible de ser objeto de conocimiento científico (fenómeno) y lo que no (cosa-en-sí).

Insistimos, ética y estética se entrelazan.

8. Vid. ANSCOMBE, G. E. M.: *An introduction to Wittgenstein's Tractatus*. Hutchinson, s. l., 1959.

Son lo mismo porque lo son la vida y el mundo. Si hay alguna diferencia es de matiz. La ética es la vida de cada uno que se contempla unida al todo. O sea, en clave ética, cada uno de nosotros tenemos el mundo enfrente en cuanto objeto de nuestra voluntad, voluntad portadora de lo bueno y de lo malo y con capacidad para cambiar el mundo (*Tractatus* 6.43). Además, en la ética existe una categoría de lo eterno, pues nuestra voluntad nunca se relacionará con lo concreto, sino con el todo. En este sentido, su ética se dice supernatural o sobrenatural. En palabras de Javier Sádaba, “es un modelo de ética no cognitiva y no naturalista. Ética de la temporalidad, de la exterioridad. Corremos contra las barreras del lenguaje, en expresión de Kierkegaard” (9):

Tractatus 6.43. (...) La voluntad, buena o mala, cambia el mundo...
El mundo de los felices es distinto del mundo de los infelices.

La diferencia entre lo bueno y lo malo tiene lugar en los límites del mundo. Al limitar el yo con el mundo como un “todo”, es donde tiene sentido ser “bueno” o ser “malo”. Por consiguiente, *conditio sine qua non* para ser “bueno” es el estar a la altura del mundo. Entonces y sólo entonces se puede ser feliz.

¿Qué es por excelencia lo bueno para Wittgenstein—I? En Wittgenstein es bueno todo lo que existe. Es ese situarse fuera del acontecer y del acontecimiento. Vivir feliz implica, pues, armonizar con el mundo. La sombra de Spinoza es alargada como los cipreses. Es su “aeternitatis”. La solución será vivir el presente. (*Diario* 8–7–16). Este punto de vista wittgensteiniano es consecuencia de la cotidianidad de la realidad del mundo. El mundo en su reflejo estético da forma a una unidad de lo interno con lo externo, de la forma con el contenido, etc.

Tractatus 6.422. (...) Sí que debe haber una especie de premio y de castigo ético, pero deben encontrarse en la acción misma.
(Y por esto es también claro que el premio debe ser algo agradable y el castigo algo desagradable).

Ahora bien y en relación con el problema de la voluntad podemos preguntarnos ¿porqué considerar estéticas reflexiones de carácter predominantemente ético? Dar respuesta a esta cuestión es difícil en pensadores que reniegan de lo estético o que le tengan una cierta desconfianza; pero este no es el caso en Wittgenstein.

“La voluntad no es algo que yo veo ocurrir sino que consiste en que estamos en la acción, en que somos la acción” (10). Con otras palabras, si un hecho existe no variará porque se dé o no se dé; sin embargo, si un hecho se está conformando, nosotros podremos parti-

Ética y estética se entrelazan. Son lo mismo porque lo son la vida y el mundo. Si hay alguna diferencia es de matiz. La ética es la vida de cada uno que se contempla unida al todo. O sea, en clave ética, cada uno de nosotros tenemos el mundo enfrente en cuanto objeto de nuestra voluntad.

9. SÁDABA, *op. cit.*, pág. 31.

10. BRAND, *op. cit.*, pág. 166.

Llegados a este punto es esencial proceder a la separación de estos términos. y en realidad tal ruptura no nos tiene que venir grande. Así, desde el punto de vista estético, la apariencia toma su valor en la medida en que expresa la esencia. y desde el punto de vista ético, sabemos que aquello que se hace visible es la interioridad.

cipar de él. Podremos ser parte de una acción que de lugar a un hecho. ¿Es legítimo continuar con esta distinción de esencia y apariencia en el dominio que nos ocupa? ¿Habría o no tal distinción en ética y estética?

Llegados a este punto es esencial proceder a la separación de estos términos. y en realidad tal ruptura no nos tiene que venir grande. Así, desde el punto de vista estético, la apariencia toma su valor en la medida en que expresa la esencia. y desde el punto de vista ético, sabemos que aquello que se hace visible es la interioridad. Por jugar un poco con las finas diferencias, la apariencia en estética se funde con la esencia, son una misma cosa en ese reflejo de la realidad. En ética no es lo mismo la unidad postulada entre la esencia —como alma— y la apariencia —como lo propio del sujeto—; tal unidad es hipotética al no ser una figuración de la realidad, sino una realidad social. Lo que se pretende es destacar que la ética, como parte del individuo singular, es opuesta a la estética como parte de la realidad. La pregunta salta a la vista ¿está justificada la simbiosis teniendo en cuenta que estas partes de la filosofía no poseen el mismo origen?

En efecto, la relación esencia y apariencia en ética es causa de una relación interna que se establece entre intención y acción. Si se ha de actuar, nos encontraremos con diversas posibilidades de actuación. También tendremos un margen de tiempo para recapacitar acerca de las consecuencias de nuestras acciones. Sólo en el instante de la decisión, se nos revelará la esencia, y ante el ojo del prójimo se convertirá en apariencia; así el resultado de mi acción seguirá siendo esencia, aunque lo haya proyectado y, para otros apariencia, aun cuando sepan la razón verdadera de nuestros actos, estando todo esto sujeto a una segunda opinión, a un juicio. Todos los juegos conducen a algo superior, a algo que se halla por encima del bien y del mal, algo que es juez supremo. Este ser es, por supuesto, Dios, pero no es el Dios de Leibniz. Dios no crea en Wittgenstein el mejor de los mundos... Pero claro, por este camino vamos muy rápido y demasiado lejos, tanto que corremos peligro de resbalar y caer en el gran abismo, el agujero negro. Es el límite y la frontera permanece cerrada.

Lo decisivo en todo lo anterior es que si, por una parte; la ética no describe ningún hecho, al menos en cuanto esté conectada con la voluntad humana. Sí da sentido al mundo, postura comprensible porque éste no puede ser ni bueno ni malo. Por otra parte; la estética, presenta una voluntad que no puede alterar de ningún modo y bajo ninguna circunstancia los hechos. En resumidas cuentas, Wittgenstein se empeña en hacernos comprender que nada se puede decir acerca de la ética (en su relación con la estética). Las referencias se localizan desde *El Diario* a *La Conferencia sobre Ética*, pasando por el *Tractatus*. El segundo Wittgenstein, sin embargo, no escribiría palabra alguna sobre moral, a pesar de gestar toda una filosofía en esta línea.

¿Habría términos afines al dominio ético—estético? lo trascendental, el

sentido del mundo, Dios, la religión y la mística. Todo un Galimatías para el que se adentre en el tema. ¿Cómo relaciona Wittgenstein la ética—estética con la mística?

LO MÍSTICO

Es precisamente en la reflexión acerca del problema ético—estético como Wittgenstein topa con el tema religioso o, como él lo denomina, “lo místico” (tal como lo describe en *Conferencia* de 1929). Por este camino prescinde del excesivo razonamiento imperante en todas sus proposiciones:

Tractatus 6.44. No es lo místico como sea el mundo, sino qué sea...

Tractatus 6.45. Sentir el mundo como un todo limitado es lo místico.

La mística es mundana, imaginaria, ideal; o sea, es profundamente vitalista, ya que el mundo, es para Wittgenstein, el mundo de la vida. Es el solipsismo el que garantiza que la ética esté fuera de los acontecimientos del mundo. De ahí que lo bueno y lo malo sean trascendentales. ¿Por qué ese solipsismo? Porque el mundo se contempla por los ojos de cada cual y no hay (en ninguna medida) ninguna comunicación intersubjetiva, puesto que del ‘todo’ no podemos hablar. Pero, en cierta forma, tal solipsismo es menor que el postulado de lo lingüístico y epistemológico. Además, semejantes prácticas ético—estéticas, como consecuencia de proceder de una fenomenología de corte existencialista, son mucho menos absolutistas. Coincide esta opinión con la de uno de los teóricos estéticos más conocidos; Lewitt: “los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas” (11). Lo que se aplica perfectamente al pensamiento wittgensteiniano:

Tractatus 6.522. Hay ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo, esto es lo místico.

Así el arte en Wittgenstein es independiente, no ha sido absorbido por la filosofía analítica del lenguaje y esto, a pesar de ser un hecho decisivo, no sustenta el campo más específico de la filosofía neopositivista.

Sin embargo, la estética filosófica ha estado al borde de sucumbir en manos de la filosofía analítica, lo que ha sucedido al reconocer tan sólo el arte por los métodos analíticos causales de la ciencia natural. Habría que llamar, a los conocedores de este método científico, algo más que artistas. Esta situación se vio agudizada, posteriormente, cuando la lingüística entró en contacto con la teoría de la información o cibernética, según el término ya divulgado por el científico americano Wiener.

Este proceso de esteticismo en la ciencia, que tiene preferencia por las formas puras —matemáticas— se da en torno a la figura de Rudolf Carnap, del Círculo de Viena, durante el período posterior a la aparición del *Tractatus*

Así el arte en Wittgenstein es independiente, no ha sido absorbido por la filosofía analítica del lenguaje y esto, a pesar de ser un hecho decisivo, no sustenta el campo más específico de la filosofía neopositivista.

Nos centraremos exclusivamente en la concepción wittgensteniana de la estética pero en un dominio muy particular, ya que consideraremos lo que en el *Tractatus* se puede comprender, aunque sólo sea a grandes rasgos.

(1922–1938). Pero este no es el lugar para exponer la “matematización” de la estética.

Volviendo a Wittgenstein, hemos dejado sin responder a la pregunta de por qué las proposiciones ético–estéticas carecen de sentido. Evidentemente, todas se componen de nombres, adjetivos, verbos..., en un orden gramatical de acuerdo con las convenciones del lenguaje. La diferencia de este tipo de lenguaje y el descriptivo estriba en que este último, como su nombre indica, se ocupa de describir el mundo y el primero, de hacer generalizaciones abstractas (teoría pictórica de la proposición).

A partir de ahora nos centraremos exclusivamente en la concepción wittgensteniana de la estética pero en un dominio muy particular, ya que consideraremos lo que en el *Tractatus* se puede comprender, aunque sólo sea a grandes rasgos como: arte o filosofía del arte.

ARTE O FILOSOFÍA DEL ARTE

Tractatus 5.511. ¿Cómo es posible que la lógica, que todo lo abarca y que refleja el mundo use de tan especiales garabatos y manipulaciones? Sólo porque todas están unidas por una trama infinitamente fina al gran espejo.

He aquí una de las proposiciones más “bellas” del *Tractatus* que nos demuestran el estilo sobrio y elegante de Wittgenstein y que nos sirve para introducirnos en la teoría de las representaciones figurativas o isomórficas:

Tractatus 2.1. Nos hacemos representaciones de los hechos.

¿Representaciones? Tal concepto encierra una polémica en nuestro castellano, ya que no hay un correlato exacto como sí lo tiene en alemán. Así, *bilder*, en singular, *bild*, ostenta un uso cotidiano que incluye diferentes tipos de representaciones gráficas, por ejemplo; retratos, pinturas, fotografías, etc...es decir, en la medida que *bild* no es un término técnico–filosófico (12), preferimos traducirlo por “representación”, que nos sugiere bidimensionalidad —que es lo que creemos que pretende expresar el autor—. Esta traducción difiere de la de Enrique Tierno Galván, autor de la traducción del texto al castellano que estamos citando, porque al traducir *bild* por “figura” nos remite, más bien, a una forma corporal sin relación alguna con “el cuadro”.

Para Wittgenstein, la proposición reúne un mundo experimentalmente y es que a él le inspiró un accidente automovilístico, representado por muñecos en el tribunal de París. Así dice: “todo esto debe conducir (a menos que esté ciego) a la naturaleza de la verdad” (13). Observamos

que hay una armonía entre el universo físico y la mente humana, o sea, entre el complejo psicofisiológico y la naturaleza

12. La polémica en torno a la traducción del término ‘*bild*’ surge a partir de la obra de Wittgenstein ya que fue el primero en emplearlo en filosofía.

13. Anotación de Wittgenstein del 29 de septiembre de 1914.

externa. Este hecho parece justificar un objetivismo radical que se hace patente en movimientos artísticos, derivados del neopositivismo, que se apropian de la teoría isomórfica como la Bauhaus o el Constructivismo, sobre todo el ruso. Desde nuestro punto de vista, estos movimientos artísticos van más allá de lo que la teoría del isomorfismo propugna ya que la intención de Wittgenstein no es plasmar las formas puras de los objetos, el lenguaje representa la realidad, no la refleja fielmente. Por tanto, no podemos estar de acuerdo con las acusaciones de subjetivismo por parte de los constructivistas; se trataría, en todo caso, de un objetivismo, el de Wittgenstein, en menor grado ya que el objeto se define como lo que es por ser un constituyente de la realidad (14).

Tractatus 2.12. La representación es un modelo de la realidad.

Esto sugiere la realidad está conformada por objetos con relación lógica interna, de tal forma que son los objetos con una misma estructura aquellos que pueden relacionarse. Es la posibilidad de la naturaleza del objeto la que convierte en verdadera o falsa a una representación (*Tractatus 2.151*).

Tractatus 2.21. La figura concuerda con la realidad o no; es justa o equivocada, verdadera o falsa.

Tractatus 2.222. En el acuerdo o desacuerdo de su sentido con la realidad, consiste su verdad o falsedad.

Tractatus 2.223. Para conocer si la representación es verdadera o falsa, debemos compararla con la realidad.

La palabra clave para la teoría isomórfica es “posibilidad”, lo que señala que salimos del dominio lógico (equivalente a lo “necesario”) para introducirnos en el esteticismo como práctica filosófica donde lo esencial no es ni “imposible” ni “no necesario” (15).

¿Qué sucede cuando una representación es falsa? ¿Qué sucede cuando no existe lo representado por ella? ¿Cómo juzgar entonces lo que nuestras mentes no ven?

Supongamos que en visita turística a la Alhambra nos impresiona especialmente la “sala de los abencerrajes” y hacemos de ella un boceto. En nuestra pintura representaremos, lo más fiel que podamos, la bóveda mocárabe, con todas sus peculiaridades, contornos en madera, huecos y recovecos... Sin duda, será una representación verdadera. Mas, si en el boceto no se encontrara ninguna bóveda, sino un techo completamente liso y blanco, frente al colorido que destaca en lo representado; el “objeto” real, sólo podemos deducir que tal pintura es falsa, al no reflejar la realidad tal cual. Aún así, refleje lo que refleje, no deja de ser representación, ya que es posi-

Observamos que hay una armonía entre el universo físico y la mente humana, o sea, entre el complejo psicofisiológico y la naturaleza externa. Este hecho parece justificar un objetivismo radical que se hace patente en movimientos artísticos, derivados del neopositivismo, que se apropian de la teoría isomórfica.

14. Recordemos el sentido que Aristóteles da a “forma”, “aquello que hace que algo sea lo que es”.

15. Como ya definía en su teoría lógica.

El límite siempre se halla presente en la mente artística, ya que el artista busca siempre una perfección en sus modelos, lo ideal y esta incesante búsqueda le hace componer su obra de la descomposición de elementos (que supone perfectos) de la realidad.

ble. Y en verdad podría haber sucedido que un decorador no apreciase el valor de esa techumbre y por ello construyera otra más simple y funcional.

Lo referido es de suma importancia para comprender el pensamiento de Wittgenstein, acerca del sentido de las proposiciones o su metafísica. La conclusión es fácil, lo que hace de algo una representación es la posibilidad que se de lo que en ella se constata:

Tractatus 6.161. ...Debe haber algo idéntico para que una pueda ser representación de la otra completamente... su forma de figuración... la forma de figuración es la forma lógica.

Consecuencia de admitir tal posibilidad en el hecho representado, la doctrina de lo isomórfico nos adelanta una nueva característica en la semántica de los mundos posibles, cuestión que no nos interesa desarrollar aquí.

LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES FIGURATIVAS O ISOMÓRFICAS

Esta teoría se encuentra en íntima conexión con lo expuesto más arriba. Siguiendo el *Tractatus*, al percibir un hecho o estado de cosas no en nuestra realidad espacio-temporal sino en la relajada contemplación de un cuadro de Salvador Dalí, por ejemplo (*la Persistencia de la memoria*—1931—), comprobamos que si la materia de la pintura es la propia “realidad”, su resultado nos trasladará a una mórbida evocación de los sueños (16). Al enjuiciar la pintura que existe, sin lugar a dudas ante nuestros propios ojos, realizamos opiniones sobre algo que nunca hemos encontrado en el ‘mundo de la vida’. Esto es, especulamos sobre lo inexistente y es que tal pintura es resultado de determinadas combinaciones entre objetos reales que sólo existen en la mente del artista que las reproduce. Lo que significa, a su vez, que si hacemos partícipe a alguien de nuestra percepción estética, ¿argumentaremos sobre lo que debemos? ¿Es ese un límite del lenguaje? El límite siempre se halla presente en la mente artística, ya que el artista busca siempre una perfección en sus modelos, lo ideal y esta incesante búsqueda le hace componer su obra de la descomposición de elementos (que supone perfectos) de la realidad. Y, mediante esta fragmentación, descubre “la belleza”. Y es que el arte no deja de ser, a pesar de cambios, *ars interpretandi*. Wittgenstein, en cambio, no piensa que el modelo perfecto se haga a retazos porque en él la realidad se hace perfecta, en este sentido coincide con el pensamiento de Popper cuando señala “todo lo que es está bien” independientemente de quién sea el creador y de sus verdaderos propósitos. Es aquí donde Wittgenstein nos muestra que es deudor de una estética fenomenológica pues en él impera “lo que aparece”, lo que prima es la percepción. Esta opinión se difunde a lo largo de nuestro siglo actual y como consecuencia la Fenomenología se convierte en indis-

16. Como buen surrealista figurativo.

17. MARCHÁN FIZ, *op. cit.*

cialable de la cultura del siglo XX, insuficiente pero irrenunciable (17). Ahora es cuando podemos comprender con mayor facilidad que el límite lingüístico sea el sentido verdadero del *Tractatus*. ¿Cómo es posible el lenguaje? ¿Cómo es posible la ciencia? nos dice Kant en la *Crítica de la Razón Pura*. Y ambos concluyen de forma análoga, aun siendo disímiles sus campos de investigación. Aún más Kant coincide con Wittgenstein en la mencionada relación ético-estético por cuanto “la belleza es símbolo de la moralidad”. Lo importante de estos dos autores es que convierten las prácticas estéticas en algo secundario, por ser disciplinas distintas a lo que pueda ser la ciencia o el lenguaje.

Queda por añadir con respecto a la estética de Wittgenstein, que este ámbito se aleja de su propósito al no ofrecer ninguna definición satisfactoria de sus categorías principales (belleza, arte...); Wittgenstein la disuelve en la teoría simbólica que, como hemos visto, tiene por objetivo describir la realidad. De esta forma, si tenemos una representación real de un objeto, hemos de designarlo, siendo ésta la labor del signo. Por ejemplo, ‘libro’ es un signo simple y “agrupamiento de hojas generalmente impresas, cosidas o sujetas todas por uno de sus lados u provistas de cubiertas” es el símbolo. Nos hallamos en la estética wittgensteiniana (18) soslayando uno de los principios más importantes de la semántica, la definición contextual de significado.

Si nos alejamos de lo puramente lingüístico, en el arte en general el símbolo es el concepto de idea. Esta posición que sostiene Lukacs (19) la hemos de esclarecer y para ello nada mejor que dirigir nuestra atención a la diferencia entre concepto e idea propio de la filosofía clásica alemana. En este sentido, la idea pone su acento en que es síntesis de la totalidad, constituyente de ésta; así tiene intencionalidad, la que se sabe dirigida hacia la movilidad dialéctica. Frente a esta posición, el concepto es un objeto aislado y, por lo tanto, su representación por muy admirable que sea, es indiferente para la finalidad trascendente.

Como consecuencia de lo anterior la pintura es más perfecta que la poesía y es que ésta última es más que nada conceptualista y estática y la primera se salva del esteticismo porque actúa de balanza entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad propia del mundo físico. En cierta medida esto es verdad, ya que en un boceto se pueden expresar muchas cosas que las palabras no aciertan a hacer. En el cuadro hay cierta movilidad estática, o lo que es igual, una dinamicidad congelada.

Ahora bien, si analizamos el cuadro, cualquier cuadro, desde el punto de vista En-sí-Para-Nosotros renunciamos a la conocida pretensión de objetividad propia de los que siguen el simbolismo, y también recobramos el sentido de las proposiciones estéticas ya que lo ético-estético saldría del ámbito trans-lingüístico. Sin embargo, el *Tractatus* deja aquí su huella, destacan-

La pintura es más perfecta que la poesía y es que ésta última es más que nada conceptualista y estática y la primera se salva del esteticismo porque actúa de balanza entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad propia del mundo físico.

18. Recordemos que habíamos equiparado la estética de Wittgenstein con su concepción del lenguaje.

19. LUKACS, Georg: *La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo, Barcelona, 1982, pág. 426.

do entre los raros filósofos que se hacen cargo de la nueva conciencia; Ernst Cassirer (1923). “La filosofía de las formas simbólicas”. En esta obra se considera al lenguaje como un a priori de la mente, una “forma simbólica” junto al mito y al arte. De nuevo se hace patente la conexión entre Kant y Wittgenstein, pero hay conflictividad porque el lenguaje debería ser una de las formas posibles y no lo es. También destacar en EE UU a Ch. K. Ogden y a Richards, que publicaban en 1925 *El significado del significado*, y, en colaboración con J. Wood la *Fundación de la estética*.

En síntesis, para Wittgenstein, cabrían aducir dos tipos de esteticismo:

1. Por un lado, lo estético que es como en verdad aparecen las cosas del mundo. O sea, el esteticismo en las proposiciones expresadas o escritas que se encargan principalmente de describir los hechos o estados de cosas. A este camino podríamos llamarlo vía directa que se pierde al convertirse en teoría del lenguaje.

2. Por otro lado, lo estético que es lo que se encuentra en el límite. Este otro camino es el que podríamos denominar vía indirecta. Lo más esencial aquí es no olvidarnos de que la estética no se puede hablar, sino sólo mostrar. Así se justifica su situación al lado de otras disciplinas filosóficas como la lógica, ética, religión, etc.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE D'ASENSIO

Wittgenstein est devenu l'un des philosophes le plus connus avec son Tractatus. Il condamne les propositions philosophiques parce qu'elles n'ont aucun sens. Il rejette l'escalier qui l'avait enmené vers les proposittins de la philosophie. Cela arrive après avoir fini son excelent ouvrage.

Malgré tout, nous avons étudié l'esthétique par rapport à l'éthique.

La première va s'occuper (chez Wittgenstein) d'abord, de la singularité de ses objects et ensuite de sa synthèse étant donné leur nature. La deuxième, c'est à dire l'éthique, rassemble le monde (en bref). Par conséquent, il y aura tantôt une séparation (ce que nous venons d'exprimer) tantôt une conjonction.

SUMMARY OF ASENSIO'S ARTICLE

Wittgenstein is one of the most recognised philosophers due to Tractatus. In this work, he divides the propositions into “propositions with sense” and “propositions without sense”. Wittgenstein places the domain of aesthetics in the later. Thus he starts the Tractatus with

the “propositions with sense” so as to finish, in a manner coincident with his ideas, latter discarding the “ladder” which had conducted him to the “propositions without sense”.

This article contains an aesthetic, relating it as much as possible, to other types of knowledges.

El número 2 de la revista *Volubilis*
se terminó de imprimir en
Proyecto Sur de Ediciones,
en Granada, el día 27 de septiembre de 1995,
festividad de los santos Mónica y Cesáreo.



UNED MELILLA

