

Trágico y Sublime

Notas para una estética romántica

Mónica Virasoro (compiladora)



Trágico y sublime

Notas para una estética romántica.

Prólogo

Parte I

- Nietzsche y el Romanticismo. Mónica Virasoro (p.7)
- Tragedia y dialéctica (sobre Hegel) Mónica Virasoro (p.23)
- Tragedia y existencia en Schopenhauer. Elena Mancinelli (p.39)
- Espíritu trágico enmascarado de ironía, el caso Kierkegaard. Mónica Virasoro (p.48)
- Dostoievsky y el pensamiento antitrágico de *Los endemoniados*. Diego Caramés (p.60)
- Frankenstein y el fracaso de la educación romántica. Juan Albin. (p.70)
- Goethe y Schiller en el debate entre clásicos y románticos. Mónica Virasoro (p.91)
- La imposibilidad trágica de lo sublime. María Eugenia Redruello (p.107)

Parte II

El romanticismo en el Plata

- Un mito para el desierto argentino. (sobre *Facundo* de Sarmiento) Juan Albin (117)
- Un diálogo: Mito, tragedia e identidad en el Martín Fierro. Juan y Mónica. (131)

Prólogo

Este libro nace en el marco de una investigación de Iunacyt titulada *El espíritu trágico del mundo y el hombre en la estética de los siglos XVIII y XIX*. Fueron varios años en que un grupo de personas, -cuyos integrantes fueron variando pero finalmente quedamos los que quedamos- combinando con tareas docentes en el marco de la cátedra de *Estética* de los departamentos de Crítica de artes y Artes Visuales del IUNA, se reunieron periódicamente para comentar lecturas en común, y debatir primero el esbozo, y luego la redacción final de los propios trabajos. En este sentido hay que señalar que el producto, este libro colectivo, es el resultado de un trabajo colectivo. No la sumatoria de trabajos individuales sino el fruto de una tarea orientada a la conformación de un “nosotros” que despuntara de nuestro grupo de trabajo, en ese espacio de conversación, intercambio y tarea que nos otorgamos y al que nos comprometemos, proyectándolo en primera instancia en la tarea docente donde se enriquece también del aporte de los estudiantes y en una segunda instancia mediando este producto-libro, en los posibles lectores. Lo que buscamos, y creemos estar en camino de lograr porque desde ya es una tarea inacabada, es escapar al trabajo solitario e inclinarnos más bien a reunir las múltiples voces del pensamiento clásico y de nuestras propias interpretaciones. Prueba de ello es que el libro se cierra con un diálogo al modo de sobreimpresión sobre un largo e inacabado diálogo

Así parece que son dos los aspectos que nos han interesado de este emprendimiento. En primer lugar la conformación de ese “nosotros” como un espacio de pensamiento y diálogo y fundamentalmente el tema que nos ocupa, lo romántico, que hemos preferido interpretar no como una corriente literaria, artística o de pensamiento, sino como un modo de estar en el mundo signado por una actitud y una forma de sensibilidad que se manifiesta en todos los campos de la cultura. De allí destacamos el sentimiento trágico derivado de la experiencia de desencantamiento del mundo, una experiencia que comenzada en la modernidad atraviesa, sin embargo, toda nuestra historia cultural. Se entiende entonces porque no se trata de una preceptiva ubicable en períodos sino un rasgo que le es consustancial al hombre moderno y diagrama una concepción de mundo que no es ajena tampoco al hombre contemporáneo.

Haciéndonos eco de pensadores recientes, Arbullol, Nancy, hemos buscado también nosotros aquellos elementos más vigorosos y permanentes que permitan apreciar, lejos de aquella identificación del romanticismo con lo lacrimógeno, y de a aquella triste y maniquea oposición entre clásico y romántico, de que modo la visión trágica del mundo propia del espíritu romántico constituye a la vez el núcleo más genuino y profundo del

hombre moderno y resurge en nuestros días transfigurado en nuevas expresiones.

En todos los trabajos se halla presente esta concepción de lo trágico como un rasgo que le es consubstancial al hombre moderno a la vez que todos ellos encierran la convicción de que el pensamiento trágico derivando o no en conciliación constituye un modo de hacer frente a esa escisión.

Los orígenes de la problemática los hallamos en el despuntar de la modernidad. Pensemos en Descartes quien con la duda por método llega a una suerte de solipsismo, el hombre sólo separado como una sustancia otra del mundo: *res cogitans versus res extensa*. Y para unirlo, sin realmente lograrlo, el pensador, quien previamente debió inventar la hipótesis del genio maligno que nos pudiera engañar en todo, debe recurrir al subterfugio contrario de las pruebas de la existencia de Dios, un ser perfecto que como tal no puede engañarnos

Con Kant el abismo, la escisión se hace consciente. Es precisamente en el intento de reunir que la separación se hace irremediable. Kant es el filósofo de los límites. Primero en su revisión de la razón pura teórica, la razón de la ciencia, llega a la imposibilidad de conocer la cosa en sí, sólo conocemos el fenómeno, lo que aparece. Sólo podemos conocer el mundo tal como nos lo muestra la ciencia como un conjunto de leyes mecánicas universales y necesarias.

La pregunta que lo había puesto en marcha la de si la metafísica es posible queda en suspenso, habrá que explorar si es posible otro uso de la razón, un uso no teórico sino práctico. Kant busca escapar del mundo de la necesidad hacia la libertad, hacia la esfera moral cuya condición de existencia es la libertad de la voluntad. Pero en esa esfera el hombre sigue, sino coaccionado por la ley natural, obligado por la ley moral; la libertad no consiste sino en el libre sometimiento al imperativo categórico. El hombre sigue separado del mundo por el deber.

Y es aquí donde se abre un espacio para el surgimiento de un nuevo tipo de reflexión, es el campo de la estética. Para dar un lugar a la libertad Kant debe incursionar en este ámbito y lo hace en su *Crítica del juicio*. Aparece una nueva facultad: más allá del entendimiento capaz de formular leyes mecánicas y de la voluntad capaz de asumir libremente la ley moral, está la imaginación que en un libre juego con el entendimiento es capaz de crear belleza, arte, una construcción según fines que completa la obra de la naturaleza. La obra de arte tiene como fin suturar aquello que se halla separado: el sujeto del objeto, problema del conocimiento, el individuo de su comunidad, problema social, el hombre de la vida del cosmos, problema ecológico, el deseo del deber o el instinto del deber, problema ético.

Kant que es el filósofo de los límites, de la tragedia de los límites haya en el arte ese espacio de reconciliación. La creación artística aparece como la vía de transformación libre de un mundo que de otro modo se nos

presenta como un conjunto de leyes mecánicas, necesarias e intangibles. Esto es lo que está contenido en el concepto kantiano de belleza, actividad desinteresada que se realiza en el plano de la pura contemplación estética. Y sin embargo, esta tarea recién será completada por los románticos alemanes, quienes tomando como punto de partida *La Crítica del Juicio*, verán en el arte, el lugar de resolución de todas las contradicciones que afectan al hombre moderno. Schiller, por ejemplo, verá en la educación estética la vía que puede hacer que el hombre actúe el bien no por deber sino por instinto. Hölderlin hallará en la poesía un camino hacia la verdad. Para Schelling el hombre y el mundo se realizan en la creación artística.

Con Hegel se produce un giro importante. El arte ya no es el momento privilegiado de encuentro con la verdad. A diferencia de los románticos que entendían ese encuentro como un acto mágico de revelación en el instante, Hegel pondrá el acento en el proceso por el que la verdad se revela y este no estará desligado de la estética. La tragedia como expresión estética del mundo y del hombre será tomada como un modo de pensamiento y ese es el punto en que tragedia como género artístico y dialéctica como método de conocimiento se emparentan. En ambas, en tanto modos de abordar el conocimiento del hombre y del mundo, las contradicciones se muestran como las dos fases de una realidad; a través del pensamiento trágico o dialéctico captamos aquello que se nos aparece como lo otro y ajeno de nosotros mismos es la otra cara de nuestra realidad. Y la conciliación en términos hegelianos consiste en entenderlo como tal, no como algo separado y enemigo.

En *Nietzsche y el romanticismo* se busca armar un paralelismo entre el Nietzsche temprano y la generación romántica del *Sturm und Drang* quienes por primera vez dieron forma poética al sentido trágico de la existencia tratando de subrayar sin embargo en que medida sin bien nacida a la vera de la visión romántica la perspectiva nietzscheana se proyecta más lejos. Comenzamos destacando una preocupación común por el proceso de secularización de nuestra cultura como efecto de una razón expansiva que cree poder dar cuenta del todo, lo que Nietzsche llama “optimismo teórico” y acusa de ser el asesino del espíritu trágico. Se señala luego como en ambos casos despunta una misma vía de salida: tomando modelo en los griegos en quienes se representa el hombre íntegro, un programa de renovación del mito como elemento vinculante de lo separado por el proceso de la modernidad. En ambos casos de lo que se trata es de recuperar el sentido trágico de la existencia a través del arte. En el caso de los románticos el mito a través de la poesía; en el caso de Nietzsche el mito y la música armónicamente combinados en el drama musical wagneriano donde el héroe enfrentado al destino es la exposición más cabal de la sabiduría dionisiaca, saber de lo trágico de la existencia pero oponiéndole

siempre el eterno goce de vivir, una visión muy nietzscheana que anuncia sus futuros desarrollos.

En *Dialéctica y tragedia* se emprende un recorrido que intenta dar cuenta, aunque sea en forma incompleta, de la constelación de sentido del concepto de tragedia en el pensamiento de Hegel. Considerando que el tema ocupa un importante lugar desde sus primeras obras juveniles hasta las más tardías se pone el acento en la centralidad de la noción y en como ésta constituye, en verdad, la base sobre la cual se construye su dialéctica y ambas conjuntamente el modo en que se concibe el mundo y la existencia. Pensamiento trágico es aquél que puede captar la situación escindida del hombre moderno y la filosofía abre su paso teniendo por meta volver a unir lo separado, todas esas escisiones con que Hegel arma el diagnóstico de la modernidad: naturaleza- espíritu, sujeto-objeto, individuo-sociedad, razón-sensibilidad. En el desarrollo del trabajo, no obstante entendemos que este captar no es un conocer al modo kantiano, un conocer entendido como método o instrumento sino más bien un rehacer el camino tal como Hegel se propone en la *Fenomenología*, rehacer el camino del espíritu y en este sentido buscamos también nosotros volver a hacer el camino hegeliano para comprender la génesis y desarrollo de ambos conceptos de tragedia y dialéctica.

En el artículo *La insoluble tragedia de la vida* se busca vislumbrar las razones que han llevado a Schopenhauer a afirmar que sólo en la contemplación estética el ser humano está en condiciones de conocer la esencia de la vida, es decir, conocer que la vida no es más que una irremediable tragedia. A su vez, la autora presta especial atención a la conflictiva relación que Schopenhauer ha tenido con la filosofía moderna. En este sentido, las continuidades y rupturas entre su filosofía y el filosofar moderno son señaladas a partir de establecer el modo en que Schopenhauer ha asumido la filosofía trascendental kantiana.

En *Espíritu trágico en mascarado de ironía* se trata del caso Kierkegaard quien en una época de entrecruzamiento oscila permanentemente entre dos polos: arremete contra el romanticismo desde un punto de vista hegeliano; se separa de Hegel desde una óptica y sentir romántico. El resultado es una dialéctica negativa, teñida de ironía, un eterno oscilar que nunca reposa, y poniéndonos a tono con su estilo no discurremos en términos de conceptos o nociones, sea por ejemplo el concepto de lo trágico, sino que tratamos de acompañar el movimiento de su pensamiento que no es más que el reflejo de una experiencia de vida donde el autor con sus personajes entra en una danza de diálogo, identificación, glorificación o condena. Mimetizándonos con el autor, siempre munido de una agilidad dialéctica que da a su pensamiento el movimiento de todo lo que vive, emprendemos esa marcha de vaivén que vacila entre los dos polos: el de radiografiar al poeta romántico con los

lentes hegelianos y el de abordar la crítica al sistema desde el sentir romántico.

En *Goethe y Schiller en el debate clásico-romántico* se busca a través de esa relación de amistad un tanto compleja marcada por la atracción y el rechazo, romper con una oposición ya habitual pero un tanto maniquea de lo clásico y lo romántico. Para ello se señala la común pertenencia en un principio al agitado movimiento del *Sturm und Drang*, un precursor del romanticismo, y el alejamiento luego de ambos hacia el clasicismo aunque con modalidades diferentes. En ambos hay un vuelco de gusto hacia lo griego en su versión winkelmaniana de serenidad y sosiego pero mientras en Schiller perdura el anhelo de libertad, el impulso hacia lo ideal y una fuerte inclinación a la reflexión, en Goethe hallamos el representante de una pura espontaneidad, más inclinada a la acción y a lo que ésta pueda aportar como experiencia de vida. Sin embargo y en razón de los dos caminos semejantes pero diferentes, el trabajo se orienta a mostrar entrecruzamientos y semejanzas más que oposiciones rigidamente compartimentadas.

En *La imposibilidad trágica de lo sublime*, nos ocupamos de parte de la producción plástica de C. D. Friedrich y G. B. Piranesi con la intención de subrayar características tanto temáticas como estilísticas propias que se entreveran con la mentalidad de una época y las reflexiones que fueron explicitadas en el campo del pensamiento, más estrictamente hablando en el desarrollo de la estética. Dentro del marco del Romanticismo y a través de la perspectiva particular que pensadores como Kant y Schiller imprimieron a la sensibilidad del período planteamos el desarrollo del vínculo entre naturaleza y espíritu a través del papel otorgado al arte como estadio de verdad y reconciliación en el hombre de la fragmentación a la que fue sometido en la modernidad aún cuando esta última revele su imposibilidad renovando eternamente la tragedia.

En *El problema de la educación en Rousseau, Schiller y Mary Shelley*, se intenta dar cuenta del proceso por el cual ciertas nociones críticas sobre educación, acuñadas tempranamente por Rousseau pasada la primera mitad del siglo XVIII y transformadas en tópicos acaso más convencionales por el romanticismo, comienzan a corroerse y a entrar en crisis. El trabajo pone centralmente la atención en *Frankenstein*, de Mary Shelley, como punto de condensación de ese momento crítico y avanza en ese sentido, analizando la erosión de un tópico para sugerir la crisis de un movimiento más grande de alcance político y estético. En un primer momento, a través de la historia del monstruo, intenta mostrar no solo la erosión –en el texto de Mary Shelley– de la educación ilustrada que también los textos de Rousseau criticaban, sino de la educación devenida romántica en los términos propuestos por el propio Rousseau. En un

segundo momento, intenta sugerir que es el romanticismo lo que se erosiona o entra en crisis en el texto romántico de la romántica Shelley.

En su segunda parte el libro ancla en un nosotros cercano: los ecos y resonancias del romanticismo en el Plata. En primer lugar a través de un trabajo sobre *Facundo* de Sarmiento. En *Un mito para el desierto argentino*, se propone una lectura de la obra de Sarmiento y del *Facundo* en relación a las estéticas del romanticismo. El trabajo analiza esa relación a partir de una serie de categorías románticas que juegan un papel central en la obra. En primer lugar, se piensa la producción del libro y asimismo sus ya famosas recepciones o lecturas, a partir del concepto romántico de genio. La producción del libro por Sarmiento, tematizada en el propio texto y en sus lecturas, se construye en base a aquella categoría romántica, o más bien –diremos- en la tensión que conlleva esa categoría: el poeta como expresión de la necesidad histórica de un pueblo, y a la vez como ser absolutamente singular, original, privilegiado. En segundo lugar, se intenta mostrar la productividad de pensar el *Facundo* a través de la categoría romántica de mito. Si algo sucede en ese texto, es el armado de una historia, un proyecto y un sentido nacionales a través de la biografía de un caudillo menor. Por último, nos proponemos analizar la construcción del espacio nacional que realiza Sarmiento en torno a la categoría romántica de lo sublime, entroncándose –profusamente- no solo en la tradición estética más general que va de Burke a Schiller pasando por Kant sino también en la serie literaria más específica que forman *La Cautiva* y los relatos de viajeros ingleses.

En segundo lugar con un diálogo sobre nuestro Martín Fierro, como decía más arriba, a modo de continuación de un largo y ya madurado diálogo y donde los distintos puntos de vista se van como sobreimprimiendo a la vez que enriqueciendo el debate. Este fue la plasmación de uno de los motivos que nos impulsan: pensamiento en movimiento que se enriquece del otro.

Nietzsche y el romanticismo

Por Mónica Virasoro

Sobre orígenes y lanzamientos

Del joven Nietzsche, el de las primeras obras, entre las cuales, el *Nacimiento de la tragedia* y las *Intempestivas* se dice el Nietzsche romántico. En ocasiones dada la devaluación de la palabra se habla de la etapa trágica contrapuesta a la iluminista. En nuestro caso, despojados de prejuicios depreciatorios de aquello que no queremos llamar corriente, ni movimiento, sino una *weltaushaug*, una concepción del mundo y del hombre, pero tampoco sólo ello sino un modo de ser-estar en el mundo, diremos romántica o indistintamente trágica. Pero esto no es más que el comienzo del problema. Porque lo que nos interesa tratándose de Nietzsche por el alto grado de su singularidad, tratándose del romanticismo, por nuestra presunción de su atemporalidad, no es tanto la coincidencia, como la curva que traza el desvío, la distancia de su origen a que la semilla fue lanzada y los frutos que brinda, los rasgos de estilo con que germina en suelo nietzscheano.

Creemos que en el caso se puede aplicar la misma regla que en otra de sus obras tempranas *La filosofía en la época trágica de los griegos*, el propio Nietzsche aplicara a los griegos. No detenerse en el embrollo de los orígenes porque este camino lleva siempre hacia la barbarie, indagar no tanto sobre el origen como acerca del punto de mayor desarrollo. A propósito de la originalidad de los griegos nos recuerda las múltiples influencias, todo en ellos viene de otros pueblos, Oriente, India, Persia, Egipto. Estos hombres tenían por cierto una gran capacidad de absorción de todos los saberes existentes y eran admirables en eso de aprender. Pero lo que los hizo únicos fue esa otra habilidad de usar todo lo aprendido como plataforma para elevarse más allá de su vecino, esa capacidad de “arrojar la lanza más lejos desde el lugar en que otro pueblo la había dejado tirada en el suelo”.

No nos desentenderemos de los motivos comunes, de los aires de familia de gestos, posturas o modos de estar parados en el mundo, de la olla común en que se almacenaron las semillas, pero limaremos las superficies para descubrir las vetas de más rara especie, las ramificaciones menos esperadas y luego a contrapelo medir la distancia a que fue arrojada la lanza desde el lugar donde los otros la habían dejado tirada, medir la altura a que se elevó más allá de aquellas alturas, las brechas que abrió para el propio recorrido en tiempos por venir, para el consumir sus futuras transfiguraciones.

Recuperando el mito

Hay un tronco común, la médula del entero asunto que hace elevar las voces en las medianías del siglo de las luces. Porque la luz no basta, necesita de la sangre, del calor, de los signos vitales. Las voces se elevan contra una razón analítica que separa, desgarrar, diseca, mata y ha echado a andar una cultura sombría, carente de imaginación, señalada por la huída de los dioses. La vía de salida de esta atmósfera enrarecida de cielos grises será para la primera generación de románticos el programa de una renovación del mito; lo llamarán *Mitología de la razón*, una consigna de difícil comprensión pero en todo caso expresión de una impostergable necesidad de revitalización de una cultura empalidecida por el trabajo de una razón que sólo separa y ordena, cuenta y clasifica. Ante la evaporación de la religión por obra de tanta claridad, ante la pérdida de sentido y de un elemento vinculante en la esfera de lo social, comienza a percibirse la necesidad de inyectar nuevas fuerzas a la imaginación, acaso fuera posible crear nuevos mitos. Pero pesa aún para los románticos, hijos rebeldes y sin embargo todavía respetuosos de la Ilustración, la seducción de la razón, pues no se trata de crear mitos que extravíen nuestros pasos en las oscuridades del delirio; el desencantamiento del mundo ha de tratarse con cierta dosis medidas de reposición de los antiguos mito; este resto de razón explica sin duda la ambigüedad de la consigna.

Y los románticos tienen sus preferencias: será Dionisos, el dios del vino, el del exilio; la historia de Dionisos es la expresión más acabada del drama de nuestra cultura moderna. Su exilio es la noche de los dioses, a su destierro el dios se ha llevado el entusiasmo y la embriaguez. Tragedia, entonces de exilio y pérdida de comunión con las fuerzas vitales. Por eso se le cantará invocándolo como dios venidero para que traiga nuevamente sus dones. La fatiga del seco racionalismo y el hartazgo de un mundo sin magia harán clamar por un reencantamiento a través de la belleza, la fantasía, el ensueño; se espera que el dios venidero reintegre sus antiguos dones.

He aquí el lugar en que Nietzsche recoge la lanza donde los románticos la habían dejado tirada en el suelo. La escasamente comprensible consigna romántica de *Mitología de la razón* consume una esclarecedora transfiguración. Es en el mito donde se encarnan los dos términos del binomio Apolo y Dionisos. *El nacimiento de la tragedia* se abre con la exposición del carácter a la vez opuesto y complementario de los dos principios encarnados en sendos dioses que se hermanan en la creación artística. Del lado de Apolo, principio de individuación, el mundo del ensueño, de la ilusión y de las bellas formas divinas creadas por los griegos para huir del destino y de la muerte. Es el aspecto clásico de lo romántico, la luz en oposición a la noche, la armonía frente y la fuerza articuladora de la voluntad individual frente al desborde de la experiencia trágica. Del lado de Dionisos, principio del olvido de sí mismo y de la

disolución en la naturaleza, vemos representado el mundo de la embriaguez, de la desmesura y el éxtasis, vitalidad destructora, mezcla de sensualidad y crueldad trae por sobretodo la visión espantosa del horror, encarnación de la sabiduría de Sileno¹ acerca del abismo de la existencia.

Anotemos en primer término los puntos comunes. En ambos casos, una honda preocupación por la cultura; es el tema del romanticismo y el tema de Nietzsche, tema en torno al cual gira insistentemente su pensamiento. En ambos casos, en busca de recuperación del desencantamiento se opta por la reincursión en los campos míticos, en ambos casos se vuelve a los griegos. El retorno a los griegos de la visión nietzscheana no es algo nuevo, ya se había ido anunciado en los albores del romanticismo por obra de Schelling, Hegel, y Hölderlin, los tres estudiantes de Tubinga, que iniciados en la vida cultural con himnos a la Revolución, se entusiasman más tarde con la figura de Dionisos, y recuperan los misterios eleusinos consagrados al dios desterrado, para su programa de nuevas mitologías y dioses venideros. Nietzsche retoma esos motivos en un sentido a la vez similar y diferente. Y entonces cabe la pregunta, la misma acaso que se hicieran ellos: ¿por qué los griegos, qué es aquello que se perdió, lo que los dioses arrastraron en su huida?

Schiller, precursor, exponente clave de la poética romántica halla que en ellos se dan aunados los dos impulsos necesarios: impulso de vida e impulso de conocimiento. Dice Schiller: “Los griegos no sólo nos avergüenzan por una sencillez que es ajena a nuestra época; son al mismo tiempo nuestros rivales y a menudo nuestro modelo. (...) Vemos en los griegos la juventud de la fantasía unida con la virilidad de la razón en una magnífica humanidad” (*Cartas, VI*). Y aún cuando todas las marcas de esa gran humanidad estuviesen repartidas entre los dioses olímpicos, de ninguna manera lo eran en forma mutilada, deshechas en pedazos inconexos, sino componiendo siempre mezclas varias en que se exponía la humanidad entera. Schiller opone este modelo al espectáculo que nos ofrece nuestro mundo moderno donde el antagonismo de las fuerzas parece ser el instrumento inevitable de la civilización. De ello resulta un hombre escindido, mutilado, regido por el entendimiento que todo lo separa. Mientras el hombre griego podía a la vez ser él mismo y el todo, el hombre moderno empobrecido en su experiencia y reducido en sus facultades termina siendo una mera parte de un mecanismo.

En términos semejantes se expresa Nietzsche en *La filosofía en la época trágica de los griegos* hablando no aún del arte sino de la filosofía misma que entre los griegos no se diferencia del arte en su ansia de totalidad. El que en busca de modelos vuelve la mirada a los griegos comprende sin palabras como “el afán desmedido de saber ha barbarizado en no menor

¹ Sileno es un genio compañero de Dionisos que se solía representar como un viejo calvo, ventrudo y muy

grado que el odio al saber”. Comprende cómo, por el contrario, en aquél pueblo, el filósofo, más emparentado con el hombre genial de Schopenhauer, que con el erudito moderno, necesita para crecer del suelo de una cultura verdadera. Y Nietzsche se extiende largamente sobre la idea de cultura verdadera, es el tema nodal de toda la obra juvenil; cultura verdadera es la que está al servicio de la vida, aquella donde no ha lugar el conflicto de las facultades y es dable por el contrario la unidad de belleza, bien y verdad como síntesis de todas las expresiones de vida de un pueblo. Sólo en el suelo fecundo de esta cultura puede prosperar la figura del filósofo puro, el de la época trágica, el presocrático, figura en la que más un sistema se representa una personalidad, la del hombre que defiende la patria como símbolo de integridad y que por su voluntad de vida sabe frenar ese “afán insaciable de saber”, ese “saber a toda costa” que corroe y desgasta. Su sabiduría primordial que es sabiduría trágica le hace comprender que “la vida necesita una atmósfera protectora de no saber”, por eso este hombre no se pierde en el conflicto entre el árbol de la vida y el árbol de la ciencia. Y Nietzsche quiere recuperar esa sabiduría para la época moderna; sabe que, de lo contrario, si no existe tal cultura que glorifique la vida y se ponga a su servicio, el filósofo, al igual que el loco de la caverna platónica no será más que un “solitario que desconcierta y aterra”.

Primer fulgor del desencantamiento.

Sin embargo también entre los griegos hay un momento de ruptura, un quiebre, y ahí otra coincidencia del joven Nietzsche con la apreciación epocal del romántico. Ambos reconocen también para esa cultura una etapa de secularización e ilustración que viene a romper esa vida en la unidad del todo. Los románticos hallarán su símbolo en *Las Bacantes* de Eurípides, primer fulgor del desencantamiento, donde el exilio de Dionisos, la proscripción del dios y de los ritos que se le consagran, aparece como causa directa de todo tipo de calamidades y crueldades orgiásticas. Y sin embargo el mito llevado a la expresión literaria de la tragedia por Eurípides, no es más que eso, acontecimiento fuera del tiempo histórico, algo de intemporal. Los poemas *Eleusis* de Hegel y *Pan y vino* de Hölderlin evocan un tiempo mágico que ha sido pero cuyo ocaso no tiene data precisa. Todo da a entender que se trata de una evocación nostálgica desde el presente de los autores, de aquel pasado griego signado por el entusiasmo, palabra que en sí lo dice todo: vida en los dioses y con los dioses.

Nietzsche en cambio historiza, pone una fecha de nacimiento al ocaso de los dioses, y a tal fin, enfocará sus primeros planos en dos extraños espectadores de la tragedia: el mismo Eurípides quien largamente

sentado frente a la escena, obstinado en comprender lo incomprendible, hastiado finalmente del enigma, del infinito misterio, termina por construirse su propio tribunal, terrestre, demasiado terrestre, que transfigurará la tragedia, que preparará el terreno para un nuevo estilo artístico, la nueva comedia ática, la llamará despectivamente Nietzsche, con todas sus garantías, el prólogo en la palabra del dios pedagógico y veraz, sus *deus ex machina* modelando los finales felices, su pequeña moral de esclavo-burgués-satisfecho, pero consciente. El pecado de Eurípides, su *hybris*: racionalismo ciego y espíritu crítico. Los dos pilares sobre los que se construye esa turbia paradoja del socratismo estético: esclarecimiento de los antecedentes y las consecuencias de la acción, todo efecto debe tener una causa, toda causa un efecto, gusto por lo claro y distinto, más fuertes dosis de justicia terrenal: todo debe ser comprensible y justo para ser bello.

El otro personaje será Sócrates, de quien aquél no era más que el vocero, Sócrates el verdadero responsable, el que le dictaba las palabras al oído, el más excelso tañedor de un instrumento poco musical, la dialéctica, espada fría e incisiva puesta al servicio de una dudosa verdad; en esto, el más sofista de los sofistas que triunfa de cada conclusión. Hay por cierto alguna ambigüedad en el retrato nietzscheano de su figura enigmática. Nietzsche adhiere a la interpretación de Aristófanes: Sócrates, un sofista más, corruptor del pueblo, artífice junto con Eurípides de una decadencia progresiva de las fuerzas físicas y morales. Pero Nietzsche lo condena sobretodo por todo aquello que Platón, eterno juez acusador de los sofistas, en él celebra: la certeza y claridad de la razón contra la oscuridad de los instintos, ese algo que desde entonces será tenido por verdad frente a la imitación de una pura apariencia, la ciencia, en suma, en lugar del arte.

Empero, la ambigüedad, sea de Nietzsche o de Platón, no nos atraviesa. Es la misma reacción romántica frente al mismo proceso de secularización, efecto de una razón expansiva con demasiada confianza en su poder conciliador, optimismo teórico lo llama Nietzsche, que ahora sí tiene fecha de nacimiento. Es la antecesora de la nuestra, la Ilustración griega, siglo V, en síntesis -según Nietzsche- Sócrates y la dialéctica, socios asesinos del espíritu trágico.

Y sin embargo queda la posibilidad de una recuperación. Nietzsche quien más tarde será el glorificador de sepulcros y resurrecciones, guarda la esperanza en un renacimiento del espíritu trágico. Le cabe la certeza de que allí en el límite, cuando la lógica falle por no poder dar cuenta de sus propias construcciones, resurgirá la forma trágica del conocimiento donde el misterio, el residuo y el milagro se abren paso por entre las grietas de todo ordenamiento consolador, es la noche del mundo, lo monstruoso, ese fondo trágico que para ser aceptado requerirá de la protección y ayuda del arte. Desvanecido, entonces, el optimismo teórico que entre los griegos

Nietzsche asocia consustancialmente con la figura de Sócrates pero que para su época debe traducirse en el optimismo de la ciencia moderna que pretende triunfar de claridad -todo debe ser consciente para ser bello, para ser bueno, para ser verdad- reaparecerá esa sabiduría trágica, el saber de lo terrible de la existencia que requiere para su soporte de aquella conjunción de Apolo y Dionisos que se da en la creación artística. El arte, entonces, para salvar de la barbarie de la modernidad, el arte para retornar a la forma trágica del conocimiento he aquí el programa de Nietzsche que coincide con el de los románticos pero sabe lanzar la piedra más lejos.

El dios venidero

En ambos casos es Dionisos quien viene a salvar. Para los románticos *Las Bacantes* de Eurípides señalan el paralelismo entre aquel siglo V y la época del romanticismo temprano en que la Ilustración se consideraba ya consumada. Una concepción religiosa se desmorona por el peso del pensamiento racionalista. A contramano de la visión nietscheana que acusa en dupla a Eurípides -Sócrates como asesinos de la tragedia, los románticos ven en el autor de *Las Bacantes*, la esperanza de que el culto de Dionisos sobrevivirá a la crisis de la sofística, allí se perfila a Dionisos como el “Dios venidero” que luego será para los románticos. Una misma esperanza de renacimiento que habrá de sobrevenir tras la fatiga del racionalismo y la insistente crítica de los mitos por parte de la Ilustración. En este caso vendrá identificado con Cristo porque para los románticos Dionisos es todo, dios uno que reúne bajo diversos nombres a todos los dioses. También a Cristo, cuyo advenimiento preparado por los misterios dionisiacos, anuncia el renacimiento del Dios Uno, quintaesencia del dios. Para Schelling todo es Dionisos bajo diferentes nombres: Zagreos, Yaco o niño divino, el que luego será Espíritu Santo y más tarde con Hegel simplemente Espíritu, fuerza divina que no pertenece a individuo alguno y sopla por doquier, “pura embriaguez báquica en la que ningún miembro permanece sobrio” –dice Hegel-. La noche de los dioses u oscurecimiento del mundo, acaecido tras la muerte del dios uno, deja en prenda este don de la embriaguez. Don a la vez dionisiaco y cristiano, pan y vino, vino y espiga, Dionisos y Ceres. Para Hölderlin como para Novalis, Cristo ha muerto pero perdura en sus dones de pan y vino, embriaguez y entusiasmo nocturno, símbolos de la voluntad de vida que hay que resguardar porque corren el riesgo de desaparecer como los dioses bajo el yugo amenazante del racionalismo moderno.

*El pan es el fruto de la tierra, pero la luz lo bendice
Y del tronante dios nos llega la alegría del vino,
Estos bienes nos recuerdan a los celestes, que antaño*

*nos acompañaron y vendrán en el tiempo oportuno
por eso los poetas cantan al dios del vino con solemnidad
y no resulta vana la alabanza para el antiguo dios.*

(Hölderlin, *Pan y vino*)

Y aquí engarzamos con Nietzsche para quien también Dionisos viene a salvar, ahora, a través del arte, como conjunción armónica de elementos apolíneos y dionisiacos. Dionisos –dice en el *Nacimiento de la tragedia*- ya ha salvado dos veces del nihilismo, al final de la sofística y al final de la Ilustración. Porque el nihilismo, “muerte de Dios”, en términos hegelianos, luego retomados por Nietzsche en versión un tanto más descarnada que la de la huída de los dioses de los jóvenes románticos, es en realidad, en tanto ausencia de fundamento metafísico, la meta más consustancial del proceso de la Ilustración. También desde la óptica de nietzscheana, Dionisos es todo, pues los héroes trágicos no son más que variaciones, máscaras de este dios de las mil caras, y la concepción del mundo que lo acompaña “se perpetúa en los misterios y sus metamorfosis”. Sin embargo, ya no prepara con sus cultos la llegada de Cristo; Nietzsche no comparte la esperanza mesiánica de los románticos. En su *Ensayo de autocrítica*, dieciséis años posterior a la obra, dirá, con verdad o sin ella, que allí se sostiene un silencio hostil hacia el cristianismo. Su esperanza se cifrará, en cambio, en la música alemana, la creación artística por obra del genio, más puntualmente, el drama musical, como expresión sintética y simplificadora de esa voluntad de vida, donde se combinan los dos factores artísticos indispensables para la revivificación de la cultura: el mito y la música.

El programa del idealismo alemán o Mitología de la razón

Volvamos entonces al tema del mito, recorramos el camino por el cual primero los románticos y más tarde Nietzsche reivindicaron su actualidad frente a la creciente pérdida de sentido por obra de la modernidad ilustrada, e hicieron de él el componente esencial para la construcción de una cultura auténtica.

Para ello es escasa obligada penetrar en el espíritu de aquel ideario programático de la joven generación romántica expresado en forma concentrada en aquel escrito cuya autoría incierta se atribuye indistintamente a los tres estudiantes de Tubinga, el *Systemprogramm*². La idea medular del programa es el esbozo de una nueva mitología, la ya mencionada *Mitología de la razón*, y es en su recorrido donde se tornan

² Se trata de un documento breve y fragmentario, descubierto en 1917 por Rosenzweig y publicado con el título *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*. No se conoce con certeza el autor pero se cree que ellos puedan ser Schelling, Hegel o Hölderlin ya sea separados o más probablemente en colaboración.

más evidentes las motivaciones que la impulsan. El escenario es la sociedad moderna y los efectos de la desacralización: distanciamiento del Estado, ausencia de legitimación, crisis de sentido. El tema estaba ya instalado en Kant, en sus consideraciones sobre el Estado, donde en el marco de una concepción teleológica de la naturaleza, se detiene en la distinción entre mecanismo y organismo. Como Kant los románticos del *Systemprogramm*, quieren basarlo todo en la libertad y para ello siguen paso a paso no precisamente la *Crítica de la razón práctica* donde la idea de libertad se desarrolla vinculada al tema de la moral y el deber sino a la *Crítica del juicio*, obra que de alguna manera podría considerarse el premanifiesto del ideario romántico y donde la idea de libertad vinculada a la de organismo, adquiere una proyección estética.

Allí, Kant, distingue entre causa mecánica, que tiene que ver con el pasado y para comprenderla necesitamos del entendimiento, y causa final, que refiere al futuro y para comprenderla necesitamos de la razón, que en busca de un sentido finalista, siempre va más allá de lo condicionado. Porque esta finalidad no es algo que nos sea dado sino algo que proyectamos, idea reguladora que en Kant siempre será anhelo incumplido. Se trata de dos modos de fundamentación: como derivación causal, o como justificación o legitimación a través de fines, esto es, -dice el autor- cuando se piensa en un objeto por medio de un concepto o idea acabada del mismo. Aplicada esta óptica a la naturaleza supone entenderla como dotada de finalidad, como orientada por un proyecto. A la pregunta, entonces, de cómo debemos concebir la naturaleza, Kant responde como un organismo, en una relación de partes a todo en que la interacción se dirige a un mismo fin, y así la naturaleza aparece como resultado de una voluntad racional, de una libertad.

Este ideal también atraviesa la concepción romántica del Estado con su crítica al Estado burocrático, ese Estado-máquina sin alma, que ya no refleja las ideas universales de la razón práctica. En esta analogía, en esta transposición de la naturaleza a la sociedad anida la noción de arte de los románticos. La sociedad no puede entenderse como un mecanismo cuyos engranajes funcionan como soporte de un determinismo causa-efecto sino como producto del arte, como un organismo que es fundamento y concepto de sí mismo, y en el que la interacción de las partes es comunicación de valores. La comunicabilidad adquiere un rol primordial, ya lo veremos en los románticos, ya lo veremos en Nietzsche.

Pero regresemos por el momento a Kant para quien el Estado al escapar al dominio de las ideas, funciona como una máquina y pierde legitimidad. En tanto máximo representante de la Ilustración, Kant entiende que esta legitimidad ya no puede basarse en la autoridad de las religiones, sino que debe orientarse según ideas o postulados de la razón, la religión se vuelve moral, o bien, religión en los límites de la razón. Para los

románticos esta nueva instancia de legitimación, llevará otro nombre, “Mitología de la razón”, donde ambos componentes el sacro y el racional se conjugan armónicamente: mitología porque la comunidad de conocimiento, sentimientos y acción adquiere autoridad y fuerza vinculante a través de un sistema simbólico de valores; de la razón, porque no se sustenta sobre fábulas sino en la posibilidad de comunicación según leyes internas de un pueblo. Es bajo estas condiciones en que el discurso mítico adquiere poder de legitimación.

Hay sin embargo una diferencia sustancial, pues para Kant, lo que se juega es la oposición entre Estado máquina, que ejerce su poder siguiendo una voluntad singular y absoluta, y el Estado orgánico, que gobierna según leyes internas de un pueblo que se ha dado a sí mismo una constitución. Pero en esta oposición, orgánico para Kant es el Estado democrático, en oposición al feudal absolutista, y su ejemplo paradigmático será la Revolución Francesa, basada en la declaración de los derechos humanos.

Para los románticos, en cambio, la crítica del Estado máquina, ya de larga data porque se hallaba con diferentes matices antes de Kant en Rousseau, y luego en Fichte, no va dirigida al estado absolutista feudal sino al Estado burgués, a lo que hoy entendemos por democracia formal, al servicio de una racionalidad capitalista. Acaso hallemos en los románticos el primer esbozo de lo que será luego la crítica weberiana a la burocratización del Estado y a la jaula de hierro de la modernidad. Primera versión, sin duda, de lo que en Weber será el desencantamiento del mundo, y más tarde, la Escuela de Frankfurt describirá como efecto de una racionalidad instrumental que ha perdido todo vínculo con la naturaleza en tanto fuerza formadora.

Por cierto, todos ellos beben de los románticos; todo este pensamiento, acaso, no sea más que un revival, que apenas acepta su merecido nombre de neoromanticismo, de eso que hemos llamado *Weltanschauung*, concepción de mundo, o bien, modo de ser-estar-en-el-mundo, tan denostado hoy en sus primeras versiones, tan aceptado, hoy en sus segundas versiones, como si se tratara de cosas diferentes, sin ver que se trata del mismo modo de estar en el mundo, del mismo modo de tener que vérselas con una razón insuficiente y un orden social injusto. En síntesis el programa de un Estado organismo no es otra cosa que el intento de restablecer una legitimidad de la cual carece el actual estado burgués fundado en la simple legalidad.

Nietzsche y el Estado

Muchos son los puntos comunes, común también el espíritu que anima esta óptica aplicada ya al Estado, ya a la sociedad, a sus falencias y sus utopías. Pero otras serán sus derivas, otra la distancia del

origen a que será arrojada la lanza. Los dardos nietzscheanos apuntan también y por sobretodo al estado burgués, a la muy extendida concepción liberal optimista originada en los enciclopedistas y la Revolución Francesa que él califica de filosofía esencialmente “antigermánica, (...) latina, vulgar y desprovista de toda metafísica” (*El Estado griego*). Leamos en esta última expresión “falta de fundamento”, de legitimidad, misma preocupación entonces que la de los románticos.

Nietzsche ve en esta “corriente del sufragio universal” los efectos de cierta actitud medrosa de los “solitarios del dinero” individuos desligados de todo sentimiento de comunidad, “hombres internacionales sin patria que dada su carencia de instinto estatal han aprendido a utilizar la política como instrumento bursátil y al Estado como instrumento de enriquecimiento”. En suma, el peligro de la política actual residiría en el empleo de la idea revolucionaria a favor de la “aristocracia del dinero”, egoísta y sin sentimiento de patria. (*Nacimiento de la tragedia*, 17)

Vemos, entonces, cual es el tronco común, el escenario visible de un Estado máquina, Estado sin alma puesto al servicio de una aristocracia materialista para garantizar sus intereses egoístas y apátridas. Común es la resistencia a guiarlo todo por el dominio de lo económico y lo útil, común es la utopía política que es utopía estética. Tanto para Nietzsche como para los románticos, ambos inspirados en el modelo griego, verdad y bien se hermanan en la belleza. Para los románticos la idea de belleza aparece como la solución a todas las contradicciones, para Nietzsche la vida misma sólo puede justificarse estéticamente. ver si queda así

Esta exaltación del arte, tendrá para los románticos su máxima expresión en la poesía. Es Hegel quien en la exposición de las etapas evolutiva de las formas artísticas otorga a la poesía romántica un lugar privilegiado. Para Nietzsche, en cambio, hay un primer momento entre los griegos con su tragedia, y un segundo momento, en su propio tiempo y para los alemanes, con el drama musical wagneriano, en que el arte se impone por encima de la actividad racional. En ambos casos se parte del supuesto de que la razón no puede legitimarse a sí misma.

Crítica y revolución.

Todo este pensamiento se nutre de la convicción de la absoluta esterilidad del espíritu crítico y la revolución. Ya vimos en Nietzsche el insistente combate contra la figura de Sócrates en tanto representante de la corrosiva negatividad de la dialéctica; el mismo espíritu embarga a los románticos cuando se empeñan en contra de la razón analítica en su manía de disección. Pero hay algo más, la joven generación romántica,

contemporánea de la Revolución Francesa, en razón, por cierto del momento que les tocó vivir, testigo del terror que contempla y vive como un incontrollable renacimiento de la barbarie, elevará sus gritos de protesta también contra los efectos de la revolución política. Juzgará que en lugar de revolucionar el mundo de la vida social, esta lo disuelve y descompone en sus elementos; que el afán destructivo y la negatividad de su espíritu crítico, le impide generar nada nuevo. Los protagonistas de la Revolución Francesa sabían que las ideas requieren una presentación sensible, por eso buscaron sus modelos en el pasado, historia monumental –llamará Nietzsche- a este hincar en el pasado en busca de arquetipos de verdad, pero fue imposible extraer de la razón prosaica una mitología viva y se dejó invadir por el terror recayendo en la superstición, ahora expresada en el yermo mito de la diosa razón.

Pero el problema político ensancha en Nietzsche su horizonte, se mezcla, deviene problema cultural, todo es cuestión de cultura, cultura auténtica, que ha de sacar de la barbarie, cultura como unidad y síntesis de todas las manifestaciones de vida de un pueblo y cuyos atributos esenciales han de ser universalidad y comunicabilidad.

Utopía estética, música o lenguaje

Señalemos todavía algunas diferencias. Para los románticos la poesía en tanto expresión de una nueva mitología al servicio de las ideas, será la que mejor encarne esta nueva utopía. Schiller hablará de “poesía filosófica”, uno de los componentes de su programa de educación estética muy cercano a convertirse en utopía social. Ya lo decíamos, los románticos nunca despegan del todo del vecindario de la razón. Este privilegio de la poesía halla su raíz en la concepción hegeliana de la evolución del arte para la cual los sucesivos estadios, se escalonan según su mayor o menor grado de acercamiento al espíritu, desde las construcciones arquitectónicas monumentales, pasando por la escultura, la pintura, la música, hasta lograr su apogeo en la poesía romántica, forma más elevada por cuanto se expresa a través del lenguaje. Para Hegel, la poesía, arte esencialmente romántico es arte del espíritu; a su base se halla la subjetividad, el ser consciente. Es el estadio en que la idea se ha liberado de lo sensible y su representación; su contenido es la pura interioridad cuyo medio es el lenguaje.

En términos semejantes se manifiesta Schlegel, otro romántico, a favor de la poesía. También para él la lengua aparece como mediadora de la conciencia, un vehículo a través del cual, la naturaleza humana se espiritualiza más que en las demás artes; lengua y poesía son identificadas como uno y único instrumento de conocimiento. Dice Schlegel: “El medio de la poesía, es empero cabalmente el mismo por el que el espíritu humano

logra el conocimiento, y se apodera combinándolas y expresándolas, de sus ideas: la lengua” (*Poesía*, 1801). En otro texto de la época, después de identificar mito y poesía, y de insistir en la necesidad de una nueva mitología, advierte que esta debe darse “por el camino inverso de la antigua: mientras aquella se dio por el camino inmediato de lo sensible, la nueva ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu, debe ser la más artificiosa de las obras de arte” (*Alocución sobre la mitología –1800*).

Vemos entonces, en que medida, al privilegiarse la poesía por su vinculación al lenguaje, se está priorizando el aspecto consciente y reflexivo. Sólo en este sentido la poesía, identificada con el mito, puede devenir utopía social. Subsiste, sin embargo, un problema. En tanto como las demás artes tiene la poesía necesidad de formas exteriores, y sin embargo, ha roto sus vínculos con el mundo, cae fácilmente en el error de representar el espíritu en la forma de la pura individualidad arbitraria o de las aventuras de la fantasía. Le ocurre lo que al espíritu analítico que se produce y consume en el ámbito privado -dice Hegel-, para quien la crisis de legitimación del espíritu objetivo no puede superarse con esfuerzos de tipo privado aún cuando estos fueran los de los escritores y artistas; es preciso la existencia de una totalidad ética la cual puede presentarse en el modo de una nueva religión de la razón.

La nueva mitología diseñada por el programa de los estudiantes de Tubinga se propone precisamente atender a ese diagnóstico de carencia: la incapacidad de una sociedad atomizada para legitimarse a sí misma. El problema de la cultura es la ausencia de una mitología que pueda operar de elemento vinculante. Cuando la vida pública resulta asfixiada por la singularidad e insipidez de la vida privada, también la poesía se hunde; hoy –dicen los jóvenes románticos-, también la poesía se ha vuelto privada, es preciso universalizarla. Para ello, es necesario una sociedad sin clases, una sociedad que anule la inmensa distancia que actualmente separa a los artistas de la masa popular. La educación ocupa entonces, un primer plano, ella tiene el mérito de garantizar para todos, el grado de instrucción que anule esa distancia a la par que contribuya a conformar esa totalidad ética que hace al nacimiento pueblo. Los románticos no buscan mitos para un uso privado sino una mitología universal para toda la Humanidad, misma idea de Marx de una entidad supranacional donde no exista separación entre Estado y sociedad, entre lo público y lo privado. Misma idea de Schelling quien también boga por una comunidad religiosa sin jerarquías, al estilo de la primitiva comunidad cristiana, comunidad de iguales en que se habla con una sola voz.

La música

Aquí comienzan las diferencias con Nietzsche. En los románticos tenemos la poesía como vehículo de la nueva utopía, la comunidad cristiana como modelo socio-cultural, la educación como instrumento de desjerarquización. Los mismos brotes manifiestan en Nietzsche dispares desarrollos, veamos entonces adonde arroja éste la lanza desde donde la encontró tirada en el suelo.

Ya hemos visto como en ambos el problema social y el problema de la disolución del mundo moderno en el desierto del nihilismo se convierte en un problema cultural: el de cómo regenerar la cultura moderna, cómo rescatarla del desencantamiento, y en términos de Nietzsche, como crear una cultura auténtica. Vimos también en ambos casos la mirada puesta en el mito como fuerza vinculante y como en los románticos este devenía en la fórmula renovada de “Mitología de la razón” que hallaría en la poesía romántica su mejor expresión.

La perspectiva, empero, consistente en privilegiar el ser conciente, se invierte en Nietzsche. En un escrito inédito de 1871, *Sobre la música y la palabra*, hallamos un concentrado de su pensamiento acerca de esta peculiar relación. Es ahora la música la que se coloca por encima del lenguaje. Ella es la que puede crear sonidos que son esquemas de su propio contenido universal. La imagen, el concepto, la apariencia, nunca pueden engendrar sonido. O dicho en otros términos: la apariencia no puede engendrar de sí el goce de la no apariencia, es el mundo apolíneo el que se diluye en el dionisiaco y no a la inversa. Nietzsche se apoya en ejemplos: el Coral de la Novena sinfonía. El júbilo que provoca no tiene nada que ver con los versos de Schiller pues el oyente no entiende la letra de la oda. Acá nada aporta la imagen, el concepto y el espíritu conciente; se trata de música absoluta. Lo mismo ocurre con el texto de las grandes composiciones religiosas, cuyo ejemplo encuentra en la Misa Solemne de Beethoven; ésta no está concebida en su significación conceptual sino como un conjunto de formas simbólicas de fe que por bien conocidas, no necesitan comunicar nada al oyente al modo como sí lo requiere en cambio, el narrador épico más dependiente del lenguaje. Y concluye Nietzsche: “(la música), vence siempre a la poesía y la rebaja a un mero reflejo suyo. (...) La poesía es sólo una mascarada que no resiste la luz del día”. (*Sobre la música y la palabra*)

En el *Nacimiento de la tragedia* insiste en los mismos motivos. Acordando con el punto de vista schopenhaueriano concibe a la música como imagen inmediata de la voluntad que representa frente al elemento físico, “el elemento metafísico del mundo” (Schopenhauer). A tono con Wagner la entiende como lengua universal que no es sin embargo abstracta, sino que se apoya en la percepción sensible. “Todos los impulsos imaginables, todas las manifestaciones de la Voluntad, todas esas contingencias del alma humana arrojadas por la razón en la inmensidad

negativa de la noción de sentimiento, pueden ser expresadas con la ayuda de la multitud infinita de melodías posibles” (*Nacimiento de la tragedia*, 16). Pero aún va más lejos afirmando, a tono ahora con sus dos maestros, que la música en tanto forma pura iniversal, sin sustancia, es la cosa en sí, alma de la apariencia, que de un modo incorporeal nos revela la significación más secreta de la naturaleza. El espíritu de la música en tanto elemento metafísico nos hace comprender que del aniquilamiento del individuo puede nacer un goce, y esto no es otra cosa que la inconsciente sabiduría dionisiaca vertida al lenguaje del símbolo.

Este es el meollo de todas las obras tempranas y del pensamiento del joven Nietzsche. La sabiduría dionisiaca hecha arte nos permite experimentar el eterno goce inherente a la vida, no en la bella apariencia de lo apolíneo, sino en ese acto por el cual nos sumergimos en lo monstruoso de la existencia individual, y descubrimos la verdad de la sabiduría popular en boca del viejo Sileno compañero de Dionisos: la certeza de que todo lo que nace ha de perecer, y no obstante nos complacemos en esa cruda verdad. Pues luego, desde el fondo de aquel abismo, nos levantamos y entendemos que somos la esencia misma y gozamos de la alegría desenfrenada de vivir. Goce en la eterna lucha, lucha que infunde terca alegría, lucha a la que nos obliga la “profusión de formas de vida, (...) la fecundidad superabundante de la universal Voluntad”. (*Nacimiento de la tragedia*, 17) Es la misma “noche del mundo” de la que nos habla Hegel, “esa riqueza de infinitas representaciones aún no presentes”, “El hombre es esa noche, esa nada vacía que todo lo encierra en su simplicidad, una riqueza de infinitas representaciones, de imágenes que no ocurren actualmente o que aún no las tiene como presentes (...) Esta noche es lo que se ve cuando se mira al hombre a los ojos, una noche que se hace terrible: a uno le cuelga delante la noche del mundo.” (*Fenomenología del espíritu*). Es el abismo de la indeterminación que en la concepción de Hegel será punto de partida del camino hacia la autoconciencia y en el joven Nietzsche será lugar donde se permanece.

El rol del genio

Pero alejándose una vez más de los románticos, de su utopía de sociedad igualitaria a imagen y semejanza del cristianismo primitivo que postula el recurso a la educación como instrumento de desjerarquización, Nietzsche entiende que en esta lucha por la existencia estrechamente ligada a la necesidad de arte, sólo pueden sobrevivir unos pocos, esos pocos “individuos exaltados por la noble quimera de una cultura artística a cuyo servicio debe ponerse la inmensa mayoría” (*El Estado griego*). Es así que

Nietzsche arremete contra socialistas, comunistas, también la “raza blanca de los liberales” en cuyos modos de concebir la sociedad y sus medios, advierte un exceso de compasión que corre el riesgo de destruir la cultura. Acaso sea aquí donde más se acentúan sus diferencias entre los románticos; es la distancia entre una concepción de la sociedad que se busca fundada en la igualdad y para la cual se quiere recuperar los lazos comunitarios de otra que por el contrario entiende que hay diferencias y jerarquías fundacionales. No hay más que reflexionar -dice- acerca del origen del Estado para hallar que a la base de toda cultura, toda religión, todo poder, hay siempre un acto de usurpación acompañado de violencia y crueldad. Nada más alejado de una utopía de armonía igualitaria; como anticipo de futuros desarrollos en etapas más tardías de su pensamiento se anuncia aquí una noción de justicia como momento y lugar en que una fuerza, en circunstancias de fortalecimiento, se enseñorea y se impone por un acto de violencia. Ella se desprende de entender que en la lucha por la existencia, engendrar vida y matar son como las dos caras de la misma moneda. (*El estado griego*).

Pero aquí su deriva se torna un tanto confusa por cuanto indiferentemente se refiere a dos conceptos de Estado. Uno de ellos, ya mencionado y cuya crítica como vimos comparte con los románticos, es la concepción liberal optimista de los modernos, originada en los enciclopedistas y en la Revolución Francesa, concepción de señores sin patria, “aristócratas del dinero” que han aprendido a utilizar la política, bien envuelta y maquillada con la idea revolucionaria como aparato para el propio enriquecimiento. Frente a esta modalidad de pensamiento cuyos rasgos sintetiza bajo la expresión de “corriente del sufragio universal” y ve como resultado de un individualismo extremo movido por intereses egoístas y proyectándose a peligrosos grados de secularización. Nietzsche opone, no la educación, sino el espíritu dionisiaco. La tragedia, manifestación más perfecta y saludable de este espíritu, cumple con estimular y revitalizar la vida popular.

El otro es el concepto griego del Estado que guarda una misteriosa relación con el arte, pues los griegos, por la grandeza de su arte, aparecen como los hombres políticos por excelencia. De un lado están los hombres comunes que no tienen dignidad ni derechos, ni deberes; sometidos al yugo de los fines inconscientes del Estado no son sino meros instrumentos de tales fines, ellos siguen el instinto estatal. Frente a ellos, en el mismo terreno, se prepara el surgimiento del genio; son los que señorean ese instinto, los que saben lo que quieren del Estado y por tal motivo se erigen en modelo y guía de todos los demás.

Nos topamos pues con otro motivo romántico, la figura del genio, motivo vinculado a la idea, por ejemplo en Schelling, de un simbolismo y comunicabilidad universal, de una suerte de intuición común que uniría a

todos los hombres en una totalidad objetiva. La posibilidad de tal comunicación sería el fruto de la transición de una religión esotérica o misteriosa a una religión exotérica o revelada. Se trata del mismo motivo que inspira el poema *Eleusis* de Hegel, donde, del recuerdo de los misterios se pasa a la esperanza de la revelación, de que aquello que se guardaba como secreto, se convierta en religión popular comunicable a un pueblo.

Schelling entiende que el cristianismo nace del paganismo por el mero hecho de haber hecho públicos los misterios; como Hegel, lo interpreta en el sentido de un reencuentro de Dios y el mundo escindido por la desacralización, una recuperación de Dios en lo finito. Esto es algo que no puede realizar el Estado moderno, mero engranaje de medios e instrumentos desligado de las ideas, ya que en él lo singular vive en la totalidad pero la totalidad no vive en lo singular, y así el Estado se ha vuelto él mismo esotérico. “Si queréis que la sociedad tenga también un lado público dadle mitología, poesía, arte” –dice Schelling quien se manifiesta a favor de una religión pública, popular, no misteriosa, mitológica y no mística. Lo mismo Hegel cuando presenta los distintos estadios del arte en su evolución: a los griegos les corresponde la religión del arte en la cual se da la unión del culto y de la obra. El que tiene esa religión es el pueblo ético. Pero aún falta otro paso pues en el culto la esencia está todavía escondida y es necesario la religión revelada para sacarla a la conciencia. (*Estética I*) La función de esta religión pública sería fortalecer el sentimiento de pertenencia, la idea de una comunidad a imagen de la comunidad ateniense o de las primitivas comunidades cristianas; es el ideal de una comunidad cultural con base religiosa que se fortalece en la fiesta.

Todos estos motivos reaparecen en Nietzsche, por cierto transfigurados llevados más lejos: la idea de comunidad, la idea de una simbología universal de base mítica; y el arte ocupando un rol central, el arte como redentor, como consuelo metafísico, y en un sentido que luego se irá potenciando en Nietzsche como afirmador de la vida como potenciador de la vida, el arte para que haya más vida. El sustituto de la religión pública, -en versión griega, religión del arte según términos de Hegel-, que los románticos encontraban en la mitología de la razón a través de la poesía, Nietzsche lo halla en el arte como lugar en que se conjugan los dos componentes apolíneo y dionisiaco, el lenguaje y la música, mito y música aunados en el drama musical, forma artística más perfecta creada por el artista genio. Nietzsche tiene fe en la música alemana, tiene fe en Wagner como el artista genio, simplificador de mundo, munido de una comunicabilidad universal.

Los motivos reaparecen tamizados por el artista genio, romanticismo de raigambre wagneriana, por ello enriquecido con vetas de socialismo utópico francés en que la dimensión social adquiere protagonismo. Frente a

la panorámica del mundo moderno en cuyo centro se instala el hombre escindido y egoísta, “desatado del hermoso vínculo de la comunidad” se alimenta el recuerdo de un pasado en que un pueblo podía contemplar la celebración cúllica de la tragedia como el más grande acto poético –dice Wagner en *La obra de arte del futuro*.

Así se abre paso la solución a través del arte. Mientras las ceremonias religiosas en los templos han perdido intimismo y se han vuelto ceremonias sin pensamiento, su función ha de ser recuperada por el arte que nos devuelve la esperanza de un hombre íntegro. La ausencia de belleza en el mundo moderno, que es índice de la pérdida de la identidad social en razón de la atomización, las diferencias de clase, la división del trabajo y la competencia, sólo se puede remediar por la aparición de un arte verdadero que en lugar de reducir a un pueblo al silencio le devolverá sus derechos “en su calidad de artista del porvenir”.

Como para los socialistas utópicos, la decadencia de una sociedad se refleja para Wagner en los signos de decadencia religiosa. Lo que se necesita es la destrucción total de la aristocracia. Ningún hombre puede ser feliz o libre mientras no lo seamos todos; es preciso reconquistar al público que se ha perdido en tanto que totalidad ética, tarea reservada ahora para el arte que será arte total, un común impulso de todas las artes por lograr una inmediata comunicación con la comunidad de un pueblo. En su ensayo tardío titulado *Religión y arte*, Wagner hace suyas las ideas románticas acerca del tema: “allí donde la religión se ha vuelto artificial, el arte asume la tarea de preservar su núcleo a través de sus símbolos míticos”.

En términos semejantes se expresará Nietzsche con marcado tono wagneriano. Pero vale señalar las diferencias. Ya hemos visto como no comulga con las ideas sean estas socialistas, cristianas o democráticas acerca de la igualdad social; desde su óptica, un exceso de compasión, puede por el contrario destruir una cultura (El estado griego). En sus *Consideraciones Intempestivas III y IV* nos revela como surge el arte total, como se construye una cultura auténtica. Es la obra del genio artista para cuyo surgimiento la comunidad de un pueblo debe labrar el terreno, a costa incluso del autosacrificio, renunciando si es necesario a sus fines particulares para facilitar el cumplimiento de los fines de la naturaleza, esto es, la aparición de grandes hombres, seres de excepción que como una erupción volcánica interrumpiendo el continuum del tiempo, traen la absoluta novedad.

El artista genio, en una y otra obra, es Wagner; el arte verdadero es su drama musical, donde se conjugan mito y música, los dos componentes esenciales del arte total. Pese a la declarada superioridad de la música, Nietzsche ahora promueve la unidad fraternal de ambos componentes, el apolíneo y el dionisiaco (sacar). Destaca sobretodo la función vinculante del mito para la construcción de la identidad de un pueblo. Nietzsche señala

una marcada diferencia entre masa, multitud, y pueblo. Aquellas tiene que ver con el hombre actual carente de mitos, un desarraigado que busca apoyo en la técnica, en la ciencia, en la erudición y en el archivo de la historia; pueblo en cambio es una construcción social en torno a un núcleo de identidad y pertenencia.

Como los románticos, como Wagner tras ellos, Nietzsche va a repudiar también las religiones convertidas en pura ceremonia exterior; las religiones sin mito son religiones pálidas, religiones muertas que han perdido su fuerza creadora. Contra el desencantamiento de estas religiones yermas nos defiende el mito que a través de una imagen comprimida de mundo, organiza el nexo social y comunica un sentimiento de pertenencia. Contra el espíritu histórico que ha perdido el faro del mito y se empantana en la búsqueda de la verosimilitud, contra el hombre abstracto, la educación abstracta, que transforma todo en análisis y crítica, el mito nos enfrenta al milagro y nos preserva de la incoherencia de una actividad sin fin (*Nacimiento de la tragedia*, 23). Sólo el mito puede devolver a una cultura decadente la sabia vital que su cauce perdió en los desvíos de la abstracción y de la crítica; “sólo un horizonte constelado de mitos, -dice- consuma la unidad de una época entera” (23).

Mito y música

Lo que ahora importa, entonces, es esa comunión de mito y música, la misma que se daba en la tragedia griega y que Nietzsche cree ver renacer en el drama musical wagneriano. Ya nos hemos detenido largamente en la concepción nietzscheana de la música con ecos schopenhauerianos, donde ésta, en tanto elemento dionisiaco, ocupa un rango superior al del lenguaje en la composición de la obra artística. Resumamos algunos aspectos. Ella es la idea misma, una fuerza sintetizadora del mundo que nos hace ver mejor; a través de las líneas melódicas las figuras de la escena se simplifican ante nosotros y se hacen inmediatamente comprensibles. El drama entonces no es más que el reflejo de la Idea expresada en música; apela siempre a un más allá de la contemplación a un trasfondo metafísico, porque la Idea no es más que el presentimiento de la dicha suprema en que termina este camino de ruina y decepción, la voz más secreta de las cosas que nos habla desde el abismo.

Por su parte, el drama eleva la música a un más alto grado de perfección. Así como la música da vida al mundo plástico del mito envolviéndolo en un sentimiento orgiástico de libertad, el mito nos protege de la música; a través del pensamiento y la palabra nos preserva del incontrolable desborde de la inconsciente voluntad. Nuevamente aquí la confraternidad de Apolo y Dionisos. La música es símbolo universal, pero

ineficaz para mover nuestros sentimientos hasta tanto no aparezca la fuerza apolínea que nos arranque de la universalidad dionisiaca y nos interese por el individuo. Es por el poder de la bella-imagen, de la idea, de la emoción compasiva, que el espíritu apolíneo arranca al hombre del orgiástico aniquilamiento de sí mismo y lo libera de la opresión y la plétora dionisiaca.

Así se abrazan en abrazo fraternal las dos divinidades Apolo y Dionisos para alcanzar el fin supremo del arte. Esto que entre los griegos tenía su expresión más lúcida en la tragedia, Nietzsche lo hallará en su tiempo en la obra del artista genio, Wagner y su drama musical, perfecta conjunción de mito y música en una visión simplificadora de mundo. Pero el elemento mito vale no sólo como palabra sino como acción, es la acción del héroe mítico que como Titán carga el fardo dionisiaco y nos libera de él. Ya Nietzsche se había detenido en las figuras de Edipo y Prometeo, ahora serán también las figuras del drama wagneriano, Sigfrido, Wotan, que al igual que Hegel interpreta más que como caracteres psicológicos como fuerzas éticas, de una sola pieza.

Más allá de la moral

Y sin embargo Nietzsche rechaza toda interpretación moral; arremete especialmente contra los críticos que en su rol de espectadores son incapaces de emoción estética y sólo participan en calidad de entes morales. Para ellos la tragedia es la lucha del héroe contra el destino y la victoria de la ley moral. Para Nietzsche, en cambio, el mito trágico debe entenderse como representación de sabiduría dionisiaca a través de medios artísticos apolíneos. Entonces en lugar de la concepción moral del mundo se impone la visión estética y en lugar de fuerzas éticas hablaremos de fuerzas ético-estéticas.

En esto apreciamos cierto eco de la solución estética de Schiller y en general de todos los románticos que colocan al arte por encima de la moral. Superación de la línea del deber que Schiller hallaba insuficiente y demasiado unilateral en el sistema kantiano. La belleza es la única fuerza integradora que puede unir lo separado y terminar con la escisión. Pero en Nietzsche hay todavía un trasvasamiento de esta postura. El arte mismo adquiere valor metafísico de consolación, gracias a la armonía de la sabiduría dionisiaca. Pensemos en la diferencia entre la consolación por la ciencia y la consolación por el arte y detengámonos en dos motivos claves en forma de interrogantes que abren su *Ensayo de autocrítica*. La pregunta que abre el ensayo, la que lo motiva a escribir *El nacimiento de la tragedia*: “¿Cómo es eso, los griegos la raza más discreta, la raza más bella, la más justamente envidiada, la mejor avenida con la vida, precisamente ellos

tuvieron necesidad de la tragedia y más aún del arte?” Una pregunta que apunta a responder a un interrogante superior: por el valor de la existencia, por la razón del arte griego. Le inquieta a Nietzsche la cuestión del pesimismo vinculada a la cuestión del límite y del desafío, se pregunta si es posible un pesimismo de los fuertes, esto es, esa inclinación a la dureza y el horror derivada de una sobreabundancia, un exceso de salud. El tema tiene dos puntos de abordaje, el del conocimiento esfera donde es preciso aceptar los límites, ese fondo oscuro que no se puede reducir a claridad y el de la existencia donde cabe la pregunta de aceptar o no una justicia más que divina, justicia cósmica, destinal más allá del horror que esta implique. Recordemos los reproches hechos a Eurípides, ese espectador de la tragedia que día a día observa y no comprende, y de tanto no comprender termina por crear una justicia propia, justicia terrenal que nada sabe del clamor dionisiaco. El otro punto de abordaje, el del conocimiento y la ciencia se vincula más directamente con Sócrates a quien en contrapartida a su discurrir sobre el pesimismo, califica, de modo ciertamente mordaz, de optimista teórico. ¿Qué es un optimista teórico? Aquél que piensa que todo lo puede reducir a claridad, que la razón no sólo nos salva contra la ignorancia sino también contra el mal moral y hasta contra la fealdad; socratismo gnoseológico, socratismo ético, socratismo estético todos son formas derivadas de ese optimismo suspendido de la diosa razón. Sócrates, la dialéctica, la moral, la ciencia, la serenidad del hombre teórico caen bajo las acusaciones nietzscheanas; se refuerza la interpretación de estos fenómenos como decadencia, síntomas de cansancio y agotamiento. Al final del párrafo Nietzsche lanza su sospecha. ¿No será acaso la finalidad última de la ciencia moralmente hablando, proveer un refugio para hacer frente al temor y esencialmente, inmoralmente hablando astucia y este el gran secreto del ironista?

Y regresando a la primera pregunta y a modo de respuesta diremos que los griegos raza fuerte y bien avenida con la vida prefirieron la consolación por el arte. En lugar de la la consolación por la ciencia que, la serenidad del hombre científico y la astucia que en el fondo no hacen más que esquivar las fuerzas vitales / la vida, la consolación por el arte que pone en movimiento las desbordantes fuerzas dionisiacas.

Sabiduría y tragedia

Cuando Nietzsche dice que se busca algo más allá de la contemplación se refiere precisamente a esto, al arte como consolación metafísica, que no es otra cosa que la sabiduría dionisiaca como resultado de la confrontación y conciliación de los dos principios en el frente a frente de individuo y mundo, pasaje de la unidad a la escisión y nuevamente anhelo de unidad, deseo de totalidad y al mismo tiempo fuerza de la

singularidad y la más alta soledad, esa fuerza capaz de soportar la visión de lo horroroso. Puede ser Hamlet, puede ser Ulises, Edipo, puede ser la visión dioniso-heracliteana de la guerra madre de todas las cosas. Guerra como poder de la vida, todo ello sujeto, por cierto a sublimación tal como los griegos hicieron con la guerra transformada en certamen, competencia, *agon* ¿dialéctica acaso? Sabiduría dionisiaca es enfrentarse a eso previo, anterior a la civilización, el goce en el construir y destruir, deseo de aniquilación, de disolución en el uno primordial, envuelto ahora en rituales de sublimación, y luego decir siempre sí y otra vez con la alegría y el valor de los griegos, nuestros modelos. Se van despejando futuros desarrollos en que Nietzsche va acentuar progresivamente el carácter afirmativo de lo dionisiaco.

Y en esto reside el espíritu trágico, tragedia sin conciliación, tragedia como atributo del ser, esencia de la vida sostenida por la sabiduría dionisiaca. Es el saber de lo horrendo de la existencia, de lo inescrutable del destino pero oponiéndole siempre el eterno goce de vivir, una obcecada alegría que no cesa ante ningún espanto y desde el fondo de todos los abismos hace que se levante una y otra vez la inagotable voluntad como signo manifiesto de una superabundancia. Dolor y goce, no entonces como términos antinómicos, sino como unidad indiscernible de una verdad, la vida que se crea y recrea a sí misma en un movimiento eterno de profusión y afirmación de formas artísticas que no son otra cosa que modos de decir sí.

Bibliografía:

- Nietzsche, F: *La filosofía en la época trágica de los griegos*.
-: *El estado griego*.
-: *Sobre la música y la palabra*.
-: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1992
-: *Consideraciones Intempestivas*.
- Eurípides: *Las Bacantes*.
- Hegel, G.W.F: Poema “Eleusis”.
-: *Esthétique I*, Paris Aubier, 1944.
-: “El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán” en *Fragmentos para una teoría románica del arte*, Antol. y edición de J. Arnaldo, Madrid, Tecnos, Metrópolis, 1987.
- Hölderlin, F: Poema “Pan y Vino”, en *Poesía Completa*, Madrid, Río Nuevo, 1977
- Kant, E: *La crítica del juicio*. Madrid, Victoriano Suarez, 1948

- Schiller, J.C: *Cartas para la educación estética del hombre*. Bs. As., Aguilar, 1981
- Schlegel, A.W: “Poesía”, 1801, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, cit.
- Schlegel, F: “Alocución sobre la mitología”, 1800, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, cit.
- Wagner, R: *La obra de arte del futuro*.
-: *Religión y arte*.
- Innerarity, D.: *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Metrópolis, 1993.
- Frank, M.: *El dios venidero*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Tragedia y dialéctica en Hegel

Por Mónica Virasoro

Para poder hablar del concepto de tragedia en el pensamiento de Hegel es preciso, no digamos recorrer, pues se trataría de una larga tarea, pero al menos tener en mente aunque sea en forma incompleta la constelación de sentido de ese término. Considerar que el tema ocupa a Hegel desde sus primeras obras juveniles hasta las más tardías de la *Estética* pasando por la *Fenomenología* del espíritu. De un recorrido por sus diversos desarrollos se desprende la centralidad de la noción, se comprende como ésta constituye, en verdad, los cimientos sobre los cuales construye su dialéctica. De esta correlación de tragedia y dialéctica se desprende asimismo de qué manera cuando Hegel dice que si la realidad es dialéctica el método debe ser dialéctico, se debe sobrentender que la visión y el pensamiento del mundo deben a su vez ser trágicos. Pensamiento trágico es aquél que puede captar la situación escindida del hombre moderno; la filosofía abre su paso teniendo por meta volver a unir lo separado, todas esas escisiones con que Hegel arma el diagnóstico de la modernidad: naturaleza- espíritu, sujeto-objeto, individuo-sociedad, razón-sensibilidad. Pero este captar no es un conocer al modo kantiano, el que el propio Hegel critica porque le recuerda aquél que queriendo aprender a nadar no quiere arrojarse al agua, un conocimiento entendido como instrumento, medio, método, a través del cual, bien empleado llegaríamos a la verdad; se trata más bien de rehacer el camino tal como Hegel se propone en la *Fenomenología*, rehacer el camino del espíritu.

Este modo hegeliano conlleva dos críticas una de ellas dirigida a lo empiristas dogmáticos que separan, buscan regularidades y descartan lo que no se acomoda a sus adelgazados esquemas; de este modo violentan la realidad, son incapaces de captar el todo, y se muestran consecuentes, sólo, a expensas de lo real. La otra, a la concepción kantiana del conocimiento de la cual dice que pese a afirmar que la materia sin forma es ciega y la forma sin materia vacía, pese a reconocer que el conocimiento sólo es posible en tanto se de un equilibrio entre la actitud receptiva del hombre y su impulso formal, activo que da forma y organiza lo dado por la experiencia, se queda, no obstante en un pensamiento puramente subjetivo y formal, el sujeto no sale de sí mismo, la separación sujeto-objeto no puede ser superada. Lo de Kant es todavía el momento de la reflexión; el camino que emprende Hegel, que ya podemos rastrear en sus escritos juveniles, es el de rehacer la experiencia. Dice Hegel: *“Nosotros no tenemos necesidad de llevar con nosotros nuestras medidas, nuestras ideas personales y nuestros pensamientos en el curso de nuestra investigación, por el contrario es evitándolas que llegaremos a considerar el objeto tal cual es en sí mismo”* La consigna es no violentar lo real encerrándolo en los esquemas del sujeto,

sino abandonarse a la experiencia en un rehacer el camino, en una suerte de *anamnesis* o recuerdo de lo devenido.

Lo que le interesa es lo concreto no en el estrecho sentido de dato sensible con que lo interpreta el empirista, sino en el sentido hegeliano de lo vivo, la concreción histórica, aquello que él trata de captar a través de la vida de los pueblos; en un comienzo, del judaísmo y del cristianismo, más tarde a partir de la *Fenomenología*, extendiendo la visión a la vida del Espíritu, a la historia de los hombres. Saber de lo fenoménico; por tanto, más narración que construcción; historia del alma, de la experiencia tal como ella se da para una conciencia. Cuando Hegel habla de rehacer la experiencia no se refiere a la experiencia puramente teórica en tanto saber del objeto, toma la noción en un sentido amplio que abarca la vida toda de la conciencia tanto en cuanto ella conoce el mundo como objeto de ciencia como cuando se conoce a sí misma y a los otros como vida; comprende así todas las formas de experiencia: éticas, estéticas, jurídicas y religiosas. De ahí los tan diversos abordajes de este drama del espíritu cuya materia es la vida misma tal como ella se manifiesta en las historias particulares de los pueblos.

Y aquí, en este re-correr la experiencia vivida, sale a luz, que dialéctica, en tanto exposición y superación de los oponentes, es el reflejo en cuanto método del carácter trágico de la existencia en tanto sentimiento de escisión y lejanía del hombre moderno. Aquí es donde apreciamos la correspondencia entre pensamiento dialéctico y experiencia trágica y de que manera la centralidad de la dialéctica en el Hegel maduro tiene su contrapartida en un igual protagonismo de la tragedia en el joven Hegel.

Este se manifiesta en dos direcciones. Unas de ellas, centrada en la persona misma del pensador, afecta la misma *bildung*³ o camino de formación del joven estudiante por cuanto su pensamiento se forma en la convergencia y combate de dos motivos de parejas fuerzas: la atmósfera de la Ilustración y del luteranismo, signada por la valoración extrema de la libertad de conciencia, y una filosofía próxima al *Sturm und Drang*, preludio del romanticismo que trae a presencia el tema de la vida, de lo concreto, de lo dado históricamente. Los escritos juveniles parecen gobernados por una ley de péndulo que lo acercan alternativamente a un punto de vista kantiano dominado por el componente racional, o a una perspectiva más cercana al romanticismo de priorización del inconciente que no obstante desembocará más tarde en un esbozo del sistema donde la conciencia ocupa el lugar más alto. En cada caso Hegel vive profundamente, trágicamente estas concepciones; la dialéctica, decíamos

³ En tiempos de Hegel el término *bildung*, (formación, cultura) fue ampliamente utilizado en el sentido de camino de formación, de educación que hace una persona desde la adolescencia hasta la adultez. Eran abundantes las novelas de formación de las cuales la más paradigmática fue *Los años de peregrinaje del Wilhelm Meister* de Goethe, en la cual el peregrinaje del protagonista a que alude el título debe interpretarse como aquel que va cumpliendo en su pasaje de la naturaleza al espíritu.

más que método es una experiencia por la que el pensador pasa de una idea a otra, y la negación, el movimiento por el cual el espíritu va más allá de lo que él es conservando aquello que fue.

La otra dirección en que se expresa el pantragicismo no tiene que ver directamente con la persona del pensador y su *bildung* pero sí en forma indirecta pues tiene que ver con una experiencia trágica que no afecta sólo al filósofo sino a la humanidad y al universo todo que en aquél toma conciencia de sí mismo. Esta experiencia es la de la “conciencia desgraciada” que a más de constituir el punto de partida de la dialéctica y el tema medular de la *Fenomenología* y otras obras de madurez ya tiene su primera aparición en los escritos de juventud.

En su expresión más abstracta y general la conciencia desgraciada es la contradicción entre la vida finita del hombre y su pensamiento de lo infinito, oposición que se expresa de variadas formas pero que básicamente traduce la experiencia trágica del hombre moderno escindido, enfrentado a la naturaleza, alejado de lo divino, separado de la comunidad, incapaz de reconocerse en sus formaciones culturales y en un permanente combate por defender su libertad y autonomía. Es el tema y la preocupación central de la generación de Hegel. Idealismo y Romanticismo son por sobretodo un tenaz intento de escapar a la necesidad y afirmar la libertad del hombre. Ya lo tenemos en Kant cuando ante el resultado de sus propias *Críticas*, un hombre coaccionado por leyes naturales y obligado por la ley moral, busca una salida por la vía estética. Lo tenemos en las *Cartas* de Schiller, cuyo programa de educación estética pretende formar individuos que por mero instinto actúen el bien. Fichte, Schelling, todos ellos están empeñados en una lucha sin tregua contra el determinismo prevaleciente tanto en la cosmovisión científica, para la cual el protagonismo corresponde a los mecanismos naturales, como en la política, concebida desde el punto de vista del Estado máquina.

Entre ellos Hegel dialectiza, media, y quiere superar ambas parcialidades; bucea en busca de una libertad cuya posición no sea pura negatividad, una libertad no confrontada con la realidad histórica. En esta búsqueda la vida de su pensamiento comienza con una oposición que no es pura cuestión de armado lógico sino una realidad que provoca un desgarramiento. El hombre, separado del todo, experimenta esa escisión como dolor, y allí comienza la tarea del filósofo. El sistema, que vendrá después, donde todos los momentos se superan y conservan, no parte de un motivo intelectual sino de esa vivencia que proyecta también una meta existencial: transformar el dolor en felicidad, esta es la cuestión que está a la base de toda su obra. El impulso inicial estará dado por la desesperación, un estado de ánimo que en el plano de la vida cumple el mismo rol que la duda cartesiana en el plano metodológico.

En este aspecto Hegel se acerca a Kierkegaard, a Nietzsche y a los filósofos de la existencia, como ellos partirá no del plano abstracto sino de lo concretamente vivido, por la conciencia desgraciada, por lo que el comienzo de la filosofía no será el asombro como para Aristóteles o Platón sino ese estado de desgarramiento y alienación. Para Hegel la filosofía surge en la modernidad para suturar los quiebres de una conciencia finita que ha experimentado el abismo que la separa de lo infinito. Este drama existencial que atraviesa la vida de su pensamiento y le señala el camino de una historia que él quiere tratar como cosa viva, es lo que Hegel expresa en la *Fenomenología* cuando dice:

“Pensando me elevo a lo absoluto, avanzando más allá de todo lo finito, soy por tanto una conciencia infinita y al mismo tiempo una conciencia de sí finita, esto de acuerdo a todas mis determinaciones empíricas. Los dos términos se buscan y se repelen, soy el sentimiento, la intuición, la representación de esa unidad y de su conflicto, yo soy ese combate, no soy uno de los términos comprometidos en el conflicto sino los dos combatientes y el combate mismo...” (*Fenomenología del espíritu*, tomo I. p176)

Este combate del filósofo que es el drama existencial de la humanidad es también el debate epocal entre Ilustración, el elemento de razón y libertad de conciencia, y Romanticismo, el elemento de la vida. Por eso es importante ubicar a Hegel en la historia de la filosofía entre los pensadores del Idealismo Alemán. Es él mismo quien en escritos juveniles se ubica en la línea de Kant, Fichte y Schelling marcando la diferencia entre su sistema y el de sus contemporáneos.

Con respecto a Kant, ya hemos visto las críticas que hace a su concepción del conocimiento; otras tantas de índole semejante hará a su concepción moral. Hegel halla que en tanto centrada en el individuo, al cual separa de su contexto histórico social, deviene una moral abstracta. En ella el mundo espiritual es concebido no en su realidad sino “como debe ser para que sea posible la acción moral”, ésta se guía no por lo que es sino por el deber ser, el cual nunca se realiza y por ello se queda en el momento de la inmoralidad. Hegel distingue moralidad, *Moralität* que en Kant y Fichte expresa el punto de vista del individuo por siempre oscilante entre un poder ser y un deber ser, de eticidad, *Sittlichkeit*, realidad viva de las costumbres, de la religión, los mitos, las creencias, en suma la totalidad de expresiones del mundo ético que sirven de escenario donde se desarrolla la acción del hombre; sin ese suelo de eticidad la praxis humana no es más que una obcecada lucha contra el mundo.

En Fichte encontramos la misma posición radicalizada; para Hegel representa el idealismo subjetivo, la lucha eterna entre el Yo y el No-Yo, una oposición que no resuelve. Sólo se esboza un giro de aparente y falsa resolución en un primado de la razón práctica por el cual el sujeto libre se

elevaría a su mayor grado de conciencia, y en la acción moral se afirmaría a sí mismo negando al mundo. Es en esa tensión del yo, que se afirma oponiéndose a lo otro de sí mismo, que reside para Fichte la libertad humana. De esta manera el momento de la escisión que debería ser superado se hace permanente a través de la afirmación arbitraria y parcial del protagonismo de uno de los dos polos. Para Schelling en cambio la intuición suprema, el lugar donde se concilian lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente, tal como la presenta al final de su sistema es una intuición estética. Es la intuición del artista que alcanza la libertad plena, no en una lucha, no en una actitud de oposición y negación de lo otro, sino en una armonía reencontrada donde se nos revela lo absoluto y nos sentimos parte del todo. En la creación artística el yo logra la intuición de sí mismo y se aprehende como unidad de lo teórico y lo práctico, de la necesidad y de la libertad, de lo consciente y lo inconsciente. Se trata de una actividad libre, y sin embargo, no surgida arbitrariamente sino como una necesidad interior; ella es instintiva, inconsciente, su fuente es el genio del artista. La obra de arte se presenta así como el lugar de la unidad recobrada, el lugar donde lo infinito es representado en forma finita; la belleza y lo sublime aunados en la expresión sensible de lo absoluto; su carácter desinteresado, el hecho de que no sirve a ningún fin, sea éste sensible, económico, moral o científico, le confieren un carácter sacro.

Esto de algún modo ya había sido esbozado por Kant, acaso sea el punto en que tratando de escapar a la coacción de la necesidad y a la obligación de la ley moral, desemboca la *Crítica del juicio* con la idea de lo bello y lo sublime. En ella Kant pretende volver a cerrar el abismo abierto por las dos primeras críticas. Entre la determinación de la naturaleza y la libertad de la voluntad, obligada, no obstante, por la ley moral, el juicio reflexivo, en la esfera de la estética viene a ocupar el lugar donde a través de un libre juego de imaginación y entendimiento se aúnan la razón teórica y la razón práctica, lo sensible y lo inteligible, la necesidad y la libertad. En tanto en el marco de una concepción organicista de la naturaleza, proyecta un singular en el horizonte de una finalidad inteligente y lo conecta con el todo, es el juicio que mejor comprende y explica la unidad de finito e infinito. Sin embargo, Kant que reserva para lo estético este carácter de actividad desinteresada, de fin sin fin que logra recobrar la unidad originaria, sostiene no obstante y mantiene el primado de la razón práctica volviendo de este modo a caer en la obligación vacía de la ley moral.

Hegel no acepta ninguna de estas soluciones. Así como con respecto al punto de vista kantiano considera que en tanto centrado en el individuo aislado de la comunidad y de su historia desemboca en una moral abstracta, tampoco puede aceptar la solución fichteana que no es más que Kant radicalizado y desemboca en la negación del mundo. Con respecto a la solución de Schelling que es la misma vía por la cual habían andado

Goethe y Schiller pero desde sus posiciones de poeta y dramaturgo, pensando sobre todo en la relación entre el hombre singular -en sus casos, el artista- y la naturaleza, Hegel se sentirá más afín pero buscará lo concreto, no en el arte como lugar donde el hombre por tratarse de la propia creación se encuentra con su libertad, sino en el espíritu en tanto entidad supraindividual, en la relación viva del individuo y la ciudad que él llamará “espíritu del pueblo”.

Para comprender esta noción hay que tener presente que en la época de los escritos juveniles el principal referente de Hegel es Kant y que lo que está pensando es como ir más allá de la moral kantiana que él ve como carente de contenido y por cuanto apunta a un ideal que no se realiza en este mundo, como quedándose en el momento de la inmoralidad. Por eso buscará los contenidos en manifestaciones concretas del espíritu; en el alma de un pueblo, unidad originaria e indivisible, anterior al individuo y que no expresa para éste un más allá o un deber ser a realizar sino que está ya presente en las costumbres, en la organización social, en su religión.

El modelo en que piensa Hegel es el de la *polis* griega, vida en perfecta armonía con el todo, donde virtud es vivir conforme a las costumbres, donde no se oponen orden público y orden privado, y donde la libertad se realiza, no como libre arbitrio del individuo, sino como participación activa y relación armónica del hombre con su ciudad terrestre. Como decíamos, Hegel opone la moral kantiana, individualista y abstracta, *Moralität*, a este modelo griego de vida sustancial de un pueblo, *Sittlichkeit*, mundo ético donde no hay oposición entre ser y deber ser, ni entre individuo y comunidad. En el código de esta noción el individuo no es libre ni se realiza en plenitud sino participando en lo que lo sobrepasa y lo expresa al mismo tiempo: la familia, la cultura, la historia de ese pueblo, su grado de libertad política, su religión, todos aspectos que no pueden considerarse aislados y constituyen el “espíritu del pueblo”.

La religión, uno de los primeros momentos en la vida de un pueblo, está entre las manifestaciones más importantes de la vida humana; Hegel le dedica la mayor parte de sus escritos juveniles en un tratamiento muy similar al de la moral. A la concepción abstracta y antihistórica que el siglo XVIII se hace de una religión natural, o a su concepción kantiana a partir del puro ideal moral, que él llama religión objetiva, le opone la religión subjetiva cuyo modelo es la griega, religión viva, religión del pueblo. Esta se aleja tanto del frío racionalismo de un Voltaire como de la teología positiva de una religión de autoridad. A diferencia de estas que se dejan encerrar en sistema o contener en libros la que él llama “religión del corazón” tiene que ver con el hombre concreto y se exterioriza en actos y sentimientos, en mitos y ceremonias. Es a este tipo de religión, incomprensible para el entendimiento abstracto, que el espíritu del pueblo

está ligado con lazos indisolubles que lo afirman en su singular originalidad.

Pero esta integridad, esta unidad con el todo que asegura la religión del corazón, como pilar sobre el que se sostiene el alma de un pueblo, desaparece con el cristianismo. Con él aparece en el mundo histórico la primera forma de la conciencia desgraciada: la contradicción entre la vida finita del hombre y su pensamiento de la infinitud como anhelo de lo divino. Estamos entonces en nuestro punto de partida: la conciencia desgraciada, el malestar producido por esta contradicción como impulso y comienzo de la filosofía. En esta primera versión Hegel no la piensa todavía como en ulteriores desarrollos en su forma general y abstracta de conflicto de lo finito y lo infinito en el hombre, sino más bien en un sentido histórico como el pasaje del mundo antiguo al mundo moderno, o en otras palabras como la conversión de la conciencia judía a la cristiana. La pregunta que lo guía lleva implícita la presencia en Hegel de una idea de evolución de la razón práctica, esto es, de una transformación de los valores tras el cambio de las instituciones. Este es el motivo que lo guía en sus reflexiones, y no sólo de la etapa juvenil. La pregunta medular es ¿Cómo se pasa de una forma de conciencia a otra? O en otros términos, ¿Cómo fue posible la aparición de Jesús?

La respuesta va a encerrar el gran descubrimiento hegeliano, el del Hegel todavía no invertido por Marx: el esbozo de su dialéctica. Siempre que el espíritu ha desembocado en una contradicción con los órdenes establecidos estos han tenido que disolverse para dar lugar a otros órdenes e instituciones -se ve como la dialéctica antes de ser lógica se desarrolla como resultado del esfuerzo de aprehender los momentos concretos del devenir histórico-. Este es el caso del paso del paganismo al cristianismo lo que para Hegel es una verdadera revolución, revolución silenciosa como son todas aquellas que producen grandes derrumbes, revolución no visible a los ojos de sus contemporáneos porque no se manifiesta en hechos sino en un estado de efervescencia, e insatisfacción que va erosionando casi insensiblemente la vida y costumbres de un pueblo en un proceso acumulativo que en algún momento va a manifestarse en estallido. Así describe el estado de crisis que precede a la llegada de Jesús en forma muy similar a como describe la evolución y transformaciones progresivas del embrión en el seno materno hasta el nacimiento, momento que se produce un salto cualitativo.

“En la época de Jesús, el pueblo judío ya no nos ofrece la imagen de un todo, cierto que hay algo general que lo sigue manteniendo compacto, pero hay tanto material extraño y abigarrado, tantas vidas e ideales diferentes, tantos afanes insatisfechos que buscan curiosamente cosas nuevas, que cualquier reformador que ofrezca seguridades y esperanzas, puede estar seguro de contar con partidarios y enemigos. Se había perdido

la independencia exterior, por eso los romanos y los reyes impuestos o tolerados por ellos concentraban todo su odio secreto. La pretensión de independencia estaba tan arraigada en la religión que apenas si podían tolerar la presencia de otros pueblos ¿Cómo entonces iba a tolerar el dominio de uno de esos pueblos? (...) Por eso esperaba un Mesías extraño, poderoso, que hiciera por él lo que él mismo no osara hacer.” (*El espíritu del cristianismo y su destino*)

Hegel ahonda en este pasaje de un mundo del espíritu a otro mundo del espíritu no deteniéndose en lo exterior de los acontecimientos históricos, sino en su sentido profundo, tratando de descubrir por detrás de los cambios en las instituciones una evolución de los valores morales. Así, el paso del paganismo al cristianismo se le aparece como consecuencia de la disolución de la ciudad estado y el régimen municipal. El surgimiento del imperio dará lugar a un proceso de atomización por el cual el hombre se retrotrae, se repliega sobre sí mismo, se vuelve un ser pasivo que sólo espera la defensa de su interés particular. El Estado como fin es reemplazado por la riqueza; esto se hace manifiesto en el derecho romano, derecho privado, creado para garantizar el interés particular, la propiedad, la riqueza. La libertad, entendida como esa relación armoniosa del hombre con la ciudad, propia de la polis griega, desaparece, y surge en consecuencia el despotismo y la necesidad de coerción. Pero la causa del cambio debe leerse en la situación antecedente; Hegel examina la relación de los judíos con la legislación mosaica y dice:

“La triste condición de la nación judía, de una nación que derivaba su legislación de la suprema sabiduría, pero cuyo espíritu estaba oprimido entonces por toda una carga de mandamientos estatutarios que prescribían pedantemente una regla para todo acto indiferente de la vida diaria, dando a toda la nación el aspecto de una orden monacal, de un pueblo que ha reglamentado y reducido a fórmulas muertas lo más sagrado, el servicio de Dios y de la virtud sin dejar a su espíritu (...) otra salida que el orgullo por esta obediencia de esclavos a leyes que no se dieron ellos mismos.” (*La positividad de la religión cristiana*, p.74)

Hegel ve en la base de esta legislación una relación de servidumbre, de total pasividad y acatamiento característica de lo que él llama una religión positiva. Aquí el concepto de positividad es tratado desde un punto de vista kantiano en su aspecto más negativo. Lo positivo es lo dado, lo que se opone a la razón desde lo exterior, lo no inmanente, un elemento muerto, un residuo histórico. Una religión positiva supone revelaciones irreductibles a la razón, datos irracionales, es un sistema de proposiciones que pretende verdad por el hecho de sernos impuesto por una autoridad y quiere ser aceptado con independencia de nuestro juicio, supone por tanto la supresión de la autonomía moral y es un obstáculo para la libertad, se basa en una relación amo-esclavo.

Frente a esta situación de crisis ¿Qué significa la llegada de Jesús? Hegel desarrolla el sentido profundo de este acontecimiento marcando una diferencia entre legalidad y moralidad que lleva implícita una crítica a Kant. Dice que Jesús, libre de los errores de su época, la ambición y el cansancio frente a un legalismo vuelto pura fórmula vacía y acatado por mera inercia, quiso elevar el pueblo judío a la moralidad, y devolverles su libertad mostrándoles que la moralidad es algo más que el apego a la letra de la ley. “Volvió a traer a la memoria de su pueblo los principios morales que estaban en los libros sagrados y enjuiciaba a partir de ellos las ceremonias y toda la cantidad de subterfugios que se habían encontrado para eludir la ley así como la placidez de la conciencia, lograda mediante el cumplimiento de la ley por sacrificios y otros ritos y no por la obediencia frente a la ley moral” (*La positividad de la religión cristiana*, p75) Hegel que distingue una religión positiva, apegada a la ley, seca y acatada sin entusiasmo, de la religión del corazón, pura energía vital enriquecida por la pasión, ve a Jesús como el portador de esta última como la buena nueva. “A los mandamientos, que exigían mero servicio al Señor, servidumbre inmediata, obediencia sin alegría, sin placer y sin amor, es decir a los mandamientos del culto, Jesús opuso precisamente lo contrario: el impulso y hasta la necesidad humana. Los actos religiosos son lo más espiritual, lo más bello de todas las cosas (si) les falta este espíritu de belleza, son las prácticas más vacías que hay; representan entonces la servidumbre más carente de sentido, (...) o son un hacer en que el hombre expresa su no-ser, su pasividad.” (*El espíritu del cristianismo y su destino*, p304)

El Cristianismo es el que trae ese derecho a la libertad subjetiva que marca la distinción entre antigüedad y era moderna. Hegel que había levantado lo griego como modelo dirige ahora una mirada de escepticismo al entusiasmo que el ideal griego despertaba en la segunda mitad del siglo XVIII. La libertad griega todavía no había sufrido la escisión entre la voluntad individual y la general, se trataba de armonía inmediata todavía sin conflictos. Libertad para los griegos, *eleutheria*, era poder vivir de acuerdo con la costumbre; a la inversa de la libertad moderna, apuntaba a la integración. Belleza moral o bella libertad griega era aquella actitud premoderna de serenidad natural por la cual las leyes eran obedecidas en razón del hábito. Pero en el fondo del alma griega se alojaba un profundo pesimismo y una resignación acomodaticia. Esto lo rompe Sócrates, figura con que Hegel ilustrará el quiebre de la bella armonía griega en esa primera irrupción de la libertad interior, “el principio más sublime de los nuevos tiempos”. Cristianismo trae esa libertad, el ser personas; es un momento en la dinámica de la universalización de la libertad: para Oriente, uno es libre, para los griegos, algunos, para el Cristianismo, todos.

Nuevo sentido de positividad

Con respecto al tema de la positividad, en este período el de Frankfurt, el del *Espíritu del cristianismo y su destino*, el de la crítica de Kant, va a dar un giro a la cuestión. En virtud de la importancia que adquiere la idea de vida, aparece, un nuevo sentido positivo, no peyorativo de positividad. Lo positivo es el elemento concreto, histórico, estrechamente ligado al destino de un pueblo. Hegel comienza a vincular razón e historia, y a pensar un concepto de libertad no puramente negativa como en Kant, sino libertad como reconciliación del hombre con su historia, concepto que va a ser la clave de su sistema futuro. Esta concepción se liga y se aclara con otra noción que es clave en los escritos de juventud: la idea de destino. Ambos constituyen el núcleo de la dialéctica y de la concepción trágica de la historia.

Vida y destino

Si en sus primeros años, los de Berna, estaba bajo la influencia de Kant, en Frankfurt se acentuó la influencia de Hölderlin y su visión trágica del mundo inspirada en el helenismo, la misma que –como decíamos- está a la base de su dialéctica. Si bien no quería renunciar a la razón y a la autonomía del hombre, tampoco quería renunciar a la riqueza de la vida y sus manifestaciones históricas, por tanto quiere ensanchar la razón para hacerla apta para aprehender la vida, entiende que “si la vida es inconcebible será necesario forjar conceptos inconcebibles”. Así forja el concepto de destino, a través del cual elabora su propia dialéctica de la vida y la historia.

El destino es eso que el hombre es, es su propia vida, su propio *pathos*, pero que se le aparece como algo extraño, es la conciencia de sí mismo pero como un enemigo. Por la acción se rompe la quietud del ser nos separamos de nosotros mismos, nos encontramos como enfrentados, y en esa separación leemos nuestro destino, Pero en el mismo momento que sentimos nuestro destino como enemigo, aparece el anhelo de reconciliación el cual solo puede realizarse a través del amor, “*amor fati*”. La reconciliación con nuestro destino, con nuestra historia es la suprema conciencia de nuestra libertad. Nos encontramos frente a un extraño acercamiento a la posición nietzscheana, del *amor fati*, que inspirado por un temple jovial de celebración de la vida sabe decir sí a su destino y querer hacia atrás. Es en el contexto de esta visión trágica del mundo enriquecida por los conceptos de destino y *amor fati* que lo alejan del plano del deber ser para anclar en la vida concreta, que Hegel busca orientarse,

como lo hará más tarde Nietzsche, para descifrar el enigma de la serenidad griega.

Con ese concepto de destino como realización de una particularidad, Hegel se opone al concepto de humanidad de la *Aufklaren*. La única realidad concreta es el pueblo, una manifestación viva del espíritu, una forma determinada, una individualidad histórica a través de la cual el espíritu se inscribe en una figura particular constituyendo a su vez una totalidad, un Uno-todo, del mismo modo que una obra de arte puede contener en ella lo infinito bajo una forma finita. Se trata, entonces, de un destino realizado, una finitud, donde ya se esboza la dialéctica de la idea: en razón de su insuficiencia toda singularidad lleva en sí el germen de su muerte; cuando se transforma en una positividad desligada de la vida debe desaparecer para que aparezcan nuevas figuras. Como veremos más adelante esto, que no es otra cosa que el movimiento dialéctico, es también el núcleo de la interpretación hegeliana de la tragedia de Antígona, figura mítica donde para Hegel se manifiesta lo trágico de la forma más transparente.

Jesús

Uno de los primeros ejemplos es el de Jesús quien vino a salvar su pueblo y viendo que salvarlo como pueblo era imposible, opta por dirigirse sólo al individuo. En esta renuncia se revela justamente su destino: en la ruptura del espíritu cristiano con el Estado expresado en “el reino de Dios no es de este mundo” o en el “Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios”. Esta ruptura marca el paso del mundo antiguo al moderno. La religión cristiana, religión privada no puede ser una religión del pueblo, su destino es que lo espiritual se separe de lo temporal, y que el individuo conozca una libertad que es una huída del mundo.

Este renunciamiento al mundo del cual tiene que retirarse para conservar su pureza, es una abstracción, es su infortunio porque supone autoaniquilación. Y sin embargo se trata de un destino que se puede soportar porque no es resultado de una pura pasividad o una dominación ajena, sino que es producto de su propia elección.

La libertad, en este caso, es el poder renunciar a todo para conservarse en el atributo negativo de la belleza del alma. Pero un ser que voluntariamente ha abandonado su derecho y se ha elevado por encima de todas las condiciones jurídicas, no tiene nada que perdonar ni nada que reparar pues no ha herido ninguna vida. En tanto no hay nada hostil se abre la posibilidad de reconciliación a través de los lazos de amor y amistad expresados en la disposición de Jesús al perdón de los pecados. Las fuerzas de la vida se hacen presente como lo opuesto a “lo positivo” en aquel

primer sentido de lo muerto de la legislación vigente, o como lo otro de “la astucia calculadora y la virtud atenta ligada al entendimiento” El perdón de las faltas, la disposición de reconciliarse con los otros es, pues para Jesús la condición expresa para el perdón de las propias faltas, para la cancelación del propio destino hostil.

Hegel piensa en ese destino del cristianismo y encuentra el motivo en la naturaleza-actitud de Cristo. Jesús podía o bien participar en el destino de su pueblo, pero entonces realizaba a medias su naturaleza, que estaba hecha para el amor, o bien tomaba conciencia de su naturaleza pero entonces no podía realizarla en este mundo. Si se integraba a su pueblo perdía su naturaleza. Él renuncia a su destino realizando su destino pues todo acto es una elección y no se puede escapar al destino. La huida ante el destino, esto es, la huida de toda realización objetiva es ella el más grande de los destinos. El judío reducía todo lo vivo a cosa y se lo apropiaba; había desgarrado la bella unidad que une al hombre con el universo y sin embargo servía todavía al mundo. El cristiano en cambio conocedor del carácter finito de las cosas del mundo, cree llevar lo infinito en sí, se separa, trata de encontrar su libertad en sí mismo en la pureza de su amor y pregona “El reino de Dios está en vosotros”. Se separa del Estado que reconoce como un poder otro, y este es su destino, se separa de todo destino y este es el destino más trágico.

Aquí ya se va anunciando la dialéctica. En tanto que toda elección es exclusión toda afirmación particular es un destino que además lleva en sí una negación. El rechazo, aún cuando sea en nombre de la libertad de toda determinación, es un destino porque desemboca en la escisión más profunda la del mundo y la libertad que requiere superación y lleva en sí el germen de su muerte.

Sócrates

Otro ejemplo ubicado en otro momento del pensamiento de Hegel, el de su madurez, es el de Sócrates. Este aparece en *Lecciones de historia de la filosofía*, obra que por constituir una aplicación viva de la dialéctica, podríamos considerar más como una filosofía que como una historia. El tratamiento dialéctico de esta historia consiste en hacer de cada filosofía un momento dentro del desarrollo del espíritu; por eso Sócrates, que más que una filosofía es una figura viva, se transforma en momento socrático. Aquí como en el de Jesús hay un conflicto trágico, el encuentro de dos derechos: el de la ley ateniense y el principio de la subjetividad. Como en un auténtico drama, Sócrates es tratado como el héroe cuyo rol es hacer surgir un mundo nuevo en contradicción con el derecho vigente. Con su aparición, se afirma un principio superior del espíritu, la reflexión

subjetiva, que entra en colisión con el espíritu sustancial, las ideas imperantes en el seno del pueblo ateniense. Frente a esta violencia que infringe la ley, el pueblo ateniense tiene el derecho y el deber de reaccionar, y lo hace, también violentamente, a través del castigo.

Hegel subraya el hecho de que se trata de dos poderes morales y legítimos y esto es lo que hace del enfrentamiento una verdadera tragedia. Los atenienses saben que no se trata de una mera opinión o una nueva doctrina que lo que, en verdad, despunta es un nuevo principio que atenta contra el espíritu griego, y actúan en consecuencia con todo su derecho. El desenlace trágico, la condena, la muerte de Sócrates no es por tanto un error ni un hecho fortuito; lleva en sí la fuerza de la necesidad. De parte de Sócrates la de afirmar el nuevo principio, del lado de los atenienses, la de defender la integridad de su mundo ético. No importa que luego se arrepintieran y condenaran a los acusadores, ello no fue prueba de error, sino de que el nuevo principio de libertad subjetiva ya bullía en su espíritu. La suerte de Sócrates –dice Hegel- no es una suerte personal, individualmente romántica sino que es una suerte trágica general, moral, es la tragedia de Atenas. Son dos poderes que se enfrentan sin que pueda decirse que el uno encarna la razón y el otro la sinrazón. Uno de ellos es el derecho divino, las costumbres de un pueblo que ve en la ley su propia esencia. El otro es el derecho no menos divino de la conciencia, del saber o de la libertad subjetiva, de la razón que se crea a sí misma, el principio general de la filosofía para los siglos venideros. Estos dos principios chocan y en el combate ambos salen perdiendo. El castigo de Sócrates no es individual; se trata de un crimen que el espíritu del pueblo perpetra contra sí mismo, después de Sócrates comienza la disolución, el espíritu del pueblo ateniense no se restaura, perece el individuo, la forma falsa, abstracta de la individualidad pero aparece el brote de una nueva forma, la verdadera, que desde este momento socrático, tras sucesivas fases, se elevará a principio del Espíritu del mundo.

Estamos en el Hegel maduro cuando la preocupación por la vida de los pueblos cede lugar a la preocupación por la historia de la humanidad, y el espíritu del pueblo da lugar al espíritu del mundo, donde más acentuadamente la vivencia trágica se traduce en dialéctica de la historia.

Hegel muestra la necesidad del quiebre ético, del dolor. El despertar de la conciencia que en Sócrates hace brotar el principio de libre subjetividad, provoca la caída pero también un principio de redención. El desarrollo -necesario- de este principio, que será el contenido de toda la historia posterior de la filosofía, es el motivo de la disolución del espíritu ateniense. Sus pasos serán, en la esfera de la política: frente a este núcleo desintegrador, impotencia del Estado, y consecuente caída en dependencia de Esparta, y luego ambos, de los macedonios. En el plano del espíritu:

surgimiento de la filosofía helenística más interesada en la construcción de un mundo interior que en los negocios del Estado y los fines de la polis.

Antígona

Otro caso es el de Antígona que Hegel trata en varios lugares, conjuntamente con el de Orestes. En *Lecciones de estética* donde el tratamiento está más enfocado en la tragedia griega como género literario Hegel se explaya en sus rasgos esenciales marcando las diferencias con la épica y la lírica. En la épica se expresa el espíritu nacional; en la lírica es el sujeto el que se afirma. En la tragedia al igual que en la épica estamos en la esfera de la acción pero en tanto corresponde a una época de mayor desarrollo de la conciencia, la acción no aparece como algo exterior sino como manifestación de una voluntad individual, es el querer realizado. Se trata de fines particulares, que buscando afirmarse en detrimento de otros, entran en conflictos y colisiones inevitables que deben llegar a un apaciguamiento.

Sin embargo, aún cuando al igual que en el caso de Sócrates, es el individuo que actúa el que ocupa el centro, no se trata de la pintura de puros estados de ánimos desprovistos de significación moral. En ambos casos, puesto que ello hace a la esencia de la tragedia, el fin y el contenido de la acción son dramáticos en la medida en que provocan pasiones opuestas igualmente legítimas. Sus contenidos no son intereses o pasiones arbitrarios sino poderes sustanciales, verdades eternas que rigen el querer humano: la pasión por la justicia, el amor a la patria, a los parientes. Se trata de lo moral en sí, lo divino, no el dios de las esculturas sino el dios vivo presente en la comunidad, la manifestación de lo infinito en lo finito, lo divino de un ser singular que se hace presente en la realidad profana. Y todo ello en un solo movimiento, pues los caracteres dramáticos no son conglomerados de elementos que se exteriorizan uno después del otro, sino individualidades animadas de una fuerza única que las empuja a identificarse en su contenido sustancial; en el caso de Antígona éste es la ley de la familia, la religión de los ancestros.

Es así como la moral constituye la sustancia y realización del querer. Y una vez más Hegel, contra Kant, apela a una moral que no sea una pura forma vacía puesta por la reflexión, sino expresión directa, como inmediatez del espíritu, de lo divino en lo profano, de la unidad en el hombre de lo interior y lo exterior. Esto supone rechazar el modo kantiano de entender lo finito como abismalmente y para siempre separado de lo infinito en tanto ideal inalcanzable; a este opone su concepción dialéctica por la cual lo finito sería un momento de la totalidad, y lo auténticamente

infinito, la totalidad de los momentos finitos pues si lo finito no estuviera contenido en lo infinito este no sería tal.

Hegel no deja de insistir en la necesidad de un cierto saber inmediato de aquello que hay que hacer; sin un aquí y ahora, sin una plantación existencial, la decisión es imposible. La ley que desde sí y para sí se dicta una conciencia formal no desemboca en la acción, y el examen de las leyes está ya en la pendiente de la inmoralidad.

Sin embargo, pese a ser portadores de poderes sustanciales, al particularizarse en la realidad objetiva como caracteres actuantes, al pasar de la idealidad abstracta a la realidad concreta, dichas fuerzas morales chocan y entran en conflictos que deben ser apaciguados. Y no podía ser de otro modo dado el carácter dialéctico de la historia. El lado trágico consiste en que en el seno del conflicto ambas partes tienen razón. Lo sustancial eterno aparece en la tragedia en su rol de agente de conciliación despojando a los individuos de sus falsas unilateralidades y acercándolos a lo que hay de positivo en el querer de cada uno.

Veamos el caso de *Antígona* de Sófocles, obra que Hegel considera la más perfecta tragedia y a su heroína la más resplandeciente. Aquí la oposición se presenta entre la moral natural de la familia y la vida moral de lo general encarnada en el Estado. Para Hegel la armonía entre estas dos esferas constituye toda la realidad de la vida moral. Pero veamos primero como se enfrentan: Antígona venera los lazos de sangre, los dioses subterráneos en tanto que Creonte no venera más que a Zeus, el poder que rige la vida pública y del que depende el bien de la comunidad. Dice Antígona: “No fue Zeus quien dio ese bando (se refiere al decreto por el que Creonte prohíbe sepultar los restos de Polinice, mandato de la religión de la familia), ni la Justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus pregonos como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre, y nadie sabe desde cuando aparecieron.”

Nos hallamos entonces frente a dos derechos enfrentados: la familia versus el estado, lo privado y lo público, lo singular y lo general. No se trata, sin embargo, de una diferencia tan tajante. El mundo de Antígona no es el mundo de lo singular sino de la familia, de lo municipal, donde, en verdad, se da la presencia de un *ethos*, la religión de los ancestros. Por tanto se da en esta esfera ese elemento de positividad, lo histórico, lo concreto, ese suelo al cual Hegel no quería renunciar. Y al mismo tiempo es cierto también un elemento de negatividad, de libertad, pues en el drama, una verdad sustancial, se encarna en una singularidad que luego entra en colisión. Es lo propio de la tragedia en comparación con la poesía épica, el enfrentamiento de dos poderes que deben llegar al apaciguamiento.

Ahora lo que nos interesa es ver como se llega al apaciguamiento. Dice Hegel que ambas fuerzas deben destruirse. El único resultado al que puede desembocar la complicación trágica es al de que las partes en lucha, sin renunciar a la especificidad de sus derechos específicos, eliminen lo que había de unilateral en sus reivindicaciones y así pueda restablecerse la armonía. El fin supremo no es el sufrimiento sino la realización del espíritu, que se cumple cuando la acción individual aparece como derivando de una racionalidad absoluta y el alma experimenta un apaciguamiento verdaderamente moral. No se trata de castigar o recompensar, no se trata de ese aspecto subjetivo sino de la intuición de la conciliación como afirmación del valor igual de las dos fuerzas que combaten.

En este sentido Hegel señala una diferencia entre justicia épica y justicia en el terreno de la tragedia. *Némesis*, la personificación de la vieja justicia, busca aplacar la *hybris*, bajar lo que se ha elevado demasiado alto para restablecer un equilibrio entre felicidad y desventura, se trata de un simple nivelamiento en el dominio del devenir. Podríamos ver aquí el caso de Edipo o de Prometeo ambos castigados por el pecado de exceso, la *hybris*, y donde el castigo viene en forma imprevista después del crimen. La conciliación trágica, *Diké*, en cambio suprime la oposición entre dos sustancias morales y restablece una verdadera armonía, cuida que ambas partes se afirmen como totalidad y no en la unilateralidad de su *pathos*. Este sería el caso de Antígona quien actúa ya a sabiendas del castigo que le es dable esperar. Y sin embargo, en este caso la supresión de la oposición se lleva a cabo por la destrucción de ambas partes en conflicto. Véase en el hecho de que Antígona es novia del hijo de Creonte y Creonte, aparentemente vencedor es castigado también por la muerte de su hijo y de su esposa. En verdad, ambos pierden para que gane el espíritu que en realidad para Hegel es el progreso del espíritu. A propósito de esto es interesante recordar que estas tragedias como *Antígona*, *Ifigenia*, *Las Euménides*, han sido vistas por la Escuela de Frankfurt como tragedias de civilización y entonces parece más lícito entender que las fuerzas que aquí se oponen son las de la vieja y la nueva religión o ética. También recordar las palabras de Hegel “la religión es la nodriza, el Estado, la madre del hombre”.

El mundo de la religión, del mito, entonces, versus la esfera de la racionalidad y del progreso, conforme a lo cual en una primera aproximación parece que la razón queda del lado de Creonte. Sin embargo, es necesario enfocar más de cerca la lectura de esta tragedia donde se nos revela que a la mirada de todos los personajes Creonte está más bien del lado de la arbitrariedad y de la obstinación. Al respecto es interesante compararla con *Las Euménides* que Hegel trata conjuntamente. En ambas

tragedias hay un tratamiento diferente de la misma dicotomía y esta diferencia podría ser la clave para su interpretación.

En las *Euménides* que es la historia de Orestes perseguido por las Erinias a raíz de haber cometido matricidio, el más abominable de los crímenes a los ojos de estas deidades, se enfrentan las fuerzas de Apolo, la luz, la ley del varón y del progreso, contra las fuerzas subterráneas, femeninas, de aquellas divinidades tutelares de la familia que representan los valores tradicionales y la religión de los ancestros. (nota al pie, sobre la trama) Se trata del mismo conflicto, el eterno conflicto pero aquí se produce más claramente, un apaciguamiento. La conciliación es de carácter objetivo, son los dioses los que restablecen la armonía moral del mundo a través del *deus ex machina*, un golpe de magia que resuelve en un artificioso desenlace feliz. Orestes es perdonado, las Euménides son nombradas diosas tutelares de la ciudad. No podía ser de otro modo porque la tragedia sin ese elemento mágico no puede terminar en conciliación. La verdadera conciliación trágica no es más que la aceptación de la culpa como destino, de la propia unilateralidad en tanto culpa trágica.

En *Antígona*, veíamos en cambio, ambas fuerzas se destruyen y no se realiza el apaciguamiento del que nos habla Hegel; ambas parcialidades no se funden en la totalidad. Podría haberse producido una conciliación subjetiva en la medida que las fuerzas en pugna renunciaran a su unilateralidad, pero en tal caso correrían el riesgo de perder su plasticidad pues al renunciar a su *pathos* sustancial pueden parecer desprovistos de carácter. En verdad la tragedia consiste en la ausencia de conciliación, o bien esta, si seguimos al propio Hegel pero no a este sino al Hegel juvenil, la conciliación no sería más que la aceptación del destino, el *amor fati*, que a su vez no sería otra cosa que la realización de la propia esencia. Antígona actuando realiza, actualiza una sustancia ética pues ella es encarnación de una verdad eterna.

En este sentido Hegel señala que frente a los conflictos trágicos tenemos que desembarazarnos de las falsas ideas de culpabilidad e inocencia; los héroes trágicos son a la vez inocentes y culpables. Ellos se comportan de acuerdo a su carácter, por tanto son inocentes. La fuerza de su carácter implica que no pueden elegir, son lo que quieren y cumplen; son lo que son, valga la redundancia, porque en ellos la existencia coincide con la esencia, La debilidad en la acción viene de la separación entre el sujeto como tal, lo que este es, y el contenido de su acción, lo que el sujeto cumple. Para las figuras plásticas no hay vacilación porque son lo que hacen y quieren, no hay escisión. Pero no por ello declinan su responsabilidad; el honor de los caracteres fuertes consiste en que se saben culpables y proclaman su responsabilidad en sus actos.

Hegel se acerca al tono de la ontología existencialista para el cual el ser es una pura traducción del ser potencial en acción, el hacer de la acción.

No nos conocemos a nosotros mismos sino en la acción, en el paso que va “de la noche de la posibilidad al día de la presencia”; es el despertar del yo dormido. El auténtico acto de autorrealización equivale a realizar la sustancia ética, o moralidad como acto sustantivo.

Creonte, por ejemplo, es él mismo, una potencia ética; no es un tirano, ni está equivocado. Si fuera sólo o esencialmente un tirano no sería merecedor del desafío de Antígona, no sería auténticamente cuestionable, ni poseería cualidad auténticamente trágica. Creonte es encarnación de la ley cívica; esa es la sustancia ética que él cumple en realizar en ese juego de fuerzas en pugna en que consiste la tragedia.

Pero enfoquemos ahora en Antígona que por algo Hegel considera la más resplandeciente heroína. Creo que al atribuirle esta cualidad Hegel está contemplando el hecho de que más que en cualquier otro protagonista de tragedia en ella la sustancia ética es transparente de sí misma. Aquí se ve más claramente de que modo sustancia ética y ser personal son tautológicos en aquellos espíritus de una sola pieza que cumplen la realización de su esencia. Tales personas –dice Hegel- sencillamente son.

Es cierto que en algún momento se produce un quiebre, es el momento de la colisión trágica, el absoluto sufre división al entrar en la fragmentada pero necesaria dinámica de la vida. Lo absoluto debe descender y en el descenso se desgarrar, sufre el carácter agonístico de la experiencia trágico-dialéctica, y es destruido por ella, lo que constituye su dignidad y permite el progreso.

De ese desgarramiento Antígona sale por la acción, a través de la cual realiza su ser, y pese a todo el dolor, no soslaya su responsabilidad. En esta figura se da la perfecta unidad de libertad y necesidad porque Antígona decide desde sí y actúa, este es el lado de la libertad y reconocimiento de su responsabilidad, pero lo hace según necesidad, la de realizar su potencia y así cumplir su esencia. En respuesta, que al modo de ver de Hegel supone el regreso de su fragmentada conciencia individual al hogar y a la coherencia de lo absoluto, dice Antígona: “Porque si esto merece la aprobación de los dioses reconoceré que sufro por haber pecado”.

En estas palabras, me parece, se hace patente ese *amor fati* del que nos habla Hegel. Amor al destino pero no como lo irracional sino como eso que el hombre es, su propio *pathos*, su finitud hecha manifiesta en la propia vida, en el elemento de la acción que lo hace aparecer como algo extraño o enemigo pero inmediatamente también el anhelo de conciliación que no es otra cosa que el *amor fati*, amor en tanto unificación de libertad y necesidad. La misma noción nietzscheana de *amor fati*, de una voluntad de poder que se impone, que se lleva a presencia ante sí misma, que por la acción manifiesta su ser; y luego amar lo sido, querer hacia atrás, amor al destino que Nietzsche expresa en su así sea, una y otra vez. “Imprimir al

devenir el carácter del ser, esa es la suprema voluntad de poder” (*Voluntad de poder*).

Con esta noción de conciliación y destino Hegel logra eludir el empantanado terreno de la libertad kantiana y aún de la romántica, entendida como sublevación ante toda determinación, terreno patológico donde libertad se confunde con terquedad, terreno en el que desde su óptica Kant no logra más que agregar al desgarramiento del hombre una arrogancia obstinada.

Y aquí alcanzamos una sensible semejanza con el caso de Jesús y el destino del cristianismo lo que a la vez nos acerca al Hegel maduro, de la *Fenomenología* y de la *Estética*, al joven Hegel. Asombrosamente la interpretación de Antígona está mucho más cerca de la de Jesús que la de la saga de Orestes.

Ya vimos como en este caso la solución es totalmente exterior, llega de afuera y mágicamente; no resulta del necesario desarrollo de la idea sino de un favor de los dioses. Orestes mismo parece más juguete de un destino ciego que encarnación de una sustancia ética. La misma estructura de la tragedia basta para distanciarla de la de *Antígona*. En ella no hay enfrentamiento entre subjetividades, Orestes no cumple el rol de un héroe trágico pues no es portador de una libertad subjetiva ni sostiene una virtud ética. Las fuerzas que se oponen y entran en conflicto son las de las viejas diosas, las Euménides que exigen el castigo del matricidio y las de los nuevos dioses, Apolo y Atenea, que representan el poder del Estado; no son libres subjetividades sino poderes instituidos, aún cuando unos vengan a reemplazar a los otros. Podemos interpretar que el motivo de esta diferencia deriva del carácter más acentuadamente religioso de la obra de Esquilo, quien pese a ser contemporáneo de Sófocles, marca en el desarrollo del género un estadio anterior. La pregunta que nos queda es por qué Hegel insiste en este ejemplo cuando, en verdad, él mismo otorga a la *Antígona* de Sófocles el lugar de la más perfecta tragedia.

Creo poder interpretar que ello se debe a que este Hegel maduro está mucho más interesado en su discurso, esto es en el sistema, que en el elemento vivo de la historia o las contradicciones insolubles de los hechos concretos de la vida. Signo de ello es que la noción de destino tan rica para expresar la unidad en tensión de libertad y necesidad es reemplazada por la de razón en la historia mucho más apta para dar cuenta de una pretendida estructura lógica de la realidad pero débil para describir la riqueza de lo viviente.

Pero volvamos a los casos de Sócrates, Jesús y Antígona que no pertenecen al mismo momento del pensamiento de Hegel pero paradójicamente tienen entre sí más semejanzas que con el de la Orestíada. En estos casos siempre hay un sujeto, el alma bella, que trata de afirmar lo que en su particularidad considera una actitud correcta pero que desde la

percepción de la comunidad es considerado un crimen. Es el momento de la primera negación, actitud crítica del “alma bella” respecto a su entorno social, claro ejemplo de Jesús, de Sócrates, del asceta, actitud que desemboca en huida del mundo en sus diferentes versiones. Caso oblicuo, el de Antígona, que se opone a la ley del Estado y termina refugiándose en lo privado. En todos los casos la negación de la negación, que no es mera identidad de lo diferente, es o debería ser el darse cuenta, comprender que aún el “alma bella” forma parte de ese mundo distorsionado que quiere rechazar.

En estos dos movimientos de negación se expresa la riqueza y originalidad de la dialéctica hegeliana cuando haciendo una pausa a la crítica de Hegel desde Hegel nos atrevemos a asumir su defensa desde Hegel. El primer movimiento de negación está en la órbita del kantismo, es el del heroísmo radical nutrido de narcisismo de los dramaturgos del primer romanticismo como Schiller cuyos desenlaces trágico-nihilistas, de una libertad obstinadamente afirmada a coste aún de la muerte del héroe, Hegel criticará no pocas veces. La necesidad de esa negación adviene porque se ha sabido renunciar a la esperanza nostálgica de retorno a la armonía inmediata de los griegos y entonces se suscribe la irrupción de un Sócrates o de un Jesús como agentes de negatividad y se acepta la escisión como contrapartida de la libertad, aunque se trate de una libertad abstracta, porque es necesario pasar por ella para llegar a lo universal concreto. Es necesaria la acción de la subjetividad, aunque sea errónea, porque esa parcialidad, esa arbitrariedad obstinada del querer es la única manera que tiene lo universal de afirmarse desde sí, esto es, en sus pasiones e inclinaciones y en oposición a toda determinación impuesta desde afuera.

Pero le sigue la necesidad de negar la negación, dibujo lógico que se traduce en el plano ontológico por la derrota necesaria del sujeto. La posición del sujeto corresponde al momento del autoengaño, de una *hybris* de autoafirmación que terminará volviéndose contra sí misma con el aniquilamiento del héroe. Pero este no se produce como en el caso del héroe romántico por disolución en la nada, la muerte, sino por la acción, una elección positiva que escinde, separa, pero que vuelve a reunir en el momento de la superación, *Aufhebung*, que es también el de la aceptación del destino.

Si es lícito establecer esta correspondencia entre el momento de la superación, y la aceptación del destino entonces podemos acercarnos aunque no con intención de igualar y salvando las distancias, el Hegel maduro al joven Hegel y a través de éste también acercarlo a nuestro tiempo, hacérselo actual. Esto no sólo por vía mediada –como decíamos– a través de Nietzsche y su noción del *amor fati*, en tanto aceptación en armonía de lo que nos toca, de lo que se nos da, sino directamente a través de las tantas subsiguientes críticas muy actuales a la soberbia del sujeto, a la imposición

de su absolutismo, al narcisismo individualista, a la obcecada rebeldía, a la *hybris* del querer, y en cambio reconocer la parcialidad de la propia subjetividad, los propios límites y en una renovación del espíritu trágico recuperar en un gesto de jovial receptividad y celebración de la vida, la armonía con los otros y el cosmos a conciencia de que formamos parte de un todo y que la aceptación del otro no me niega sino que me enriquece.

Bibliografía:

- Hegel, G.W.F: *Phénoménologie de l'esprit*, Aubier, Paris, 1944.
-: "La positividad de la religión cristiana", en *Escritos de Juventud*, México, F.C.E., 1978.
- El espíritu del cristianismo y su destino, en *Escritos de Juventud*, idem
- *Esthetique*, Paris, Aubier, 1944
- *Lecciones de historia de la filosofía*, México, F.C.E., 1955.
- Sófocles : *Antígona*.
- Esquilo: *Las Euménides*.

Existencia y tragedia en la filosofía de Schopenhauer

Por Elena Mancinelli

1-El enigma del ser del mundo

La filosofía de Schopenhauer es una filosofía que bien puede ser enunciada en términos del siguiente interrogante: ¿Qué es el mundo? De acuerdo a su modo de concebir el verdadero filosofar, interrogar acerca del origen, la causa y el futuro del mismo no son sino la manifestación de la filosofía mal entendida. Según su punto de vista, la exclusión de los interrogantes mencionados es la expresión, en el elemento de la filosofía, de la comprensión del verdadero ser del mundo. Pero, ¿Qué es el mundo?, ¿Es acaso asible su ser en términos de una enunciación simple?

La develación del ser del mundo ha sido, luego de la irrupción del idealismo kantiano, el terreno de la contienda en el que las diversas filosofías alemanas -idealistas, por cierto- se batieron a duelo en pos de resolver el enigma o, más específicamente, de resolver lo que el mundo podía ser luego de que Kant lo determinara bajo el rótulo de la «cosa en sí».

Puede haber sido, tal vez, por haber aparecido en el mundo filosófico algo más tarde, pero lo cierto es que el hecho de haberse disputado la solución de tamaño enigma legado por la filosofía kantiana, no encontró a los contendientes en la igualdad que supone dar comienzo a la carrera desde un mismo punto de partida. Fichte fue profesor de Schopenhauer, Hegel fue su colega – sobre todo, su competencia- en los claustros universitarios. Para la época en que Schopenhauer presenta la obra medular de su pensamiento, es decir, “El mundo como voluntad y representación”, el sistema hegeliano ya había sido elaborado y sistematizado bajo la forma de una enciclopedia.

Las referencias -despectivas, por cierto- que Schopenhauer dedica a las filosofías de sus contendientes idealistas no encuentran sitio sino en obras menores como *Historia de la filosofía* y *Metafísica de lo bello*. Sin embargo, el que hayan sido expuestas marginalmente no indica, necesariamente, una actitud indiferente. Más aún, si atendemos tanto a su modo, como a su contenido, sí, en cambio, notaremos su profundo desprecio tanto a nivel filosófico como a nivel personal:

“El tono de la sosegada investigación que había caracterizado a todos los filósofos anteriores, se ha cambiado por el de la inquebrantable seguridad, como le es propio al charlatanismo de toda clase, pero que aquí ha de descansar sobre una supuesta intuición intelectual inmediata o sobre un razonamiento absoluto, es decir independiente del sujeto, y por lo tanto, también de su falibilidad” (*Metafísica de lo bello*, p. 120)

¿Es, entonces, la filosofía de Schopenhauer además de un intento de resolver el enigma kantiano, una reacción a las filosofías idealistas y, en especial, a la filosofía especulativa hegeliana? Según él, la filosofía que se precie de tal y que, por tanto, se encamine a la consecución de la verdad del mundo, será aquella que postule que la razón no es todo, que la historia no es nada y que la proclamación del progreso de la humanidad no es sino un claro ejemplo de impostura intelectual. De este modo, su filosofía es pasible de ser interpretada como un intento de socavar en lo más profundo al idealismo hegeliano. Sin embargo, el nuevo punto de vista adoptado por Schopenhauer no implica meramente una disputa a muerte con un sistema en particular, sino, asimismo, una conmoción de los cimientos sobre los que se ha erigido el pensar moderno mismo.

Ahora bien, Schopenhauer se presenta a sí mismo como el único digno continuador de Kant, ¿Cómo, pues, dar crédito a esa auto-apreciación luego de que se ha señalado que su pensamiento comienza a delinearse a partir de la puesta en crisis de aspectos tan nucleares de la modernidad?

El problema de la relación entre la conciencia -la conciencia de la irremediable interioridad del pensamiento- con lo otro de sí -lo que carece de pensamiento, y es, por tanto, denominado como lo externo- ha constituido el núcleo aglutinador de los diversos modos de filosofar de la edad moderna. De otro modo, ¿Es posible conocer adecuadamente lo que esencialmente es desemejante al elemento del conocer? El realismo, bajo sus variantes empirista y racionalista, buscó determinar la posibilidad o la imposibilidad del conocimiento en tanto adecuación o relación especular. De acuerdo a esta formulación del problema, las soluciones, aunque contradictorias, pusieron en el centro de la discusión a la cognoscibilidad o incognoscibilidad del mundo. ¿Qué sucede, entonces, si en vez de atender a la respuesta, el examen se dirige al núcleo del problema mismo? Esta ha sido la operación que ha llevado a cabo Kant, quien ha dado una solución, pretendidamente definitiva, a la disputa entre empiristas y racionalistas, a partir de una radical reformulación del problema del conocimiento. Pero, ¿Qué ha sucedido con el mundo?, ¿Acaso, existe aún? Existe, pero sólo como representación. Lo que el mundo sea o no sea por fuera de la experiencia, dirá Kant, equivale a lo no determinable por el conocimiento. Podría decirse, entonces, que mundo fue la casa del hombre, hasta que el hombre encontró que su única morada era él mismo, luego el hombre comenzó a ser la casa del mundo y, así, el ser del mundo se convirtió en un enigma para el hombre.

Párrafos arriba se ha planteado que la filosofía de Schopenhauer puede ser comprendida como la expresión de la puesta en crisis de ciertos aspectos centrales de la modernidad en el ámbito de la filosofía. A raíz de dicha apreciación se ha formulado la pregunta acerca de cómo es posible

que Schopenhauer considere a su filosofía como la culminación de la senda abierta por el idealismo trascendental kantiano.

En el primer libro del *Mundo como voluntad y representación*, dice Schopenhauer: “El mundo no existe más que por y para el conocimiento, sin el cual ni siquiera podría ser pensado; todo él es representación, por lo cual necesita del sujeto que conoce como fundamento de su existencia (...), en el lenguaje de Kant, el tiempo, el espacio y la causalidad no corresponden a la cosa en sí, sino solamente al fenómeno, cuya forma son; lo cual en mi lenguaje quiere decir que el mundo objetivo, el mundo como representación, no es el único, sino uno de los aspectos, el aspecto exterior del mundo que tiene otro lado, su esencia interior, su médula, la cosa en sí.” (pag.20)

Se ve aquí como Schopenhauer retoma la división kantiana de la realidad en términos de fenómeno y noúmeno. En cuanto realidad fenoménica, el mundo es objeto para un sujeto o, simplemente, representación; por eso no hay posibilidad de representación si se hace caso omiso a las intuiciones puras del espacio y el tiempo y al principio de causalidad. Estas intuiciones, así como el principio de causalidad han sido expuestas por Kant en orden a establecer las condiciones de todo conocimiento posible, y son retomadas por Schopenhauer bajo el nombre de principio de razón suficiente. Si bien este principio de razón suficiente no incluye a la totalidad de las categorías del entendimiento enunciadas por Kant, lo cierto es que Schopenhauer construye su filosofía tomando como punto de partida la bipartición de la realidad.

Se ha dicho también que la filosofía de Schopenhauer bien puede ser comprendida como el interrogar acerca de la esencia de todo lo que existe. Es decir, eso que Kant ha dado en llamar la cosa en sí. ¿Cuál es, entonces, el modo de proceder que adopta Schopenhauer para dar término a este interrogante? ¿Es, acaso, a partir de un rebasamiento de los límites que Kant postulara para todo conocimiento posible? Schopenhauer considera indiscutibles los límites que Kant ha trazado para el conocimiento. Es decir, sólo es cognoscible aquello que no traspase a la experiencia. En este sentido, puede considerarse que la filosofía idealista, que partió del idealismo trascendental kantiano, ha asumido esta condición fijada al conocimiento y ha dirigido sus esfuerzos a la revisión de la experiencia. De otro modo, si Kant ha acertado en postular a la experiencia como el estricto límite del conocimiento, su error ha consistido, no obstante, en concebir a la experiencia limitadamente.

El modo en el que procederá Schopenhauer en su búsqueda por develar el contenido de la cosa en sí, consistirá en preguntar si entre todas nuestras representaciones se encuentra algún objeto que no sólo sea *para* nosotros, sino que sea *en* nosotros, y resulte, por tanto, experimentable ya no meramente en términos de objeto sino, en términos de auto-intuición.

El objeto peculiar en el que Schopenhauer encuentra la puerta de acceso a la develación de la cosa en sí, o sea, al descubrimiento del ser del mundo, es el cuerpo. Según sus palabras:

“Si en el primer libro hemos considerado nuestro propio cuerpo como todos los demás objetos, como una mera representación del sujeto que conoce, ahora vemos claramente lo que en la conciencia de cada uno de nosotros distingue la representación de nuestro propio cuerpo de todas las demás que, sin embargo, se parecen a aquella, y es esto: que el cuerpo aparece en la conciencia de una manera *toto genere* distinta, manera que designamos con la palabra voluntad” (*Mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. II, acápite 19, p. 15)

El idealismo, en todas las edades de su larga existencia, ha encontrado la causa del error, o del mal – que, por cierto, no es sino el error bajo una transfiguración metafísica o ética- en el cuerpo. Tal vez, es justamente esa suerte de valoración negativa del cuerpo la que nos permite encontrar un criterio certero para agrupar bajo el nombre de idealismo a filosofías tan diversas. El cuerpo ha constituido ese oscuro testimonio del deseo que tanta perturbación ha generado en las mentes de aquellos que encontraron en la búsqueda de la perfección el más íntimo sentido de su filosofar.

El idealismo de la edad antigua ha designado al cuerpo como la causa del error- así lo testimonia el poema de Parménides-, o lo ha llamado la cárcel del alma -así lo ha visto Platón-. Con la tradición judeo-cristiana, el cuerpo devino esa huella indeleble del pecado original y, por tanto, fue su condena. Con la innovación cartesiana de la autoconciencia, el alma *se ve liberada* del cuerpo, ya que el único conocimiento inmediato reside en el pensamiento que se piensa, o sea, la autoconciencia. El cuerpo es designado, entonces, como un ejemplo del segundo género de este mundo, es decir, el de la *res extensa*, y, por tanto, es alojado fuera del ámbito de la certeza; de ahí las dificultades con las que ha tropezado Descartes para justificar que el ser humano siga siendo unidad cuando su conformación es irremediabilmente dual.

La última estación de este recorrido por el idealismo a partir del criterio del cuerpo no puede ser otra que la filosofía kantiana. Si bien en ella no se encuentra una bipartición del ser humano en términos de cuerpo y alma, es de notar, no obstante, que sus cualidades inherentes siguen estando presentes, sólo que ahora reorganizadas a partir de la bipartición fenómeno y noúmeno. En tanto fenómenos los seres humanos nos hallamos enraizados en el reino de la necesidad, somos, así, seres heterónomos o, lo que es igual, no- libres. Como noúmenos somos razón que se despliega en el ámbito de lo incondicionado y, entonces, somos voluntad plenamente libre o autónoma. Instinto-razón, inclinación-voluntad, heteronomía-autonomía son formas en la que se enuncia, de un modo renovado, aquella

diferencia humana que el idealismo anterior expresara bajo la oposición alma-cuerpo.

Si, entonces, el cuerpo ha sido dispuesto como el punto de intersección de las diversas formas de lo imperfecto, y de lo que se ha tratado no ha sido sino de dar con los modos de acercarse a su extremo contrario, es decir, lo perfecto, resulta, pues, lógico que no haya sido el cuerpo el punto de partida escogido por el idealismo filosófico. Es aquí donde asoma con todas las fuerzas la intempestividad y, por consiguiente, lo novedoso de la filosofía de Schopenhauer: su postulación del cuerpo como la manifestación más transparente del ser de la existencia equivale a haber perseguido lo contrario de lo que buscó el idealismo anterior a él, es decir, lo imperfecto. Porque el cuerpo sigue -en su pensamiento- cargando con el peso de la condena que ha supuesto el haber sido apreciado como lo menos digno de nuestra humanidad. Pero, ¿Cómo caracteriza Schopenhauer la relación del cuerpo con la cosa en sí de la existencia? Dice Schopenhauer en el *Mundo como voluntad y representación*:

“Puede decirse en cierto sentido que la voluntad es el conocimiento a priori del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento a posteriori de la voluntad” (*Mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. II, acápite 18, p. 13)

El cuerpo es la manifestación más apropiada del deseo; si Schopenhauer lo llama voluntad es para dar por tierra con la idea de que la voluntad es el nombre del deseo mediado por el elemento racional. El deseo es lo que subyace a toda la existencia. Todo deseo es la expresión de una carencia que genera inquietud hasta que es satisfecha. Inmediatamente después de ese instante de satisfacción, nos envuelve ese extraño y perturbador sentimiento del sin sentido y entonces... o morimos, o nos encaminamos tras la satisfacción de un nuevo deseo. Esta carrera sin fin es expresada por Schopenhauer del siguiente modo:

“El sujeto de la voluntad está atado siempre a la rueda de Ixión, está condenado a llenar el tonel de las Danaides; es Tántalo, eternamente sediento” (*Mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. III, acápite 38, p. 206)

Este sin sentido es la esencia de la vida. No hay ningún más allá de este mundo, ni en sentido teológico, ni en el sentido secular del más allá que no es, sino, lo que decimos cuando decimos futuro. En el mundo de Schopenhauer no habita ningún dios. Nadie lo ha creado, porque la voluntad que es la cosa en sí del mundo es *in re*, o sea, es pura immanencia.

La postulación de la ausencia de un más allá de este mundo conforma, sin lugar a dudas, otra de las notas distintivas de la filosofía de Schopenhauer, respecto de las filosofías de la época moderna. De este modo, la vida, y particularmente la humanidad, no encuentran en su filosofía ningún destino diferente a los dolores y los conflictos que

componen la amarga melodía del presente. Simplemente porque la vida no devino, ni devendrá, sino que simplemente es un eterno presente.

El insoluble problema de la vida se manifiesta, entonces, para Schopenhauer, en el cuerpo. Debido a que somos esclavos de su incesante desear, nuestra vida no consiste sino en un perpetuo repartirnos entre la consecución de placeres y el rehuir de los dolores. El cuerpo quiere y nuestro entendimiento es, según él, el encargado de servir a sus fines encontrando los medios adecuados; claro que si el fin es conseguir placer o evitar el dolor en realidad no hay tal fin, sino una incesante inquietud.

El interrogante que surge y crece en intensidad a medida que avanzamos en su obra refiere a establecer si ha sido su metafísica la que ha determinado a su antropología, o si más bien ha sido su antropología la que ha determinado a su metafísica.

Sabemos ya que para Schopenhauer el cuerpo de cada uno de los seres humanos es la huella de la voluntad. Todo lo que traspasa sus límites es meramente representación, o, lo que es igual, es el ser como incógnita. A partir de la auto-intuición del cuerpo se descubre, según él, el acceso al ser del mundo. Pero, ¿cómo ha sido esto posible? ¿Cómo justificar que el mundo sea lo que de momento exclusivamente *es* el hombre? ¿Nos encontramos, acaso, ante un renovado solipsismo cartesiano en el que el encierro no es ya el pensamiento, sino el querer?⁴

Si el ser, entonces, no es otra cosa que la metáfora de una valoración humana, su metafísica resulta, en última instancia, apresada en una antropología, por cierto, de signo claramente negativo. La translación de dicha antropología a su metafísica encuentra por resultado la comprensión de la existencia en términos de infinita desolación. Aquí es donde pareciera tornarse omnipresente aquel comienzo pecaminoso que la tradición judeo-cristiana asignara a la humanidad. Según Schopenhauer, la causa incausada del mundo es el querer, ¿qué otra cosa sino la sinrazón del querer fue, para aquella tradición, la causa de nuestra caída en la farragosa existencia? Lo que para dicha tradición fuera el comienzo del problema del valor de la existencia, se torna en su filosofía en la carencia absoluta de todo valor, ya que el pecado no es aquí de la criatura, sino de la voluntad inmanente a la vida.

2- La redención de la voluntad: la actitud estética

⁴ Si Descartes se ve forzado a probar la existencia de Dios para recuperar al mundo que se ha desvanecido, luego de que la única verdad indubitable a la que puede arribar el ser humano reside en la autoconciencia del pensar, Schopenhauer, al negar todo resquicio de teísmo, en cambio, no cuenta con la presencia de otro ser que avale que el mundo exterior, que es sólo una representación, sea voluntad.

Tal como se ha visto en el apartado precedente, para Schopenhauer la voluntad o la irracionalidad del mero querer es la causa última de la existencia, y el modo de conocerla es la intuición o, más precisamente, la auto-intuición del querer en nuestro cuerpo. Ahora bien, ¿Acaso este conocimiento ha tenido por implicancia una mediación de la voluntad por parte de la razón? ¿Ha podido, pues, la razón determinar al querer? En definitiva, ¿Basta, acaso, con capturar conceptualmente la esencia del mundo para aprender a lidiar con su irremediable imperfección? Schopenhauer es consecuente: si la razón no es todo, la captación conceptual del mundo tampoco está en condiciones de serlo.

Su obra, *El mundo como voluntad y representación* está constituida por dos consideraciones sobre el mismo tema, es decir, el mundo como representación y el mundo como voluntad. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre estas dos consideraciones? Si tal como se ha visto, la primera procede por medio de una explicación acerca del ser del mundo, la segunda, en cambio, consiste en una exposición dirigida a establecer los modos en los que resulta posible alcanzar el sosiego que se produce en la suspensión de todo odioso querer. Podría decirse, entonces, que una de las particularidades de su pensamiento reside justamente en el hecho de concebir al conocimiento como un conjunto de diversos modos de comprensión del mundo. Su valoración del conocimiento racional queda sintéticamente expresada en la cita que él toma de Séneca:

“No se puede enseñar a querer”. (*El mundo como voluntad y representación*, T. 3, L. IV, acápite 55, p. 26)

No se puede enseñar a querer, simplemente porque la voluntad es lo que es y en nada puede la razón modificarla. No obstante, si no puede enseñarse a querer, resta aún una segunda posibilidad, es decir, enseñar a no querer en absoluto. Pero, ¿puede, entonces, el conocimiento racional enseñar a no querer? La razón es igualmente impotente en un caso como en el otro o, lo que es igual, la razón no puede incidir en el querer.

¿Qué tipo de conocimiento es, de acuerdo a esta perspectiva, adecuado a la suspensión de la voluntad? Dice Schopenhauer:

“Mi solución ha sido que nosotros consideráramos siempre en lo bello las formas fundamentales y originarias de la naturaleza animada e inanimada, es decir las ideas platónicas de las mismas y que esta interpretación tiene por condición propia su correlación fundamental, el sujeto del conocimiento libre de voluntad; es decir, una inteligencia pura sin propósitos ni fines. De otra manera, la voluntad desaparece por completo del conocimiento al comenzar una concepción estética” (*Metafísica de lo bello*, p. 6)

En la actitud estética, el mundo es pura representación, o sea, equivale a la suspensión momentánea de la voluntad inconsciente y, por ende, deviene pura conciencia que se representa al objeto más allá del tiempo, el espacio, y el principio de causalidad.

Mientras la razón permanece apresada en el principio de individuación se encuentra esclavizada a los fines de la voluntad. En la vida estética o contemplativa, en cambio, la razón deja paso a la pura intuición del mundo. La intuición que, como hemos visto en el apartado anterior, es el medio por el cual hemos descubierto en nuestro cuerpo la huella de la voluntad, se torna, en la vida estética, en la vía de acceso a la suspensión de todo interés por la vida. Dice Schopenhauer:

“¿Cómo es posible hallar placer y deleite en un objeto, sin alguna influencia del mismo sobre nuestra voluntad? Cualquiera comprende, en efecto, que sólo puede resultar deleite y placer en una cosa a partir de su relación con nuestra voluntad, o, como se expresa generalmente, con nuestros fines; de tal manera que, un placer sin excitación de la voluntad parece ser un contrasentido. Sin embargo, lo bello excita sin duda alguna como tal nuestro gusto, nuestro deleite, sin que tenga ninguna relación con nuestros fines personales, es decir, con nuestra voluntad” (*Metafísica de lo bello*, p.6)

En la actitud estética, el interés - modo fenoménico del querer de los individuos, que no es sino la voluntad- deja paso al desinterés, es decir, en la actitud estética el mundo se ve modificado porque el sujeto de representación es abandonado por el interés egoísta que supone el estar atravesado por el principio de individuación. Es en este punto donde nuevamente comienzan a resonar con enorme fuerza los ecos de la filosofía kantiana, en particular, ciertos aspectos que conciernen al pensamiento kantiano plasmado en oportunidad de su tratamiento del juicio estético.

La analítica del juicio estético o juicio de gusto es realizada por Kant a partir de establecer la diferencia de dicho juicio respecto del de conocimiento, del de agrado y del moral. Kant diferencia estos tres tipos de juicios –lógico, de agrado y moral- de acuerdo a la tabla de las categorías postulada en su *Crítica de la Razón Pura*⁵. La peculiaridad del juicio de gusto radica justamente en que los modos de las categorías que le corresponden no se hallan, exceptuando la categoría de la modalidad -en la que el juicio estético es de carácter apodíptico-, comprendidos en la mencionada tabla. El juicio de gusto, por ejemplo, no es, de acuerdo a la cualidad, ni afirmativo, ni negativo, ni indefinido, sino desinteresado y, en cuanto a la relación, no es ni categórico, ni hipotético, ni disyuntivo, sino finalidad sin fin.

⁵ Ver: Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 241.

De particular interés resulta en el análisis de la filosofía de Schopenhauer la determinación kantiana del juicio estético como juicio desinteresado, ya que es en el desinterés inherente a la actitud estética donde Schopenhauer encuentra la única alternativa a la esclavitud del querer o, lo que es igual, la única vía de acceso a la libertad.

Veamos, pues, porqué, según Kant, el juicio estético es un juicio desinteresado:

“Lo agradable, lo bello, lo bueno, indican tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor (...) Por eso puede decirse que, entre todos estos tres modos de satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón, que arranque el aplauso” (*Crítica del Juicio*, acápite 5, p.135)

El juicio estético, así caracterizado, se distingue de cualesquiera otro tipo de juicio porque en él se expresa la ausencia de todo interés por parte del sujeto respecto de la existencia o inexistencia del objeto contemplado. Es decir, en el juicio estético el sujeto experimenta el libre juego de sus facultades o, de otro modo, tiene la experiencia abstracta del placer y del dolor que sólo resulta posible cuando se ha dado por tierra con todo tipo de motivación para la acción, ya sea que ésta obedezca a los deseos patológicos de las inclinaciones o a los de la razón que libremente se da su propia ley.

El interrogante que surge a partir de lo antedicho consiste en determinar cuáles han sido los aspectos en los que Schopenhauer ha seguido la postulación kantiana relativa a la actitud estética. En este sentido, el primer, y más evidente, aspecto refiere a la nueva semántica de la libertad, surgida a partir de las reflexiones kantianas sobre el juicio estético. Tal como ha sido mencionado en el apartado anterior, según Kant, libertad y necesidad constituyen al ser dual que es el ser humano. El ser humano es dualidad fenómeno-noumeno, inclinación-voluntad. La libertad es posible sólo en la medida en que la voluntad se dé a sí misma su propia ley, es decir, en la medida en que la voluntad resulte completamente reductible a la razón y, por tanto, excluya de sí todo resquicio de las inclinaciones. La liberación de los deseos bien puede ser entendida como un *dictum* común a la filosofía práctica kantiana y a la filosofía de Schopenhauer. Sin embargo, la diferencia entre estos dos pensadores no es en absoluto menor cuando se trata de delinear el camino que deberá transitarse para arribar a tal fin. El aspecto nodal de la divergencia entre estas dos perspectivas filosóficas consiste en que para Kant la voluntad es en última instancia reductible a la razón, mientras que para Schopenhauer, por el contrario, la voluntad es irreductible a la razón o, lo que es igual, la voluntad es la irracionalidad del mero querer. De aquí, que la libertad

entendida como voluntad racional resulte para Schopenhauer un intransitable camino.

Ahora bien, la nueva semántica de la libertad introducida por Kant, en términos de correlato del desinterés propio del juicio estético, es libertad tanto de la razón como de las inclinaciones, es decir, es el estar libre de toda motivación. Si para Schopenhauer el sentido que guía su elaboración filosófica consiste en determinar los modos en los que resulta posible arribar a la quietud de la voluntad o, lo que es igual, al sosegamiento de los fines personales, el desinterés del juicio estético kantiano se erige en el punto de partida de la formulación schopenhaueriana por la cual el conocimiento estético es caracterizado como un conocimiento situado más allá de la voluntad.

Sin embargo, al postular que la contemplación estética es conocimiento Schopenhauer nuevamente se aparta del filósofo de Königsberg, ya que una característica, según Kant, tan esencial al juicio estético como el desinterés consiste en que éste es diverso del juicio lógico de conocimiento, es decir, por medio del juicio estético no es posible determinar al objeto contemplado. Dice Kant:

“El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. Toda relación de las representaciones, incluso la de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (...), mas no la relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto...” (*Crítica del juicio*, p. 128)

Schopenhauer, a diferencia de Kant, postula que el conocimiento estético es el conocimiento más elevado, ya que es el único modo de conocer en el que el sujeto no se encuentra apresado en el servicio de la voluntad. La consecuencia, entonces, que dicho sosegamiento de la voluntad trae aparejado es el surgimiento del sujeto puro de conocimiento que conoce objetivamente a la voluntad o, de otro modo, es el momento del mundo como pura representación. La contemplación estética supone, por tanto, la superación del principio de individuación, del principio de razón suficiente y el surgimiento del sujeto puro de conocimiento. Ahora bien, si el sujeto de conocimiento ha variado, ¿Cuál ha sido la transformación en el objeto a conocer? Dice Schopenhauer:

“El puro sujeto de conocimiento y su correlato la idea están fuera de todas las formas del principio de razón; para aquél el tiempo, el lugar, el individuo que conoce y el individuo conocido, no tienen significación alguna. Sólo cuando un individuo que conoce se eleva a puro sujeto del conocer y con él también el objeto contemplado se eleva a pura Idea, el mundo como representación aparece completo y puro y se produce la objetivación perfecta de la voluntad, pues sólo la idea es su adecuada

objetivación” (*El mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. III, acápite 34, p. 194)

Con la introducción de las Ideas como objeto de conocimiento en la contemplación estética surge, pues, una segunda diferencia entre Schopenhauer y Kant debida a que tanto la definición de la contemplación estética en términos de conocimiento como la determinación de su objeto en cuanto idea implican traspasar ciertas restricciones inherentes y medulares a la construcción teórica kantiana. Sin embargo, la postulación de las Ideas en términos de objeto de conocimiento estético resulta asible en el caso de Schopenhauer si no se pierde de vista que su pensamiento está encaminado en dirección al conocimiento del ser del mundo. En este sentido, no puede decirse que Schopenhauer no ha respetado la restricción kantiana de no traspasar los límites de la experiencia, sino que ha encontrado en el cuerpo la vía de acceso directa -no representativa- a la voluntad.

Si Schopenhauer postula que los objetos adecuados a la contemplación estética son las ideas, debe mencionarse que el paradigma de estas no son otras que las ideas platónicas. Pareciera, entonces, que hemos caminado junto a Platón, sin siquiera haber sospechado su presencia. Es cierto, si la actitud estética resulta el modo en el que el conocimiento se acerca a la redención, nada más lejano al espíritu platónico. Varias son las diferencias, y de no escasa importancia, entre Platón y Schopenhauer. Platón identifica el fundamento de lo real con el bien, Schopenhauer con el mal. Por otra parte, Schopenhauer entiende que la idea supone un sujeto que se representa el objeto, y la voluntad es lo que está más allá de toda representación posible. El límite de la filosofía platónica es, según Schopenhauer, la cosa en sí, o la voluntad.

Lo que de común tienen ambas filosofías es una concepción del conocimiento en términos de gradación. El modo más pobre del conocimiento no es sino el que se encuentra hundido en la pluralidad fenoménica, algo más elevado resulta el conocimiento que discurre en razonamientos, y, por último, el modo de conocimiento más alto: la intuición intelectual de las ideas.

Si la contemplación estética es, pues, sinónimo del grado más alto del conocimiento al que es posible arribar. ¿Qué es, entonces, lo que conocemos del mundo a través de la contemplación estética? En una de sus formas más elevadas conocemos que el contenido más propio de la vida no es sino el ser una irremediable tragedia. Dice Schopenhauer:

“Lo que presenta la tragedia ante nuestros ojos es el conflicto de la voluntad consigo misma, mostrándose con todos sus horrores, desarrollándose, de la manera más completa, en el grado supremo de su objetivación (...) nos presenta este cuadro, ya provengan nuestros dolores

del azar o del error que gobiernan el mundo bajo la forma de la fatalidad” (*El mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. III, acápite 51, p. 248)

La tragedia es la expresión objetiva, es decir eidética, de la esencia de la vida. De otro modo, la tragedia es el espejo adecuado a la voluntad. En ella y por ella adquirimos el conocimiento más perfecto de la voluntad. Este modo de conocer es sustancialmente diverso al que se encuentra apresado por el principio de razón suficiente y en el conocimiento discursivo, porque es a partir de la contemplación estética por la que el conocimiento logra tener una consecuencia práctica y liberadora del despotismo al que nos somete la voluntad

Si la vida es trágica, el conocimiento de su esencia es condición del ascetismo y la santidad. Tragedia, resignación y nihilismo constituyen los tres momentos del camino que la humanidad, según él, debe recorrer en pos de romper las cadenas de la voluntad.

La tragedia no es en Schopenhauer un accidente, algo que de tanto en tanto le suceda a una humanidad esencialmente libre – según él, la única expresión de la libertad consiste en negar todo deseo de vivir- , sino que la tragedia está inscrita en el fundamento de la vida. Por eso, su filosofía admite ser interpretada en términos de una metafísica de la tragedia. La resignación, por su parte, es el testimonio emotivo producido por el conocimiento estético de la vida. Por último, la vida ascética y la vida de santidad son concebidas por él como las expresiones de la sabiduría. La sabiduría consiste en la negación de todo querer y, por tanto, de todo resquicio del egoísmo al que está sujeto cada uno de los individuos de nuestra especie. Es, de esta forma, la consecuencia práctica del único conocimiento verdadero, es decir, que la vida no es más que un cúmulo de dolores sin fin.

Si bien el sentimiento trágico de la vida es, en la filosofía de Schopenhauer, omnipresente, lo cierto es que las referencias explícitas a la tragedia sólo encuentran lugar en su examen de las diversas expresiones artísticas.

Quizás es justamente en esas pocas páginas del *Mundo como voluntad y representación* dedicadas al género trágico, donde Schopenhauer logra, a partir de su apreciación de las diferentes especies de la tragedia, expresar con mayor claridad su concepción trágica de la vida. Dice Schopenhauer:

“...El desenlace trágico puede ser motivado por la mutua posición recíproca de los personajes, en este caso la causa no es ni un monstruoso error o un inaudito azar, ni un carácter perverso tocando los límites de la maldad, sino caracteres morales como los que ordinariamente conocemos (...) Este último procedimiento me parece que lleva ventaja a los anteriores, pues nos hace considerar la tragedia, no como una excepción, sino como la consecuencia natural y lógica de la conducta y el carácter de

los hombres y como algo que se cierne sobre nosotros todos los días” (*El mundo como voluntad y representación*, T. 2, L. III, acápite 51, pp. 249-250)

Toda tragedia se construye en base a un conflicto vuelto irremediable. Dicho conflicto puede ser concebido en términos de una lucha del bien contra el mal o, más aún, puede resultar la expresión de un conflicto entre dos bienes. Sin embargo, tal como se ha visto a lo largo de este trabajo, en la filosofía de Schopenhauer el mundo equivale a la ausencia de todo bien. Por tanto, el tipo de tragedia que él considera más adecuado a la suspensión de toda voluntad de vivir es aquél en el que la irracionalidad de la vida encuentra su expresión más perfecta, es decir, el infortunio azaroso en el que cada uno de los fenómenos de la voluntad se encuentra irremediabilmente apresado.

Es en la concepción y valoración que Schopenhauer tiene del género trágico donde logra traslucirse de modo prístino la esencia de su cosmovisión acerca de la vida. Dicho de otro modo: si el espectáculo de la vida clama por expresarse como una tragedia sucedida sin razón es para poder, así, encontrar el sosiego que su propia esencia le niega a cada paso, es decir, adquirir conciencia de que el querer nunca puede ser satisfecho y, por tanto, no querer ser más en absoluto.

Bibliografía:

- Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, 2003, Losada.
-, *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, 1993, Losada.
-, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, 2007, Austral.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, 1960, Buenos Aires, Aguilar.
-, *Metafísica de lo bello*, Buenos Aires, 1941, Tor.
-, *Alrededor de la Filosofía*, Buenos Aires, 1943, Tor.
-, *Los dos problemas fundamentales de la ética: sobre el libre albedrío*, 1965, Buenos Aires, Aguilar.
-, *Historia de la filosofía*, Buenos Aires, 2007, Quadrata.
- Mann, T., *El pensamiento vivo de Schopenhauer*, 1942, Buenos Aires, Losada.
- Simmel, G., *Schopenhauer y Nietzsche*, 1950, Buenos Aires, Anaconda.
- Zafransky, R., *Los años salvajes de la filosofía*, 1991, Madrid, Alianza.

Espíritu trágico enmascarado de ironía; el caso Kierkegaard.

Por Mónica Virasoro

Sobre el caso Kierkegaard

Kierkegaard en vida y obra, él mismo un personaje entre sus personajes es el caso más paradigmático de un espacio de entrecruzamiento de dos caudalosos afluentes de pensamiento: hegelianismo y romanticismo. Dialéctico hasta la médula⁶, oscila entre los dos polos: arremete contra el romanticismo desde un punto de vista hegeliano; se separa de Hegel desde una óptica y sentir romántico, pero, dialéctica negativa, teñida de ironía, nunca reposa.

Y sin embargo con Kierkegaard poco vale discurrir en términos de influencias y de rechazos pues en él todo es uno, vida y obra; su persona en cuerpo y alma ofrecida en la mesa de experimentos para extraer el zumo de un pensamiento. Por eso apenas nos ocuparemos de su concepción de lo trágico, porque lo trágico en él no es una noción para ser expuesta en la academia sino una experiencia que atraviesa su existencia y sirve de suelo fértil sobre el que se erige la idea. Los personajes de que se ocupa no son meras figuras literarias que le sirven de ejemplo para sus desarrollos, son personas vivas con las cuales se identifica, dialoga, condena o glorifica, todo sucesiva y simultáneamente. Su gusto por los disfraces y las metamorfosis explica también el uso y abuso de los seudónimos que abren para el romántico el espectro de las mil posibilidades.

Retrocedamos hacia la consideración del aspecto medular del pensador. Dos, nos dice, son las herencias del padre: una honda melancolía y grandes dosis de agudeza dialéctica que de dote intelectual devendrá en el tiempo, tras el largo camino del pensar, cualidad estilística que a nivel de los contenidos se traduce en una intermitente agilidad⁷. El elemento ágil, maleable, pero también factor desestabilizador, es la ironía. La ironía, que en cuanto concepto ocupa las primeras especulaciones de Kierkegaard, materia que desarrolla en su tesis doctoral: la ironía socrática, la ironía romántica. Pero la ironía sobretodo como un porte, “una manera de llevar el sombrero”, una forma de sensibilidad y entendimiento que el autor halla en los personajes que lo obsesionan; estilo, “una agilidad”, un modo de estar en el mundo en el cual enfoca y se detiene y hace suyo porque en el anidan los rasgos más destacados de su propia personalidad.

La ironía entonces, como el elemento en que se mueve y sostiene esa ambigüedad permanente expresada de un modo genérico en la pregunta que

⁶ Aquí “dialéctica” debe entenderse no en relación a la dialéctica hegeliana sino más en el sentido de confrontación y contraste de puntos de vista así como en el sentido de la dialéctica socrática, como arte de la retórica, habilidad en el uso de la palabra y la argumentación que Kierkegaard entendía que había heredado de su padre.

⁷ Ver nota 1.

reúne todas las preguntas: ¿ético o estético?, la duda en que se debate la existencia del propio autor; entrar en la vida de lo general, o permanecer como el romántico encerrado en el estrecho círculo de su singularidad. Ambigüedad también porque rechazado el hegelianismo por su afán de capturar todo en el sistema, Kierkegaard amonesta al romántico por su permanecer en el goce del instante, por su falta de decisión, por su anhelo insatisfecho, por su falta de compromiso. Poeta y dialéctico a la vez tiene siempre algo en contra y a favor de ambos.

Su concepción de los estadios de la vida no es más que la expresión filosófica de la punzante duda existencial, una ambigüedad consustancial que no se define como sucesión lineal y progresiva de caracteres pertinentes a las edades de la vida, no es que lo estético pertenezca a la juventud y lo religioso a la vejez, porque lo estético y religioso – nos dice el propio autor- se dan desde el comienzo hasta el final. Ambigüedad, también, que no resuelve como superación al modo hegeliano sino a través del salto siempre azaroso y reversible.⁸

El combate contra el sistema

Comencemos con el primer polo de este largo y persistente combate, la lucha antihegeliana. En una época en que, como él mismo observara, todos rendían loas a la parlotería hegeliana de antecedente y consecuente con miras a introducir al individuo en la generalidad de la cultura y del Estado, Kierkegaard, interesado más por el hombre en tanto individuo que en la humanidad como especie, levantará su voz en contra del sistema y en defensa de la singularidad de la existencia.

Pero esa lucha no es un detalle accesorio que matiza el pensamiento del autor, se trata más bien de un rasgo consustancial que hace a la esencia de su filosofar, un filosofar que huye de las mediaciones y vive y se sostiene en la paradoja y el contraste. Porque la filosofía no puede separarse de la vida, del cuerpo, la persona, la historia concreta. Kierkegaard busca la verdad en la experiencia de su propia persona, la que transforma en una materia de experimentación, él mismo en alma y cuerpo

⁸ La teoría de los estadios es medular a su pensamiento, Kierkegaard distingue tres estadios en la vida del espíritu. El estético correspondiente al poeta o al artista, es aquel en que la vida se transforma en un libre juego de la fantasía con todas las posibilidades sin poder mediante una elección efectiva realizarse en ninguna de ellas. El ético cuyas determinaciones son realidad, seriedad y responsabilidad, y cuya expresión es el matrimonio, en términos hegelianos es el mundo de lo general. El religioso es aquél donde lo prioritario es la relación con Dios fundada en la fe; Kierkegaard señala la diferencia entre el caso de Agamenón que se mueve en el terreno ético de lo general donde los hombres pueden entenderse unos con otros mediante el lenguaje, y el caso de Abraham quien estando dispuesto a sacrificar a su hijo, suspende el precepto ético de no matar y se separa de la comunidad estando sólo en su relación con Dios.

El pasaje de uno a otro estadio no se realiza como en Hegel por evolución lenta sino a través del salto que es repentino, rompe el continuum del tiempo y produce cambios cualitativos, algo absolutamente nuevo. Kierkegaard la llama dialéctica cualitativa.

como cobayo en la mesa de laboratorio. Su filosofía de los estadios de la vida será el resultado de esos experimentos; reflexiones suscitadas por su propio recorrido, el de su infancia, adolescencia, madurez, todo un camino que devendrá modelo. No necesariamente modelo a seguir sino modelo también de errores arquetípicos, de ilusiones y desengaños, un armado también de todas esas cosas que hay que evitar.

Es por eso, por esta confraternidad de vida y reflexión, que Kierkegaard no quería que su pensamiento terminara transformado en objeto de estudio de acartonados académicos que lo encasillaran en un momento de esa historia diseñada con antecedente y consecuente al modo del bosquejo hegeliano. Un temor lo atravesaba: el verse convertido en objeto de exposición de espíritus sistemáticos, de aquellos que se pierden en el delirio de construir suntuosos palacios sin darse cuenta que siempre habitarán en los subsuelos, expresión del propio Hegel que Kierkegaard hace suya para confrontarlo, o de aquellos que se entretienen con los grandes relatos pero no pueden decir nada de la vida. Pues no es posible saltarse la vida ni desinteresarse del propio destino, de esa escena donde nos enfrentamos a lo inconmensurable (*Diario* 15.7. 37) y nos estrellamos contra la paradoja. Al igual que para Hegel el método consistirá en buscar el concepto en el fenómeno pero no para hacer de este una construcción lógica donde la existencia, que es movimiento, se fije en pura tautología y necesidad, sino para instalarse en la apertura del devenir y el juego del azar. En páginas de *O bien o bien* dedicadas a la vida estética, Kierkegaard confronta las dos actitudes: la de los filósofos del sistema y la de la praxis.

Los primeros, piénsese en Hegel, son aquellos para quienes, siempre vueltos al pasado, la historia ha terminado, y apuran la mediación. La dialéctica en versión hegeliana suprime los contrarios en una síntesis superior; cada etapa como momento de la verdad, no es más que la manifestación de una identidad abstracta que no ha atravesado la instancia de la decisión. Embelesados con los cantos del pasado y las armonías de la mediación creen apoderarse del mundo pero se pierden a sí mismos. La historia transformada en necesidad no da lugar a la libertad; Kierkegaard especialmente interesado en hablar al individuo, ve que en tanto para el sistema todo ya es pasado, éste carece de la menor dosis de sabiduría y resulta por tanto estéril para la tarea de “el dar consejo.

A su lado el filósofo de la praxis, instalado en la vida y vuelto siempre al porvenir, sólo mediará los contrarios en una locura superior. Kierkegaard entiende que el contraste, donde la vida se debate a cada instante, no existe para la especulación, sino para la libertad en tanto acto interior de la elección que lo excluye; así surge la ética que tras el acto de la decisión, otorga al hombre una potencia eterna. Frente al desenvolvimiento tautológico de la historia como necesidad, destaca el

valor del instante donde lo nuevo puede emerger como producto de una libre elección.⁹

Primera aparición de la ironía

Y en este campo de combate contra el sistema, contra el sin misterio de esa aplanada legalidad del proceso, en el fragor de lo inconmensurable, frente al destello de lo paradójal, aparece en escena la ironía en la figura del personaje que la encarna: primero será Sócrates, más tarde será el poeta romántico. Kierkegaard como Hegel hace recurso a las figuras poéticas. La ironía no es sólo un concepto, pese al título de su tesis doctoral¹⁰, la ironía es sobretodo un modo de estar parado, una manera de tener que vérselas con la existencia y el mundo, una figura poética; y su exponente: un personaje, el ironista, un poco cómico, un poco trágico, algo de mago, algo de sabio. Acaso esta figura, esta constelación de sustancias y atributos que componen la ironía sea el centro entorno al cual gira todo el pensamiento de Kierkegaard: a veces en diálogo con Hegel a quien más allá de las críticas considera una autoridad; por momentos con la mira puesta en el esteta romántico con quien, pese a la asidua condena, se identifica en cuerpo y alma.

Comencemos pues por uno de estos puntos de enlace: Hegel, enfocando en primer lugar en la figura de Sócrates. En sus *Lecciones de historia de la filosofía*, en una modalidad similar a la de la fenomenología donde cada figura corresponde a un momento del desarrollo del concepto, Hegel considera a Sócrates, quien por primera vez trae a presencia la ironía en el mundo, como la conciencia de que la moralidad se ha hecho vacilante en el espíritu del pueblo. La “bella eticidad”, la vida en armonía con el todo propia del mundo griego, halla su primer momento de ruptura con la aparición de la subjetividad en la persona de Sócrates. Desde la óptica de una concepción de la historia como desarrollo de la idea, Hegel reconoce el aspecto positivo de este momento subjetivo pues expresa lo que flotaba en la época, una necesidad. Sin embargo se trata todavía de un estado intermedio, de un momento de transición que requiere ser superado. La dialéctica, tal como él la concibe, tiene precisamente esta tarea de superar el momento subjetivo reencontrando la objetividad que lo

⁹ En esta crítica a los filósofos del sistema y a la concepción de la historia como necesidad que conlleva una especial valoración del instante hay uno asombroso parentesco con el Nietzsche de la *Consideración Intempestiva II* dedicada en gran parte a la crítica de la dialéctica hegeliana. Ver también para esta comparación: Mónica Virasoro, *Zaratustra, la experiencia del guerrero*, 41- 48

¹⁰ La tesis doctoral de Kierkegaard se titula *El concepto de ironía*, en ella el autor desarrolla extensamente el tema ocupándose en su primera parte de Sócrates y en la segunda de los poetas románticos. La cuestión sin embargo no se agota en esta primera aproximación sino que atraviesa toda su obra y no de un modo especulativo sino atendiendo especialmente a su valor y significado práctico.

enriquezca y lo torne más libre. La subjetividad socrática, en cambio, no vincula con el mundo, la separación de Sócrates de los asuntos del Estado, su rechazo de las convenciones de la época, su preocupación por el cuidado de sí como una forma también de aislamiento, son muestras de su carácter puramente negativo

Kierkegaard va a coincidir en varios aspectos con el punto de vista hegeliano aún cuando confrontará ambas dialécticas señalando semejanzas y diferencias. Ambos coinciden en que lo esencial en Sócrates es el método pues no hay en él, al decir de Hegel, conocimiento positivo. Se trata de la mayéutica, que Kierkegaard define como un conversar o un preguntar, y a propósito de la cual también señala diferencias con la sofística que se desprenden del mismo decir de Sócrates. Este arte de “conversar” y “preguntar” es algo diferente del “hablar” que practican los sofistas, esa elocuencia oratoria enamorada de sí misma que sólo aspira a una belleza abstracta, y se expresa en “bagatelas verbales” desligadas de la idea. Tiene en cambio un aire de familia aunque distante con la dialéctica hegeliana. Al preguntar se establece una relación con el objeto y con los otros, el sujeto no sabe nada y se vincula receptivamente con el objeto. Ocurre algo análogo con el momento hegeliano de la negación pero también una diferencia pues en este caso se trata de un momento necesario del propio pensamiento que no necesita ningún afuera, que no requiere de ninguna interrogación, de ninguna relación casual con otro sujeto como es el caso de la mayéutica; la negación surge de adentro como una necesidad intrínseca de la idea que lleva en sí el germen de su otredad.

Pero existe otra diferencia de mayor envergadura: a la interrogación socrática “le falta el momento de la unidad o de la síntesis, en la medida en que cada respuesta contiene la posibilidad de una nueva pregunta” (*El concepto de ironía*). Nos alejamos por tanto de la evolución dialéctica como desenvolvimiento progresivo de la idea; la relación, aquí, se agota en la pura reciprocidad del preguntar y el responder. Dialéctica negativa, la llama Kierkegaard, pues queda ajena a la idea, y por no ir a la idea vuelve a sí misma para siempre recomenzar. Es el caso de Sócrates, un “inicio absoluto”; lo mismo que el de Fichte a quien le critica su persecución incesante del más allá, el infinito más allá del deber ser.

Hay una tercera diferencia que hace a la esencia del preguntar y compone este concepto-constelación de la ironía. Son dos las posibles intenciones del preguntar: o se espera una respuesta, esto es, una satisfacción, de modo que cuanto más se pregunta más se logra y se profundiza. O bien, no se espera satisfacción alguna, sólo se busca develar una apariencia, poner en evidencia la nulidad de una pretendida verdad, es el efecto de perplejidad tan buscado por Sócrates, el reproche que le hace Alcibiades en el *Banquete*, de dejar al otro en el desnudo, en la vergüenza.

En el primer caso se busca y obtiene una plenitud, es lo especulativo; en el segundo una vacuidad, es la ironía.

Los términos de la comparación ponen en evidencia las coincidencias de Kierkegaard con el punto de vista hegeliano. En *Lecciones de historia de la filosofía*, Hegel nos dice qué cambia en Grecia con Sócrates: comienza un proceso de debilitamiento de la esfera del Estado y las costumbres. Sócrates coloca al individuo como decisivo, por encima de todo. En lugar de consultar al oráculo ahora se escucha al propio *daemon*. Pero para Hegel este demonio de Sócrates que se hace presente en todos los momentos decisivos para siempre aconsejar o disuadir es todavía algo inconsciente, subjetivo pero exterior, o sea, algo intermedio entre el Estado, lo exterior, y el espíritu, lo interno. Y todavía algo más: este demonio se ocupa sólo de particularidades, cosas insignificantes en comparación con el más alto pensamiento de lo general; la satisfacción que procura es una satisfacción egoísta pues a punto de saltar a otra cosa, vuelve sobre sí misma como gozándose en el ejercicio de una libertad infinita. Se trata de una vida puramente personal, nada que ver con la ciencia, no es especulación sino vida individual.

Y aún cuando en razón de su sistema otorga una parte de razón a Sócrates, el lugar, que según su óptica, ocupa en la historia universal, en la historia del desenvolvimiento del espíritu es el de una pausa, un momento de transición. Es cierto que Sócrates representa el despertar de la reflexión que va dejando atrás la eticidad sustancial, por eso de alguna manera le reconoce su derecho en tanto poder de emancipación y de hacer valer la subjetividad. Pero todavía es una pura protesta la que se eleva contra la vida sustancial del Estado, una pura negatividad que se tiene a sí misma como fin, pues carece de toda positividad, no quiere afirmar nada sino sólo hacer vacilar. No es todavía un nuevo principio, sólo un estadio intermedio que en todo caso habrá de posibilitar su aparición. La cuestión socrática es más tema de vida individual que de filosofía, o bien filosofía práctica más que especulativa

Esta será a grandes rasgos la interpretación kierkegaardiana, También Kierkegaard hace resaltar que Sócrates niega validez a la vida sustancial del helenismo y con ello su ironía escapa a la historia y a la lógica; es una pura negatividad que no puede integrarse al sistema, un momento que se desvanece sin dejar rastros. Sócrates no logra superar el pensamiento subjetivo pues no se relaciona con el mundo para enriquecerse, sino que permanece en la esfera de la pura subjetividad. En el *Fedon* –recuerda Kierkegaard– niega la vida, el proceso histórico y así la existencia deviene una pura abstracción.

El movimiento del ironista es un constante avanzar hacia un grado cada vez mayor de abstracción, que no logra nunca alcanzar la idea: el amor en el *Banquete*, una pura carencia, la relación amorosa con el ironista,

una nada. Dialéctica negativa, como la de un rey sin reino, permanece siempre en la esfera intelectual, abstracta, no ligada a ningún punto de vista ético, por ello no constituye ninguna amenaza contra la cultura griega. Se trata de una nada, “la nada como libertad que pese a hundirse en las profundidades vuelve siempre con las manos vacías” (*El concepto de ironía*). Esto se puede apreciar en los diálogos platónicos llamados socráticos porque en ellos Sócrates tiene un mayor protagonismo. Todos ellos son diálogos sin resultado; puede ser el diálogo un espacio de pensamiento un lugar para avanzar hacia otra cosa, pero sin embargo nunca se llega; es sólo un eterno recomenzar que acaba en autoaniquilamiento. Por eso hablará de la vacuidad de la dialéctica irónica. Una libertad absoluta, siempre móvil a la que ninguna relación encadena, un inicio absoluto, un silencio, una nada.

Segunda aparición de la ironía en el mundo

La ironía romántica.

Hasta ahora nos hemos ocupado de Sócrates con quien la ironía hace su primera aparición en el mundo; la segunda corresponde a la época romántica. Hegel y después Kierkegaard abordan igualmente esta nueva manifestación de la ironía.

En sus *Lecciones de Estética* señala Hegel que son los hermanos Schlegel quienes primero se apropiaron de la idea cuya justificación más profunda se encuentra en la filosofía de Fichte; luego mencionará también a Schelling, Solger, y Tieck. Para Fichte el yo pone al no-yo pero sólo para reflexionar sobre sí mismo. El yo proyecta y absorbe al mundo en sí mismo y se convierte así en principio absoluto de todo saber, maestro y soberano de todo. Nada hay en moral, en derecho, en lo humano y lo divino, en lo sagrado o profano que no sea puesto por el yo y pueda, en consecuencia, ser suprimido por él. Pero se trata todavía de un yo abstracto y formal que niega toda particularidad y carece de todo contenido.

En los románticos Hegel reconoce, no obstante, una diferencia: el yo es un individuo viviente, y su vida consiste en moldear su propia individualidad. En el terreno del arte, que en el sentir del romanticismo como movimiento de época, adquiere un rol protagónico, esto quiere decir, que el artista debe vivir poéticamente, dar a su vida una forma artística. Pero aquí surge la dificultad, porque el romántico considera que ningún contenido es absoluto, que nada existe en y por sí mismo; entonces a sus ojos nada es serio: ni sus propias acciones, ni su auto realización; todo es mera apariencia

Y sin embargo, esta vida artísticamente irónica ha logrado prestigio y el aprecio de su época, pues ha recibido el nombre de divina genialidad.

Como desde un pedestal mira a los otros hombres y los halla limitados, chatos porque están todavía atados a la moral, al derecho, y ven en esas bagatelas cosas esenciales. Esta genial ironía es la concentración del yo en el yo, para quien todos los lazos se han roto y goza de sí mismo. Es la conciencia de la vanidad de lo concreto y de la moral; para ella todo está desprovisto de sustancia y sólo vale la propia subjetividad. Todo esto señala Hegel, quien no obstante reconocer ciertos logros del romántico, lamenta a la vez las consecuencias nefastas de esta mirada sobre el mundo. Adviene una tristeza lánguida de la cual ya encontramos un síntoma en la filosofía de Fichte, insatisfacción, impotencia, nostalgia de lo real y de lo absoluto, vacío, sentimiento de su propia nulidad. El alma romántica se regodea en el *ennui* y perece en razón de su eterna insatisfacción; así la ironía que es lo propio de la personalidad genial termina en la autodestrucción. Esta forma se parece a lo cómico con la diferencia que lo cómico se limita a demoler lo sin valor, vulgar, mientras que la ironía demuele todo. (*Lecciones de Estética I*).

Como en el caso de Sócrates, Hegel combate aquí la ironía oponiendo a las exigencias de la subjetividad el mundo de lo general. Como aquella y en mayor grado la ironía romántica consiste en la reducción de todo contenido al arbitrio del sujeto que cree que puede poner y quitarlo todo; se trata de una singularidad arbitraria, que disuelve todos los valores. En el fondo no es más que evasión porque no reconcilia con la vida efectiva; al querer liberarse de las preocupaciones de la realidad se priva al mismo tiempo de esa realidad.

Pero en este caso del poeta romántico, su crítica es más radical pues considera a la ironía cosa de débiles, de inferiores morales, de los sin carácter porque no pueden sostener un fin. Ocurre con ella lo que con la conciencia desdichada: en tanto desarrollo de la autoconciencia implica una ruptura con la vida, y es esta conciencia de ruptura la que la hace desdichada pues se ve como desdoblada. Por un lado, se eleva por encima del mundo finito y se capta a sí misma como auténtica y eterna, y por otro lado se percibe como una conciencia mudable y sin esencia arrojada al mundo de la pura contingencia.

Crítica kierkegaardiana a la ironía romántica.

También aquí el punto de vista de Kierkegaard coincide en mucho con el de Hegel. También él hará una ácida crítica al artista romántico que en ese movimiento de huida de la realidad termina en el autoaniquilamiento; esto es lo trágico profundo de la historia universal. Toda la crítica se engarza con su filosofía de los estadios; ahora el ironista es el esteta a quien corresponde el primer estadio siempre confrontado con

el segundo, el de la vida ética, el cual como veremos sólo aparentemente resulta vencedor.

a. La relación con la realidad

Dos son los ángulos desde los que desarrollará su crítica de la vida estética. En el primero, donde enfoca la relación del esteta con la realidad, es donde se concentran las mayores coincidencias con Hegel. Ambos coinciden en hallar en el poeta romántico una absoluta desvalorización de la realidad efectiva. Kierkegaard caracteriza a este estadio como aquél en que el sujeto avanza “de la constitución de un mundo a la invención de un mundo”. Al negar la realidad histórica se pone en su lugar una de la propia invención. Todo consiste en resguardar el mayor grado de libertad sobre lo real. Todo deviene objeto de poetización; la historia entera deviene mito, saga, poema, cuento; la vida, ensueño; el sujeto, niño; la realidad, pura posibilidad. Pero el ideal detrás del cual corre el romántico se aleja más y más pues no se busca ninguna unidad, ni conciliación, ningún reposo. Este “caballero metafísico de lo negativo” como suele llamarlo Kierkegaard, se complace en la comprobación de la nulidad de todo; la ironía contemplativa es su órgano para la negación, una suerte de devoción panteística que goza del raro espectáculo del desvanecimiento de todas las creencias, de la desvalorización de todos los valores y que en la pérdida de lo finito termina perdiéndose a sí mismo.

b. La relación con la propia existencia.

El otro ángulo desde el cual aborda Kierkegaard la vida estética es el de la relación del esteta con su propia existencia o bien con la formación de su personalidad, tema que implica también cierta peculiar relación con el tiempo. Todo el asunto halla extenso desarrollo en *O bien o bien*, voluminosa obra que concentra la mayor parte de los escritos estéticos. El título ya nos dice del lugar central que ocupa la elección, el instante de la elección, el *aut aut* en el devenir de la existencia. La decisión es lo que nos proyecta al futuro y transforma la posibilidad en realidad. En este sentido aparece como la instancia que permite al esteta escapar a la rueda de las infinitas posibilidades, a su relación falsa con el tiempo, un tiempo de la repetición, cuando no, un tiempo invertido que transforma la esperanza en recuerdo, que envuelve todo en aires de nostalgia, nostalgia aún de lo que no fue.

Para discurrir sobre la vida del esteta vale hacer referencia a los ejemplos: Don Juan, Fausto, Eduardo el seductor, el artista, el poeta romántico; ellos representan distintos grados de inmediatez y reflexión, pero consideremos ahora los rasgos comunes que hacen a la esencia del tipo. Lo esencial del esteta es que quiere crearse a sí mismo, poetizar la propia vida, y en esta tarea de modelaje de sí, aspira a una libertad absoluta, no quiere reconocer ningún en sí, ningún elemento dado del cual partir, quiere crear de la nada, no quiere “escuchar la voz de lo que le es propio”

(*O bien o bien*). Embriagado en el espectro de las mil posibilidades y delirando en los vapores de las máscaras y los ropajes, el ironista – dice Kierkegaard- “siempre está de viaje”. (idem). Eterno peregrino transforma la vida en un desfile de disfraces; lo suyo es el ocultarse, mostrarse otro. Hay una complacencia en la inconsistencia demoníaca de lo múltiple, un gusto por el enigma, por el misterio, aún por lo terrible.

Pero lo verdaderamente inquietante en la actitud del esteta es su dificultad de escoger que a veces lo inclina a hacer como los chicos, “este sí, este no”, o bien dejarlo todo librado al destino, a que el tiempo decida por él. Su aspiración de libertad, su anhelo de recomenzar siempre desde la nada lo empantana en el espectáculo de las infinitas posibilidades; lo opuesto a la potencia constructora de la personalidad que necesita de la elección, que requiere romper el eterno ciclo del “o bien o bien”. “La elección -dice Kierkegaard- es decisiva para el contenido de la personalidad, por ella el que elige se hunde en lo elegido. En el momento de la deliberación los objetos de la elección parecen exteriores al que elige pero ese es un instante, (...) sólo hay un instante durante el cual es indiferente hacer lo uno o lo otro. No se puede mantener la personalidad en blanco, ya antes de la elección hay un algo que la determina, si se posterga la elección, se elige inconscientemente”. (*O bien o bien*)

Sin embargo, -agrega- esta elección es lo contrario de la reflexión sobre elementos opuestos, del tipo ¿pastor o actor, entusiasmo artístico o elocuencia eclesiástica?, sobre los cuales se debatía Kierkegaard constantemente en su vida personal. Este tipo de elección estética no es verdadera elección. En el estadio ético la elección se produce en el contexto de la oposición entre el bien y el mal y en este contexto lo importante no es elegir lo justo sino la energía, la seriedad, la pasión con que se elige cuando se produce una transfiguración. Entonces aparece, no la actividad del pensamiento que ya está necesariamente presente, sino la seriedad del espíritu por la cual se gana el mundo y el sí mismo. El que vive estéticamente, en cambio, no elige, se pierde. Tampoco se puede decir que peca, salvo en tanto sea pecado no ser nada, estética no es el mal sino la indiferencia, y en esta indiferencia el esteta se desgasta a sí mismo, se transforma en sombra, pues le falta la seriedad que lo proyecta al porvenir.

Y aquí, en la base de esta diferencia, importa señalar los distintos modos de relación con el tiempo. Estética es aquello por lo cual se es, ética aquello por lo cual el hombre deviene. El estético vive el instante, su concepto de la vida, el objeto de la vida es para él el goce, la satisfacción del deseo en su inmediatez, por ello no puede explicarse. Su vida es como una sucesión de fragmentos a la que le falta un hilo conductor, una continuidad, una idea que lo vincule a una totalidad. El goce que persigue depende de condiciones exteriores: dinero, fama, poder. Por tanto no se realiza, necesita del deseo y siempre de más deseo; entonces sobreviene la

angustia, el miedo; el esteta desespera. La desesperación es el efecto inevitable de su relación con el tiempo y con su propia existencia. Toda forma de vida estética es desesperación, esta es la última fase de la conciencia estética, la que ha descubierto la vanidad y la nulidad de todo; entre todas las formas de embriaguez, la más hermosa, la que da elegancia, la que más subyuga y por lo tanto la más difícil de curar.

Kierkegaard detalla algunos de los atributos que adornan al desesperado: ingenio, sutileza, ironía, agudeza dialéctica con ese poder liberador que disuelve y borra todo; arte para el engaño y el ocultamiento, esa capacidad de no dejarse enneguecer por las pasiones, sino por el contrario, tornarse más lúcido cuando estas lo invaden. Pero si bien gana en el instante, es el caso de Don Juan, Fausto, Eduardo, en la continuidad es vencido y debe retirarse es el caso de Cyrano. Sabe del espejismo del goce, y a este le opone un altivo orgullo que ha terminado con todo lo finito; de la vida no deja nada. Pero la vida se venga, al haber sido vaciada de sentido, lo ataca con el *ennuie*, el aburrimiento, la tristeza, que como el placer es finita y perece; entonces sólo le queda la risa burlona de la desesperación.

Si avanzamos hacia lo profundo de la desesperación hallamos que no es otra cosa que conciencia desdichada, una falla en la relación con lo finito y lo infinito. El desesperado, poeta o ironista, no es un hombre completo, sólo cumple el movimiento hacia lo finito o lo infinito, no hacia ambos. Es una conciencia rota que sabe que pierde al mundo o a sí misma y en este movimiento de disyuntiva puede terminar perdiendo a ambos.

Existe, sin embargo, una dialéctica de la desesperación, esta se revela en el momento en que despunta la necesidad de tomar conciencia de sí como un instante de validez eterna que sin embargo puede no llegar. La desesperación es tan necesaria a la libertad como la duda a la especulación, es la duda de la personalidad, marca un *aut aut* ineludible. Dice Kierkegaard: “Al esteta no se le puede aconsejar cástate o dedícate a los negocios porque es una mentira. Sólo “¡desespera!” como un acto que necesita toda la fuerza del alma, seriedad; el hombre que no prueba la amargura de la vida no conoce la importancia de la vida” (“Ética y estética en la formación de la personalidad”, en *O bien o bien*). La desesperación tiene que ver con la libertad, es elección del yo mismo que nos permite huir de la frivolidad, es elección de lo finito, lo obtenga o no.

Nuevamente contra el sistema

Hasta aquí las coincidencias, pero Kierkegaard –como decíamos– es un ser dual que se debate entre dos polos: por momentos habla el estudiante de teología, lector de Hegel, que respetuoso de su maestro, se coloca en el

punto de vista de la historia universal, por otra parte, el hombre, el esteta, el poeta, preocupado por su sí mismo, por el momento de la elección; él mismo un desesperado que vive en la ambigüedad, en la negatividad socrática.

Porque este elegirse a sí mismo, que ocupa el centro de su preocupación existencial, no es una abstracción ni una tautología, no es la conciencia de la libertad en el mundo de lo general, sino una determinación del espíritu, una energía, conciencia de ese ser libre que es uno mismo, pleno y rico en determinaciones y cualidades concretas, es el ser estético elegido éticamente bajo las determinaciones del bien y del mal, y capaz de dar cuenta de sí.

No es tema de la historia, no es tema de la filosofía que piensa el movimiento necesario de la idea y transforma todo en tautología. La conciencia estética de la vida es desesperación porque se basa tanto en lo que puede existir como en lo que no puede existir.

Retrocedamos hasta el punto de vista de Hegel que es el de la historia universal.

En la *Fenomenología del espíritu* Hegel resuelve la tensión de la conciencia desdichada, misma tensión en que se debate el desesperado entre el mundo y sí mismo, entre lo finito y lo infinito, por medio de la mediación última de la razón, en tanto desenvolvimiento necesario del espíritu, o por la mediación del Estado, en tanto forma objetivada de ese espíritu universal. Pero desde la óptica kierkegaardiana esta solución es falsa, una pura ficción que no tiene validez en el mundo de la vida. En este, nada valen las “nubes enredadoras de la razón”, lo que interesa es el individuo; ese individuo, esa persona que es el propio Kierkegaard y tantos rasgos tiene en común con los personajes de que se ocupa, un Sócrates, un Fausto, Eduardo el seductor, el poeta, el artista. Con todos ellos comparte el rechazo del orden establecido, el gusto por el aislamiento, el interés en el cuidado de sí, el culto de la comunicación individual, la ausencia de dogmatismo, la búsqueda de un ideal, esa imposibilidad visceral de entrar en el mundo de lo general. Pero sobretodo la atención a lo concreto, a la vida misma cuyas contradicciones no pueden ser mediadas especulativamente.

Al sistema hegeliano le opondrá la experiencia de lo inconmensurable, el sentimiento de lo residual, lo incomunicable, el secreto, oposiciones absolutas que no se pueden reducir a abstracciones, ni se pueden mediatizar. Hay heterogeneidades radicales, novedades absolutas, lo contrario es matar la vida, es desparramar sobre todas las cosas el polvo de la abstracción (Diario 15.3.37). Pero entonces será necesario vivir en la paradoja, no conciliar. Y aquí, desde el romanticismo aborda, ahora, Kierkegaard el ataque contra el sistema. Después de haber señalado todas sus limitaciones, asume la defensa de la ironía como camino

hacia lo concreto y rico de contenido. El poeta romántico busca la realidad verdadera del espíritu en el arte y la poesía, pero este real es puro devenir, llegar a ser, combate. La ironía nos enseña a buscar la verdad en la limitación, aquí en este mundo de contraste y paradoja frente al cual nada puede la mediación que sobre todas las cosas esparce el polvillo de la lógica (*El concepto de ironía*). A esta marea ininterrumpida de la tautología le opone el salto, una ruptura del *continuum* del tiempo que destaca el valor del instante en que una decisión, un acto, una apropiación, tienen lugar.

La dialéctica hegeliana como instrumento de mediación está volcada hacia el pasado: ella es movimiento de retrospección, ella suprime el verdadero conocimiento, ella se mueve en el terreno del pasado y de la posibilidad y así suprime la existencia, nada sabe de la realidad individual, del presente, sólo le interesa la historia, lo muerto. Teoriza sobre la acción, sobre el amor pero no actúa ni ama, todo lo traduce en términos conceptuales. Olvida que los problemas de la existencia no son problemas lógicos, suponen acción, apropiación, suponen abismarse en el objeto, entusiasmo, embriaguez, “sumergirse en las aguas de la vida sustancial” - Kierkegaard lleva su combate haciendo recurso de las mismas expresiones de su contrincante- y hasta perderse; pues para salvar el alma hay que perderla como Fausto, uno de sus personajes: la pérdida es siempre descubrimiento y logro.

Kierkegaard reconoce con Hegel que en el sistema la ironía se desvanece como la duda. Pero a diferencia del maestro entiende que ella no se desvanece en la vida porque ella misma es vida, no especulación sino experiencia personal a través de la cual solamente es posible el conocimiento del mundo. Al mundo público de Hegel, al charlatanismo (bavardage) infinito del sistema le opone el silencio de la ironía como camino a una verdad personal, esa necesidad de abismarse, de perderse para salvarse.

Y allí mismo Kierkegaard rectifica la versión hegeliana de Sócrates. Después de haber coincidido en la calificación de su figura como una pausa, momento de pura negatividad en el concierto de la historia universal se atreve a corregir al maestro. Es cierto como afirma Hegel que Sócrates no tenía un saber positivo, pero esto no tiene ninguna importancia desde el punto de vista de su misión. Esta no era revelar ideas especulativas sino dirigirse a cada individuo en una relación puramente personal. Hegel no comprendió el carácter religioso de la ironía socrática. Kierkegaard ve a Sócrates como un elegido, un ser de excepción, un héroe trágico puesto al servicio de la ironía del mundo a quien sólo la historia universal puede juzgar, pero sin embargo, un individuo que no forma parte del sistema.

La ironía entonces es ironía trágica, un modo de estar en el mundo que une la risa y lo serio, unidad de comedia y tragedia: comedia porque hace reír, y en este reír despierta a la inteligencia, hace darse cuenta, ella

es tan necesaria a la vida como la duda a la especulación; y tragedia, porque pertenece a la esfera de aquellos que como los frutos en el embalaje se maceran en los márgenes para salvar a los del centro, hombres en soledad, el genio, el mártir, el hombre de excepción, el santo. (*Diario*) Es el caso de Sócrates, víctima sacrificada a la ironía, pero no por su muerte porque su ignorancia de todo le hace ser ignorante también acerca de la muerte. Su destino trágico reside más bien en la falta de conciliación, su lugar en la historia es el de un mero inicio, la primera aparición de la subjetividad, de la preocupación por la vida individual, que no logra sin embargo integrarse a su época.

Otros serán los casos de Goethe y Shakespeare quienes finalmente logran dominar la ironía. Goethe, porque pudo poner la ironía a su servicio y así establecer un acuerdo entre su vida de poeta y su propia realidad. Shakespeare, porque aún cuando la ironía arrastre su lírica hasta las alturas de la locura, ella nunca le hace perder la objetividad. Sin embargo en ningún caso se trata de superación, la ironía no puede ser superada, no hay conciliación posible, la ironía es espíritu trágico, reconocimiento y experiencia de la finitud.

Pero dominada o no, ella es necesaria para toda vida auténtica. Si es cierto que hay que precaverse de la seducción de la ironía, también es cierto que hay recomendarla como camino, la ironía es esencial para que la vida personal adquiera verdad. En su aspecto de comedia nos muestra la nada de lo pequeño; en su aspecto de tragedia, la nada de lo grandioso. En ambos casos eleva, en ambos casos “la ironía limita, finitiza, restringe y con ello confiere verdad, realidad, contenido” (*El concepto de ironía*). Quien no comprende la ironía, quien no tiene oídos para sus susurros -dice Kierkegaard- carecerá del baño de renovación y rejuvenecimiento necesario para el inicio de una vida personal.

Bibliografía:

- Hegel, G.W.F: *Lecciones de Historia de la filosofía*, I, México, F.C.E., 1979.
-: *Esthétique*, I, Paris, Aubier, 1944.
- Kierkegaard, S: *O conceito de ironía*, Petropolis, Vozes, 1991
-: *Diario íntimo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955.
-: *Ou bien ou bien*, Paris, Gallimard, 1973.
-: *Traité su desespoir*, Paris, Gallimard, 1977
-: *Mi punto de vista*, Buenos Aires Aguilar, 1959.
- Platón: *El Banquete*
- Aristófanes: *Las Nubes*.
- Virasoro, Mónica: *De ironías y silencios*, Barcelona, Gedisa, 1977.

-: *Los griegos en escena*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
-: *Zaratustra, la experiencia del guerrero*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.

El camino hacia la Nada:
Dostoievski y el pensamiento anti-trágico de *Los endemoniados*
Por Diego Caramés

En el presente trabajo intentaré mostrar, a partir de un análisis de ciertos elementos de la novela *Los Demonios*, el modo en que la última literatura de Fiódor Dostoievski condensa y resignifica algunos de los tópicos fundamentales de la filosofía moderna. Nos interesa destacar, desde una lectura amplia, que trabaja sobre los pliegues de la filosofía y la literatura, el modo singular en que el escritor ruso coloca su voz en la querrela entre *eslavófilos* y *occidentalistas*. Esta querrela, en cierto modo, fue una “traducción rusa” de la disputa cultural que se desarrolló en el corazón de Europa entre la filosofía moderno-ilustrada y su contracara romántica. En este análisis ocupará un lugar preponderante la noción de *nihilismo*, la cual cobra un interés cada vez más destacado en el desarrollo novelístico del escritor. La ambigüedad latente de la idea de nihilismo –que oscila entre aparecer como un correlato histórico de la ideología liberal-racionalista propia de la modernidad, y como trasfondo último de toda existencia humana, y por tanto, como condición metafísica antes que histórica–, que refuerza la potencia y riqueza de sus significaciones, es precisamente el centro de gravedad de los distintos niveles del relato. El *nihilismo*, por un lado, sería una de las ideas a través de la cual Dostoievski narra e interpreta la crisis del pensamiento moderno europeo, cuya efectividad encarna en el propio cuerpo de la sociedad. De aquí la profundidad de las distintas caracterizaciones de sus personajes que –en este relato– parecen evocar “mundos de sentido”, antes que vidas privadas o reflexiones individuales. A su vez, el *nihilismo*, como tipo subjetivo o estructura existencial de la época, implicaría una superación de la *condición trágica*, condición a partir de la cual la tradición romántica –especialmente el romanticismo alemán– describió la situación propia del sujeto moderno.

Comencemos por presentar la figura de la *tragedia*, desde la cual el romanticismo articuló su contraposición con el racionalismo ilustrado, para avanzar luego en el análisis de la novela dostoievskiana y su particular tratamiento del fenómeno *nihilista*.

I

Tal como se despliega en varios trabajos de este libro, la noción de *tragedia* –en la Modernidad– se vincula de manera ineludible al contexto de pensamiento del romanticismo europeo, y más específicamente, del romanticismo alemán y sus epígonos. En cierto modo podemos caracterizar

a este *romanticismo* como una reacción crítica frente al “espíritu racionalista” que caracterizó a la primera modernidad europea, tanto en su despliegue material –por ejemplo la emergencia del Estado leviatánico moderno; el creciente proceso de industrialización, con la violenta transformación del mundo social y la consecuente destrucción del *ethos* comunitario tradicional– como ideológico –el credo iluminista, con su pedagogía de la razón, abstracta y legalista, y su fe en un *ego* autofundante, a partir del cual sólo cabe esperar el progreso ilimitado del individuo. Romanticismo, entonces, como un momento de autoconciencia del “espíritu europeo” frente a las derivas monstruosas –e indeseadas– de la Modernidad que siguieron al ciclo revolucionario francés.

En este contexto, la *tragedia* adquiere un significado específico. Un sugerente pasaje de un artículo de María Acosta López condensa la complejidad de este significado: “cuando aquí les hablo de la *tragedia*, no hablo específicamente de la tragedia griega, aunque hay algo de eso, ni de la tragedia moderna (Shakespeare, por ejemplo), aunque hay algo de eso también. Hablo de la tragedia, en general, y retomando lo que acerca de ello alcanzó a formular el joven Hegel, como el recorrido que se lleva a cabo desde una oposición radical, digamos, para que esto quede más claro, entre el hombre y un destino que se le opone (aquí podemos pensar en Edipo, pero también en Hamlet, e incluso, y sobre todo, en el mundo como destino del hombre en general), hasta la *reconciliación* de dichas oposiciones en una resolución final del conflicto. En la tragedia, el hombre descubre que aquello a lo que se enfrenta, aquello que se le aparece como opuesto y ajeno, no es más que lo otro de sí mismo [...] si queremos entender el mundo como uno, como si queremos ver la moneda completa, y no sólo desde una de sus caras, tenemos que entender que cara y sello, sujeto y objeto, libertad y necesidad, no son más que dos perspectivas de la misma realidad. La tragedia es el proceso mediante el que esto se descubre, y la reconciliación no es más que el reconocimiento de esta unidad resultante de los opuestos”¹¹.

Siguiendo con esta argumentación, el *héroe trágico* vendría a encarnar aquella escisión del sujeto moderno –entre la libertad individual y las leyes de la comunidad, entre la pasión y la razón– y mediante la consumación de su tragedia, de la muerte o marginación del héroe, se hace posible la reconciliación y la instauración del nuevo orden. La representación artística, así, se vuelve obra pedagógica, y –como querría Schiller– la experiencia estética abre el camino para el ascenso desde “Estado natural” hacia el “Estado moral”¹². De este modo sería posible para este pensamiento romántico –o la generalización que hemos hecho de él–

¹¹ Acosta López, María, “Filosofía y tragedia: la experiencia estética como lugar de reconciliación”, en: <http://www.filosofiyatragedia.com/textos/tragedia.html>

¹² Cfr. Schiller, J.C., “Cartas sobre la educación estética del hombre”, Bs. As., Aguilar, 1981, esp. carta II.

comenzar a revertir el sentido del desarrollo histórico, esto es, la superación de las escisiones que supieron abrir las cogitaciones cartesianas y la guillotina revolucionaria¹³: el carácter dúplice del hombre, moral y natural, dotado de razón y deseo, a mitad de camino entre un Dios y una bestia. Reversión que implica, antes que una vuelta al pasado feudal, la posibilidad de una reunificación espiritual –de una armonización individual y comunitaria– de aquellas escisiones que son la marca de su presente.

Dentro de esta consideración general, el enfrentamiento de la intelectualidad rusa entre “europeístas”, como Turgenev, Bielinski, Herzen o Bakunin, y “eslavófilos”, durante la segunda mitad del s.XIX, puede ser leído como un *eco externo* de aquella preocupación esencialmente europea. En ese debate, la voz de Dostoievski ocupa un lugar muy especial, precisamente por las dificultades de ceñirla a alguna de las posiciones enfrentadas. Si bien es un agudo crítico del *occidentalismo ingenuo* –en particular, porque éste desconoce las especificidades de la propia Rusia, y cae en abstracciones imposibles–, en modo alguno apela a un *espíritu ruso tradicional*, esencialmente por su pesimismo respecto de la posibilidades de recomponer ese “glorioso” pasado ruso, unido por la fe y los valores tradicionales. Antes bien, lo decisivo de la escritura dostoievskiana es que, como una diagonal incierta, atraviesa todas esas matrices ideológicas y, *desde Rusia*, devuelve a la vieja Europa una grieta profunda, metafísica, que da cuenta de una nueva crisis, más radical que cualquier diagnóstico romántico: la nueva condición trascendental ya no será la *tragedia* sino el *nihilismo*, y el “tipo-hombre” que le corresponde ya no será el héroe trágico sino un anti-héroe, terrible, desesperado¹⁴.

II

Los Demonios resulta un texto paradigmático dentro de la obra dostoievskiana¹⁵. Allí se cruzan dos de las perspectivas que orientan gran parte de las reflexiones del escritor: por un lado, una *mirada histórica*, preocupada por el presente de Rusia y sus vínculos con Occidente. En

¹³ Tanto Kant como Schiller y, tras de ellos, buena parte de los románticos alemanes, oscilarán entre un sentimiento de “entusiasmo” y una mueca de preocupación respecto del proceso revolucionario francés. Si por un lado, como dijera Kant, es preciso reconocer en el *ideal* que guía a la revolución –y el “entusiasmo” que genera en los espectadores de dicho fenómeno– un signo inequívoco del progreso moral de la humanidad, no menos cierto es que *el modo* drástico y violento en que se ha querido realizar ese ideal es motivo de temor y preocupación. Es por eso que, según Schiller, el verdadero cambio moral de la Humanidad no será drástico y verticalista sino fruto de un largo proceso de educación sentimental, es decir, de la educación de las pasiones a través de la contemplación estética. Cfr. Kant, I., *Si el género humano se halla en progreso constante hacia lo mejor*, en “Filosofía de la Historia”, México, F.C.E., 1997, pp.105-106; y Schiller, J.C., “Cartas sobre la educación estética del hombre”, ed. cit.

¹⁴ Para una consideración general, con un buena presentación histórica, del término “nihilismo”, ver Volpi, F., *El nihilismo*, Bs. As., Biblos, 1995.

¹⁵ Dostoievski, F., *Los demonios*, Madrid, Alianza, 2004. (A partir de aquí, *L.D.*)

términos políticos y culturales, esto se traduce en las influencias del socialismo –o humanismo, ya materialista, ya espiritualista, lo mismo da– y los ideales liberales en el “cuerpo ruso”. Occidentalización, secularización y racionalización (moral y artística) son aquí equivalencias conceptuales. Por otro lado, y desde una *perspectiva metafísica*, Dostoievski realiza un profundo análisis de la existencia humana –“psicología”, la llama Chestov¹⁶– donde desmonta quirúrgicamente la *conciencia moral* largamente naturalizada, y da una nueva mirada al problema del bien y el mal. El punto de encuentro de ambas inquietudes tiene un nombre definido: *nihilismo*. En este sentido, el nihilismo resulta ser tanto el punto de llegada del desenvolvimiento histórico del *ego-cogito-soberanum* que, guillotinando todo lazo sustancial, funda su voluntad en la pura interioridad de una conciencia vacía, como el horizonte metafísico donde emerge la verdad horrible –única verdad, por ello, que escapa al cientificismo positivista– de la existencia humana, el sin sentido universal que enseñoera al hombre en el colmo del absurdo. Como dijera el memorable *hombre del subsuelo*: “Que os vayáis todos al diablo. Yo sólo necesito esto. Necesito tranquilidad. Soy capaz de vender el universo entero por un copec, con tal que se me deje en paz. ¿Qué perezca el mundo entero o que yo tome mi té? Pues diré: que perezca el mundo entero con tal que tome siempre mi té”¹⁷.

Dentro de este horizonte, la trama de *Los Demonios* corre por dos carriles distintos que, sin embargo, encuentran su máxima tensión en la yuxtaposición de uno con otro. Por un lado, se narra la historia de una célula revolucionaria, comandada por Piotr Verhovenski, que organiza un evento cuyo fin es generar un clima de crisis total, una anarquía social que genere el suelo para un movimiento mayor. Por otro lado se encuentra la figura de Stavrogin, concebido por Dostoievski bajo la nómina de “El Gran Pecador”. Es un joven noble y bello, de inteligencia poderosísima, que, luego de recorrer Rusia y Europa, de vagar por la voluptuosidad que la vida ofrece a un joven de su condición, tiene el irrefrenable impulso de superar –de manera ciertamente no-hegeliana– el hastío que le produce la vida mediante “una enorme fuerza inútil, malgastada adrede en cosas abominables”. Explorador de su propia alma, Stavrogin es un hombre que hace el mal a conciencia, y busca dar un sentido a su voluntad terrible y poderosa por vía del pecado; no un pecado aislado, un exabrupto o un gusto caprichoso, sino por la realización sistemática del Pecado.

Uno de los aspectos más notables de la novela es que, una vez que Stavrogin entra a la misma –ya bien avanzado el relato–, se genera un extraño vínculo entre éste y Piotr Verhovenski, donde por momentos parece ser el propio Stavrogin el “inspirador” del movimiento revolucionario, y por momentos parece lo contrario: que Piotr extorsiona a

¹⁶ Ver Chestov, L., *La filosofía de la tragedia*, Bs. As., EMECÉ ed., 1949.

¹⁷ Dostoievski, F. *Memorias del subsuelo*, Bs. As., Colihue, 2005, p. 37.

Stavrogin y lo mantiene a su lado por la fuerza, obligado por alguna promesa. Así, *las dos caras* del nihilismo se vuelven los hilos sutiles y funestos que mueven el devenir de la historia –y de la Historia. Siguiendo esta propuesta de lectura nos interesa analizar tres personajes que, al tiempo que representan dos configuraciones históricas, también modelan dos tipos de caracteres humanos o *configuraciones existenciales*: Stepan Verhovenski, Piotr Verhovenski y el conde Stavrogin que podría leerse como “doble” del personaje anterior. La ya célebre caracterización de la novela dostoiévskiana como “polifónica” propuesta por Bachtin¹⁸ es aquí, para nosotros, no sólo un recurso narrativo que supera el carácter cerrado de la novela clásica del siglo XIX –con su narrador omnipresente que nos abre y conduce por lo que *se debe ver y leer*– sino también, y más aún, una perspectiva filosófica que permite al autor captar las distintas y contradictorias perspectivas que ofrece el fenómeno del nihilismo en su despliegue histórico.

III

La primera galería por la que se nos ofrece el relato es la voz de Stepan Verhovensky, pensador y literato de la “vieja *intelligentsia*”, que encarna el sentir de los primeros liberales rusos, grandes impulsores de la occidentalización de la cultura y la política. Espejo paródico del antiguo maestro de Dostoiévski, el crítico Bielinski, Stepan Verhovensky deja ver sus contradicciones permanentes con una candidez y afectación que no hacen sino potenciar su semblante cobarde y ególatra. Es, como dice la voz que da continuidad al relato –y que encarna a una ayudante el propio Stepan–, un “liberal de altura”, un liberal que proclama a viva voz la libertad de pensamiento y grita “hurra” al enterarse de la abolición de la esclavitud, pero que sería incapaz de realizar una sola acción para realizar sus “ideales”. Amante del humanitarismo y el buen gusto francés, tanto como de la ardua y esforzada *Kultur* alemana, se proclama, sin embargo, verdadero ruso, de alma, de corazón. Pero “Rusia es un problema demasiado confuso para que podamos resolverlo nosotros solos, sin alemanes y sin trabajo” (*L.D.*, p.57). Todo el esfuerzo crítico de Dostoiévski será mostrar, justamente, que la confusión no está en Rusia sino en la cabeza de estos hombres, cuyo peor pecado es ser malos *traductores* de la cultura: conocen superficialmente el *código europeo*, y menos aún conocen la letra del *texto ruso*.

A cuento de una carta de Bielinski a Gogol, Stepan Verhovensky ensalza a aquellos hombres –que propone, implícitamente, como sus pares–

¹⁸ Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, F.C.E., 1986, ver especialmente Cap. I.

porque “esos hombres sabían amar a su pueblo, sabían sufrir por él, sabían sacrificarlo todo por él, y sabían al mismo tiempo mantenerlo a distancia cuando era menester” (*L.D.*, p.58). Stepan, encarnación de aquellas luminarias de la cultura rusa, es la voz de lo que se podría llamar el *romanticismo ruso*: planea la educación del pueblo por vía de los grandes ideales, pero al mismo tiempo se distancia de él cuando “es necesario”, es decir, cuando la “libertad, igualdad y fraternidad” se vuelven frenesí jacobino. Y es precisamente en esta mediación entre lo alto y lo bajo, lo ideal y lo terrenal-popular, donde, a los ojos de Shatov –sino *alter ego*, alma bastante afín al propio Dostoievski–, se encuentra su más craso error: “Esos hombres que usted habla nunca amaron al pueblo ni sufrieron por él, ni le sacrificaron cosa alguna [...] ¡Ni a Rusia ni al pueblo! ¡Es imposible amar lo que no se conoce, y ellos no saben ni jota del pueblo ruso” (*L.D.*, p.59). Ese “amor a la distancia” que –señala Stepan Verhovensi– mantienen los viejos liberales con el pueblo no es sino, para Shatov, la *mala conciencia* que revierten los salones literarios, su *miedo* y *desprecio* por aquello que no conocen, pero ven latir allí, en los bordes mismos de San Petesburgo. Malos traductores, malos mediadores, entonces, y también –como veremos a continuación– por su fracaso, co-autores de los nuevos *endemoniados*: liberales y ateos consecuentes, verdaderos realizadores de la Idea Moderna en el mundo.

Un dato nada menor de la historia es que el viejo liberal Stepan Verhovensi es el padre de Piotr Verhovenski, el joven que encarna a la nueva generación de liberales, menos dúctiles y elocuentes, más ajenos a la *Kultur*, pero *políticamente* mucho más efectivos. Este vínculo central de la novela permite sugerir una doble filiación: por un lado, la cuestión “generacional”, novelada pocos años atrás como el problema de “padres e hijos”, y el descentramiento del orden familiar que había sido uno de los pilares del *ethos* ruso tradicional. Por otro lado, y ligado a lo anterior, esta paternidad sugiere otra descendencia: los jóvenes revolucionarios de 1870 –los *nihilistas*, como se presentarán en Rusia– son los “hijos espirituales” de los intelectuales europeizantes del ’30 y el ’40. Así, la relación filial entre Stepan y Piotr Verhovenski puede leerse como una materialización de otro lazo filial, más espiritual y, por ello, más fundamental: Stepan abandona a Piotr de niño, lo manda lejos a que se eduque en la ciudad, y se desentiende por completo de él. Las dos noticias que le llegan de su hijo estremecen a Stepan. Primero, que había estado implicado en la redacción de cierta propaganda clandestina y había sido procesado por socialista: “¡hay que ver lo que eso significa para mí! ¡lo atribuirán a la influencia de su padre...!” (*L.D.*, p.107) dice, semi conciente, Stepan. Segundo, que le avisa que va a ir al pueblo, a reclamarle el dinero por la venta de unos bosques que correspondían a su madre, ya difunta. Esto último, incluso, lo desquicia más, no sólo porque su descendencia amenaza con presentarse y

mirarlo a la cara, sino también por su materialismo craso, avaro. Así, la metáfora cobra plena fuerza: los hijos abandonados, indeseados, de los nobles ideales de la *intelligentsia* liberal rusa vuelven, malditos, irreconocibles, a reclamar sus deudas y, sobre todo, a dejar bien clara su filiación: “somos sus hijos, y *por eso* los despreciamos”; son, como un grabado de Goya, las creaciones monstruosas de los sueños de la razón rusa. *Nihilismo*, última estación del liberalismo.

IV

Del padre al hijo, entonces, continuidad *espiritual*, aunque ruptura *material*, práctica. Stepan y Piotr Verhovenski, son hijos del mismo “espíritu de época”, aunque se encuentran en desarrollos históricos bien diferenciados. La mala conciencia y el consecuente doble discurso del padre, que vive *trágicamente* las contradicciones de su Rusia actual, devienen en el hijo resolución plena y coherente, a partir de los axiomas que los acomunan: la *Razón*, como punto último de auto-validación y principio de toda praxis, y el *humanitarismo*, como Ideal que sintetiza el triple sueño de la Modernidad: “libertad, igualdad y fraternidad”. De este modo, el nihilismo revolucionario parece ser, antes que la antítesis, el hijo bastardo – *endemoniado*, diría Dostoievski– del racionalismo moderno, o mejor, su “continuación por otros medios”.

La voz de Piotr evoca el devenir *nihilista* de la conciencia moral de occidente a la luz del racionalismo. Pero aquí *nihilismo* debe ser entendido como el progresivo vaciamiento de aquella conciencia moral, la cual, despojada de toda trascendencia, se dispone a realizar terrenamente sus Ideales. A su vez, desustancializados, estos Ideales se vuelven meras “formas”, ideas que pueden adquirir diversos contenidos concretos¹⁹. *El nihilismo*, así, *implica la superación de la tragedia*, en tanto supone una superación de la escisión entre Idea y mundo, entre libertad y necesidad, entre razón y sentimiento, por vía de una *voluntad inmanente* que obedece (ciertos) mandatos de la pura razón. Es así como se presenta el revolucionario Piotr Verhovenski: “Escuchen, señoras y señores: a mi modo de ver, todos esos libros, Fourier, Cabet, todo eso del ‘derecho al trabajo’, todo lo que dice Shigaliov, todo eso no son sino *novelas*, y de éstas se pueden escribir cien mil. Un pasatiempo *estético*”, y agrega a continuación, “prescindiendo de toda esta conversación (porque no podemos seguir hablando treinta años más), yo les pregunto que prefieren:

¹⁹ Lo cual remite a la célebre crítica de Hegel al “formalismo abstracto” de la ética kantiana: si el deber ser manda absolutamente la mera forma legal universal (y no un contenido concreto), entonces, o bien el deber ser no manda nada o bien ese deber ser universal puede ser concretizado con los contenidos más diversos y particulares. Cfr. Hegel, G. W., *Fundamentos de la filosofía del Derecho*, Madrid, Prodhufi, 1993, §129-§135.

o la vía lenta, que consiste en *escribir novelas sociales* y diseñar sobre el papel los destinos de la humanidad dentro de mil años, mientras el despotismo engulle los bocados suculentos (...) o la vía rápida, *cualquiera que sea*, pero que al fin les dejará las manos libres y dará a la humanidad ancho espacio para organizarse socialmente, y no en teoría sino en acción. Algunos gritarán: ‘¡Cien millones de cabezas!’; lo que puede ser sólo una metáfora; pero ¿a qué viene asustarse si durante esos sueños teóricos el despotismo puede devorar en cien años, no ya cien, sino quinientos millones de cabezas” (L.D., pp. 504-507). Después de esta intervención el joven Verhovenski logra su cometido, en lo que constituye un punto nodal en el relato: se conforma un “grupo de cinco”, esto es, una célula revolucionaria.

La larga cita nos describe de cuerpo entero el espíritu que anima a Piotr Verhovenski. En primer lugar, marca la deuda y la distancia con los utopistas franceses –como en algún otro sentido lo hará respecto de Rousseau y también de Schiller. Si bien éstos dan cuenta de los ideales que deben guiar a la humanidad, sólo producen *novelas*, incapaces como son de dar el salto a la acción. La *experiencia estética*, como modelo de práctica pedagógico-política, propuesta por los románticos alemanes, se ve reducida así a mero *pasatiempo estético*. En segundo lugar, se plantea la alternativa: la vía lenta de nuestros viejos liberales idealistas, o la vía rápida –el verdadero salto a la acción–, *cualquiera que ella sea*. Además del evidente pragmatismo que caracteriza a este revolucionario, esta última afirmación deja ver un aspecto fundamental de esta nueva “subjetividad nihilista”: no importa *qué* hacer sino el hecho de *hacer*. La vía rápida no propone un contenido –éste puede ser cualquiera– sino una mera *forma vacía*: el Ideal romántico se vuelve terreno a costa de adoptar *cualquier* contenido. Por último, Piotr Verhovenski realiza la justificación práctica de la violencia: si lo que está en juego es la posibilidad real de materializar la grandeza infinita del Ideal ¿qué mezquino empirismo moral podría reclamar la injusticia de que rueden cien millones de cabezas? La Humanidad bien vale cualquier esfuerzo, y tanto más cuanto la tiranía se reproduce en su absoluta inmoralidad.

Este reflexión que opera el joven revolucionario puede pensarse como el movimiento diametralmente inverso a la “fuga romántica” magistralmente descrita por Carl Schmitt en *Romanticismo político*: “El romanticismo comenzó como un movimiento de los jóvenes contra los viejos y era natural que la generación joven buscara una consigna sonora para oponerse a la vieja; dado que no podía sacarla de auténticas realizaciones, se apoya en su misma juventud, en lo viviente, en su energía y vitalidad, es decir, en sus posibilidades”²⁰. Cuando se les pregunta

²⁰ Schmitt, C., *Romanticismo político*, Buenos Aires, UNQui Ed., 2001, p.50.

quienes son, los románticos renuncian a señalar una realidad e indican una posibilidad, se fugan hacia una instancia superior, trascendente. Es por eso que, para ellos, “todo lo real es sólo una ocasión. El objeto carece de sustancia, de referencia; es un punto concreto alrededor del cual oscila el juego de de la fantasía romántica”. Si para los románticos la “realidad” se vuelve mera ocasión para el libre juego del intelecto, para el nihilista revolucionario, el “ideal” se vuelve ocasión para ser realizado mediante la libre voluntad práctica. De un racionalismo cínico y maquinal, Piotr Verhovenski encarna esa *subjetividad egológica* que, nacida del soliloquio de una cabeza francesa, evolucionó desde el *deber ser* kantiano hasta el humanitarismo romántico, y encontró en Bakunin su última manifestación espiritual.

V

Tal como hemos señalado, el conde Stavrogin puede ser leído como *el doble* de Piotr Verhovenski. Esto, sin embargo, menos por el carácter representativo de una subjetividad históricamente situada que encarnaría el conde, que por los efectos de una voluntad *nihilizada*, que opera desde el más absoluto *Ab Grund*, desde el abismo carente de todo fundamento.

En su célebre trabajo, *La filosofía de la Tragedia* (1903), León Chestov propone leer a Stavrogin en la serie de los “hombres del subsuelo”, esos desesperados que vendrían a encarnar los grandes anti-héroes del segundo período literario de Dostoievski, como Raskolnikov o el propio hombre del subsuelo. Desde el punto de vista del racionalismo moderno y sus Ideales de progreso moral de la Humanidad –sugiere Chestov– estos personajes no pueden sino ser vistos como *anormales*, como enfermos que no admiten cura, sujetos pre-modernos que no se adecuan a las maravillas del nuevo tiempo. Para Chestov, en cambio, aquellos representan exactamente lo contrario: los hombres que están *más allá del espíritu moderno* y, por tanto, *más allá del bien y del mal*. Estos personajes no son cínicos, ni irónicos, ni tampoco sujetos sentimentales escindidos frente a una realidad hostil, fría o injusta. Antes bien, estos personajes comparten una cualidad singular: poseen una *verticalidad espiritual absoluta*. Se caracterizan por una inteligencia no abstracta, ni calculadora, sino todo lo contrario: una inteligencia al servicio del *derroche*, del *exceso*; piensan más allá de lo moderna y racionalmente pensable. Sujetos para quienes la célebre frase que guiaba espiritualmente al joven Dostoievski –“Reconoce que el último de los hombre es también hombre, y hermano tuyo...”– ya nada invoca: “¡Feliz de aquel que no percibe en esa frase más que la poesía de la fraternidad humana! ¿Pero qué le cuadra hacer con ella al que se halla

de pronto ante la absurdidad y la nada de la existencia del último de los hombres?” (*La Filosofía de la tragedia*, p.65).

El texto dostoievskiano rehuye a la estructura trágica. El armado de la trama y el recorrido de los personajes no reflejan los obstáculos que harían imposible la realización de los ideales del sujeto moderno; por el contrario, la deriva de personajes como Piotr Verhovenski hace notar la sospecha de que, para el escritor ruso, bien cerca está su presente de alcanzar aquellos ideales socializantes y humanitarios. En todo caso, lo que muestra el relato es la contracara oscura y siniestra de esa realización: lo que debiera haber sido el comienzo de una revuelta que luego se extendería como un reguero de pólvora por toda Rusia hasta llegar a la Revolución – tal era el plan que Piotr presenta al “grupo de cinco”–, termina en el asesinato de Shatov, uno de los miembros de la célula terrorista, cuando éste decide romper con el grupo. Escena patética y desangelada, salvo Piotr, que es quien dispara, el resto de los miembros se paralizan, enloquecen y corren por el bosque, espantados por lo que acaban de hacer, sin rumbo alguno, sin nada que esperar.

De este modo, la tragedia cede paso a la indagación por la condición existencial del hombre. La certeza oculta que atraviesa las páginas de *Los demonios* es que nada, absolutamente nada, puede subsanar la falla ontológica que constituye a la existencia humana: el absurdo de la libertad. Siguiendo esta certeza, se comprende la provocativa tesis de Chestov: “La tragedia de Raskolnikov [y Stavrogin] no reside en el hecho de tener la audacia de violar la ley (...) Su tragedia consiste en la imposibilidad en que se hallan para recomenzar otra vida, una ‘nueva vida’” (*La Filosofía de la tragedia*, p.65). Conocida la verdad extrema de esta condición metafísica, ya no hay redención, ni acto estético, ni voluntad creadora, capaz de reconciliar al sujeto consigo ni, tanto menos, con lo otro de sí. Y es en este punto donde adquiere particular interés el personaje de Stavrogin.

Stavrogin presenta, a primera vista, las características del anti-héroe romántico: bello, seductor, misterioso, con un sentimiento de superioridad respecto de las convenciones sociales y morales, lo cual lo dispone siempre al quebranto de las normas y, especialmente, hacia la realización del pecado, es decir, de su condición sacrílega, satánica. Al mismo tiempo, todos esos atributos y disposiciones parecen no tener una motivación clara; el semblante “frío”, indiferente, refleja la distancia entre los actos excepcionales y terribles y el trasfondo insondable que alienta sus realizaciones. A pesar de esto, el último capítulo de la novela mantiene abierta la posibilidad de leer a Stavrogin como anti-héroe romántico²¹. Allí,

²¹ Es importante destacar que en 1921 se encuentra, entre los papeles guardados por la viuda de Dostoievski, un capítulo final de la novela, alternativo al que se publicó originalmente en 1873. El escritor ruso había encontrado una fuerte resistencia en el editor para publicar ese final, motivo por el cual lo modificó en reiteradas ocasiones hasta llegar a la versión que salió publicada y que es radicalmente distinto del original. Esta dificultad motivó a Dostoievski a usar parte del material de ese último capítulo

el conde manda una carta a Darya Pavlovna, la más leal e intensa de sus amantes, donde le confiesa su culpabilidad por todos los pecados cometidos y la invita a huir con él para reconstruir sus vidas en un pueblo alejado. En el conocido desenlace Darya viaja a buscarlo junto con la madre de Stavrogin y, al llegar a su casa, encuentran que el conde se había ahorcado. En esta escena, la imposibilidad de redención conduce al personaje al suicido. La trama final, sin embargo, deja en silencio los motivos de ese último acto dramático: ¿víctima del estado de descomposición social propio de su época, o sujeto de una voluntad poderosísima que, reconociendo el sinsentido último de toda existencia, no puede más desbordarse a sí misma hasta su propia aniquilación?

El primer final que Dostoievski había pensado para su novela, aquel que fuera censurado por su editor, parece inclinarse por la segunda opción del interrogante. Stavrogin se comporta allí, antes como personaje trágico, como el *último-hombre* nietzscheano, como aquel que descubre que nada hay detrás de la máscara y, por tanto, que ya no hay redención posible porque no hay culpa que redimir²². En lo que iba a ser la escena final de la novela, el conde Stavrogin le entrega al obispo Tihon una carta donde narra su vida desde que abandonó el ejército hasta su presente: “estuve viviendo en San Petesburgo, entregado al libertinaje, donde no hallé deleite [...] Toda situación extremadamente vergonzosa, completamente degradante, detestable y, sobre todo, ridícula, en que me he hallado en mi vida ha despertado siempre en mí, junto con una cólera desmedida, un deleite indescriptible. Así lo he sentido en los momentos en que cometía un delito y en aquellos otros en que mi vida ha estado en peligro” (*L.D.*, pp.844-846). Esta característica esencial de su condición, su *disposición al mal*, alcanza el punto máximo cuando Stavrogin induce a una joven niña a tener relaciones sexuales, en una escena de siniestra ambigüedad. Luego de este hecho, al poco tiempo, la niña enferma y en sus delirios confiesa: “he matado a Dios”. *He matado a Dios* es la sentencia que vuelve una y otra vez sobre el conde, en apariciones espectrales de la figura de la niña, y que lo conduce a la máxima de su acción: arruinar su vida del modo más repugnante y visceral, dedicar su vida al pecado, en suma, convertirse en el Gran Pecador.

Luego de la lectura de la carta –en el cierre de este final alternativo al publicado–, el obispo Tihon intenta mostrar a Stavrogin que los sentimientos que reflejan esa confesión son el comienzo mismo de un nuevo camino, del verdadero camino hacia su (cristiana) reconversión. Y

en sus novelas posteriores, *El adolescente* y *Los hermanos Karamazov*, especialmente aquél referido a la figura de “la muerte de Dios”.

²² Este último hombre nietzscheano representaría la segunda forma de nihilismo –en la ya célebre tripartición de los tipos de nihilismos nietzscheanos–, “que se manifiesta como una señal del ‘crecido poder del espíritu’, la cual se despliega en el incremento y la aceleración del proceso de destrucción”; cfr. Volpi, F., *op.cit.*, p.64.

sin embargo... Y sin embargo para Stavrogin ya no hay conversión posible puesto que no hay apertura a ninguna otra cosa distinta que su existencia *nihilizada*. En las líneas finales de la novela el obispo descubre la futilidad de su intervención: “-Veo..., veo como si lo tuviera presente -exclamó Tihon con voz que partía el alma y expresión de la más intensa congoja- que usted, pobre joven descarriado, nunca ha estado más cerca que en este momento de cometer un crimen aún más terrible. -¡Cálmese! -suplicó Stavrogin, verdaderamente inquieto por él-. Quizás lo aplace todavía... Tiene usted razón; quizás no tenga bastante aguante y en mi furia cometa otro crimen... Sí, es cierto... Tiene razón... lo aplazaré” (L.D., p.868).

Ejecutar o aplazar el acto terrible, he ahí todo lo que resta decidir. El pesimismo dostoiévskiano recae con toda su fuerza hacia el final de la novela. Ya ni siquiera el amor incondicional o la asunción cristiana de la culpa -que son, como mostraba el final de *Crimen y castigo*, las últimas dos pasiones en que sostiene a todo hombre- pueden refrenar el avance de esta nueva condición existencial. El *nihilismo*, ya sea como develamiento final de una antropología negativa -de una esencia radicalmente mala-, ya sea como fenómeno histórico que viene a coronar el devenir del Ser moderno, es el nuevo horizonte una vez que *hemos tomado la esponja para borrar todo horizonte*, una vez que *hemos vaciado el mar* y caminamos, solos, frente al desierto de lo real.

Bibliografía:

- Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.
- Coetzee, M., *Dostoievski, Los años milagrosos*, en “Costas extrañas: ensayos, 1986-1999”, Barcelona, Debate, 2004.
- Chestov, L., *La filosofía de la tragedia*, Buenos Aires, EMECÉ ed., 1949.
- Dostoievski, F., *Los demonios*, Madrid, Alianza, 2004.
-, *Memorias del subsuelo*, Buenos Aires, Colihue, 2005.
- Fanger, D., *Dostoievski y el realismo romántico*, Caracas, Universidad central de Venezuela, 1970.
- Frank, J., *Dostoievski, la secuela de la liberación 1860-1865*, México, F.C.E., 1993.
-, *Dostoievski. The Mantle of the Prophet, 1871-1881*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Guardini, R., *El universo religioso de Dostoievski*, Buenos Aires, Emecé, 1954.
- Lukács, G., *Problemas del realismo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1966.
- Schmitt, C., *Romanticismo político*, Buenos Aires, UNQui Ed., 2001.

- Volpi, F., *El nihilismo*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

Del ideal a la ironía trágica: la educación romántica en Rousseau, Schiller y el Frankenstein de Mary Shelley

Por Juan Francisco Albin

I. 1750 – 1830: el ciclo romántico

Entre las décadas de 1750 y 1760 –en las cuales Rousseau comienza a publicar sus textos más importantes, tanto los *Discursos* como *El contrato social* y el *Emilio*- y la década de 1830, en que Mary Shelley publica la segunda edición, corregida, de *Frankenstein o el Prometeo moderno*, se inicia, se desarrolla y luego empieza a transformarse profunda y críticamente una suerte de ciclo histórico. Pienso, aquí, en la época romántica. Ese ciclo comienza –es una de las hipótesis de las que parto en este trabajo- con la textualidad y la subjetividad rousonianas y empieza a declinar con los escritores románticos más tardíos, como lo son para nosotros Mary Shelley, su esposo Percy Bysshe Shelley y Lord Byron, esto es, los autores de la segunda generación romántica inglesa.

Fundamentalmente, este trabajo intenta dar cuenta del proceso por el cual ciertas nociones críticas acuñadas tempranamente por Rousseau pasada la primera mitad del siglo XVIII, transformadas en tópicos tal vez más convencionales por el romanticismo, en algunos de los últimos escritores románticos –como aquí Mary Shelley, hacia 1818- empiezan a corroerse y entran en crisis. En este trabajo esas nociones y esos tópicos luego devaluados girarán centralmente en torno al problema de la educación. Sin embargo, se podrían abordar muy bien una serie de problemas paralelos –como los de la política, la estética y la subjetividad romántica- a partir de las propuestas que esbozaré.

Se trata de pensar y mostrar cómo la educación natural que Rousseau propone en sus textos oponiéndola a la ilustrada –educación que deviene luego en el ideal de la educación romántica- es ficcionalizada por Mary Shelley en su novela con el objeto de ponerla a prueba y demostrar críticamente sus límites.

He elegido deliberadamente en este trabajo referirme solo a tres etapas en el recorrido de ese arco histórico en que pienso al romanticismo. Ese recorrido incluye, sin embargo, muchas etapas: momentos diversos de avance y retroceso, de consolidación de algunas ideas y desplazamiento y transformación de otras. He intentado simplificar la cuestión y referirme aquí a tres momentos de importancia en la determinación del problema de la educación en el romanticismo.

Una primera etapa es la de Rousseau. El tema de la educación es tratado extensamente por el ginebrino en *Emilio* (1762), cuyo título completo marca desde ya la preocupación central: *Emilio o de la*

educación. Allí Rousseau propone los principios de su teoría pedagógica, centrada en la educación natural. Esa propuesta no ocupa un lugar menos predilecto en *Julia o la Nueva Eloísa* (1760): la problemática pedagógica, por otro lado, decide aquí la forma del texto.

Consideraré brevemente una segunda etapa en la propuesta de una educación estética en Schiller. Se propondrá entonces que la educación natural rusioniana, mediada por la teoría estética kantiana de la *Crítica del Juicio* (1790), se vuelve una educación estética en la propuesta del Schiller de las *Cartas para la educación estética del hombre* (1795).

La última etapa en el ciclo histórico aquí planteado la representa el *Frankenstein* de Mary Shelley. *Frankenstein o el moderno Prometeo* no sólo opera un movimiento crítico sobre la educación iluminista, sino que pone en crisis asimismo las propuestas educativas de Rousseau y las propuestas educativas más vinculadas al romanticismo, centralmente a partir de la narración de la educación del monstruo.

La pregunta por el modo en que *Frankenstein*, texto romántico, erosiona, corroe y pone en crisis los ideales románticos –ideales que pueden ser educativos, políticos, estéticos- es una pregunta central para este trabajo. Adelantándome al análisis específico de los textos, se trata de pensar aquí que los proyectos prerrománticos y románticos –encarnados en Rousseau y Schiller- son trabajados por la ficción del *Frankenstein* de Mary Shelley desde el romanticismo, pero desde un romanticismo tardío como el de la segunda generación romántica inglesa; un romanticismo que ha sufrido a esa altura el choque sistemático entre aquellos proyectos y la realidad histórica. Un romanticismo de la desilusión, diría Lukacs. Esa experiencia de choque entre los proyectos y la realidad es fundamental en *Frankenstein* y se inscribe en la novela con una doble faz: por momentos marcada por una tonalidad trágica; por momentos marcada por una tonalidad que incluye la risa y la ironía. En *Frankenstein* –eso intentaré pensar y mostrar- tragedia e ironía son dos caras de la misma moneda: la experiencia que la novela de Shelley expone tiene la forma de la ironía trágica. Ello es entendible –por otro lado- si se piensa que en *Frankenstein* se trata de ironizar, necesariamente de modo trágico, sobre ideales que son los propios.

Así, a partir del análisis concreto sobre la novela de Shelley, este trabajo intenta ampliar la perspectiva sobre lo trágico y pensar cómo lo trágico como concepto se configura en una constelación que incluye asimismo los conceptos de lo sublime, lo grotesco y la ironía. La necesidad de esa ampliación se acentúa cuando se intenta pensar de un modo específico la experiencia de una generación romántica tardía, que contempla ya los proyectos románticos en términos de desilusión y en una tonalidad que pasa muy fácilmente de lo trágico a lo irónico. Los proyectos y los ideales románticos no sólo chocan con la realidad histórica, según lo

que se puede leer en *Frankenstein*, sino asimismo con la naturaleza. En *Frankenstein* –como en otros textos románticos tardíos- la naturaleza ha dejado de ser considerada en su origen mítico de bondad y aun de belleza, para empezar a ser considerada no solo en términos de una naturaleza sublime sino ante todo en términos de una naturaleza grotesca.

II. Naturaleza, arte y la propuesta de una educación natural en Rousseau

Julia o la Nueva Eloísa, que es publicada primero en Londres en 1760 y al año siguiente en París y Ginebra, tiene casi inmediatamente un éxito sin precedentes. Robert Darnton ha dado cuenta de ese exitoso y particular proceso de recepción del texto²³. La historia de los dos jóvenes amantes, Julia y Saint-Preux, narrada a partir de las propias cartas de los amantes, de las cuales Rousseau no se propone en los “Prefacios” como autor sino como editor, no solo tuvo un éxito inmediato en términos de números de ediciones y ventas. La respuesta de los lectores también fue particular, como señala Darnton: los lectores “lloraban, sentían ahogarse, deliraban de entusiasmo, buscaban profundamente en sus vidas y decidían vivir mejor; después abrían su corazón y vertían más lágrimas en cartas a Rousseau, que recogió sus testimonios en un enorme paquete, y han sobrevivido para que las examine la posteridad.” (Darnton, 1984: 243). La novela de Rousseau narra la historia de dos amantes en sus propias cartas, en su propia escritura o en su propia voz. En un primer momento los amantes, el profesor Saint-Preux y la pupila Julia, se pierden y caen en pecado al consumir su relación secreta y tempranamente; en un segundo momento, logran –controlando sus pasiones- reparar esa caída y sobreponerse virtuosamente.

Sin embargo, también debe pensarse que *La nueva Eloísa*, como escribe Jorge E. Dotti, “es una summa novelada de la temática rusioniana, a la par que espejo privilegiado del autor.” (Dotti, 1991: 41). *Julia* es en efecto una reformulación, en clave novelística, de algunos de los problemas centrales de su filosofía. El mismo Rousseau no podía ser más consciente de ello. En la “Conversación sobre la novela” –el segundo de los prefacios que preceden a las cartas- Rousseau se duplica y se inventa un lector-crítico de su texto, que sirve para plantear y discutir algunos problemas y guiar futuras lecturas. A pesar de que la ambigüedad entre realismo –que implica

²³ “Aunque contamos con muy pocas estadísticas sobre ventas de libros durante el Antiguo Régimen,” – escribe Darnton- “es evidente que *La Nouvelle Héloïse* quizá fue el libro con mayor éxito de ventas durante el siglo XVIII. La demanda de ejemplares excedía tanto las existencias que los libreros rentaban los libros por día y hasta por hora, cobrando 12 sous por 60 minutos con un volumen, según L. S. Mercier. Por lo menos se publicaron 70 ediciones antes de 1800, probablemente más que de cualquier otra novela en la historia hasta entonces.” (Darnton, 1984: 243)

pensar el texto como recolección de cartas de amantes reales- y alegoría – que implica pensarlo como una reformulación alegórica del pensamiento rusioniano- no termina de resolverse en ese segundo prefacio, las intenciones de Rousseau son bastante claras. Así, si el lector-crítico objeta el carácter vicioso de la primera parte del libro y señala que “el lector, indignado, abandonará el libro en el momento en que esperaba sacar algún fruto de la lectura”, sin llegar a la segunda parte, Rousseau responde:

Yo pienso lo contrario. El final de esta obra creo que estaría de más, para los lectores enfadados de su principio; y que este mismo principio debe ser agradable a los que el final puede ser útil. Así que, los que no lo lean por completo, no perderán nada, ya que no les conviene; y aquellos que puedan sacar algún provecho, es fácil que no lo hubiesen leído si comenzara más gravemente. Para que sea útil lo que uno quiere decir es necesario hacerse escuchar de los que deben hacer uso de él. He cambiado de manera, pero no de objeto. (Rousseau, 1946: 14-15)

De este pasaje puede inferirse, en primer lugar, que la estructura y la trama de *Julia* se desprende de un esquema que está tras todo el pensamiento de Rousseau. Ese esquema es el siguiente: a una postulada inocencia natural y originaria sigue la caída social y a esta última la posibilidad de una redención. Este pasaje, este proceso entre la caída y la redención es lo que Rousseau busca representar. Las representaciones tienen en el pensamiento de Rousseau un estatuto complejo, lo mismo que la imaginación. Pueden significar apariencia, obstáculo, opacidad en las relaciones: refinamiento de la crueldad o lujo, como en el *Discurso sobre las ciencias y las artes* o en la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Pero asimismo –como se lee en las *Enseñanzas de un paseante solitario* y en otros textos- puede haber buenas representaciones, representaciones que no sean meras mentiras: aquellas que impliquen una lección moral. Se trata del modelo de la fábula; en otros términos, el de la alegoría. Y, desde el inicio, la misma forma de *Julia* está en relación al problema sobre el cual me propongo reflexionar en este trabajo: la educación moral, la educación por el arte, la educación por una fábula o la educación por una novela alegórica. Por ello mismo quizás *Julia* se inclina finalmente más hacia la alegoría que hacia el realismo. Esa inclinación es confirmada, asimismo, por ese otro orientador de lecturas que es el título completo de la novela: *Julia o la nueva Eloisa*. Estos nuevos amantes, Julia y Saint-Preux, parecen un eco, una nueva encarnación de esa historia amorosa y medieval entre Bernardo y Eloísa. En segundo lugar, en el pasaje antes citado se hace visible asimismo –junto a la inclinación de la novela por la alegoría- la

explícita intención educativa o pedagógica del texto. Unas líneas más adelante, en el mismo prefacio, Rousseau se refiere a la novela y a su texto en términos de “remedios mal disfrazados” (Rousseau, 1946: 15). La educación de los personajes -que es en *Julia* la principal vía de la redención- y la educación de los lectores son procesos que en Rousseau se piensan paralelos. En esto reside la fuerte apuesta pedagógica y la gran confianza en la palabra que se deja ver en *Julia*.

Si Rousseau es uno de los primeros pensadores modernos en reflexionar sobre el carácter escindido del hombre y la corrupción de la naturaleza en la sociedad moderna, con ello se vuelve uno de los primeros pensadores en ver en el progreso de la civilización el signo creciente de la decadencia. Frente a esta problemática escisión del hombre entre la naturaleza y la sociedad, la obra de Rousseau propone -tal como lo sistematiza Dotti- tres vías utópicas de solución o reforma. Por un lado, se encontraría la vía socio-política, desarrollada fundamentalmente en *El contrato social*; por otro, la vía personal o solitaria, desarrollada en los escritos autobiográficos, tanto las *Confesiones* como las *Ensoñaciones de un paseante solitario*; por último, la vía individual-pedagógica, esto es, la educación privada, no pública, que encuentra su desarrollo en el *Emilio* (Dotti, 1991: 40). De las tres vías, la de la educación moral o privada es la vía moderada; ni transforma -como la vía republicana- ni niega -como la vía del solitario- la sociedad. Intenta educar “naturalmente” a un hombre de modo tal que pueda adaptarse a la sociedad sin corromperse y así adquirir una socialización plena.

Cada una de esas respuestas al problema de la escisión del hombre moderno tienen de algún modo su reflejo en *Julia*, pero la vía educativa tiene un lugar privilegiado. Si la educación es central para pensar la forma alegórica que Rousseau elige para su novela; si la educación es una intención explícita en la "Conversación sobre la novela" tanto como en las notas al pie que el “editor” Rousseau hace a las cartas de los amantes, el mismo tema de la educación es central en *Julia*. Circulan por el texto, en principio, muchas figuras de educadores. Julia, Saint-Preux, Eduard Bostom, Wolmar, Clara, Chaillot, los hijos de Julie y Clara: todos, aunque no profesionalmente como Saint-Preux, asumen en algún momento el rol de educador y o el rol de discípulo. Además, a medida que las cartas se suceden, los personajes se van educando, van adquiriendo experiencia y sacando de ella conclusiones, paralelamente -como quiere Rousseau- a la educación de los lectores. Asimismo, la escritura misma funciona como una sublimación o un control de las pasiones más fuertes de los amantes, y así el conjunto de las cartas es pensado por los mismos personajes como un “manual” de acción, tal como se deja ver en la primera carta de Saint-Preux en el momento de su ingreso en París: “No me separaré de mi preciosa colección en el resto de mis días; me servirá de manual en el

mundo en que voy a entrar (...) me instruirá durante mi juventud; constituirá en todo tiempo mi edificación” (1946: 201-202). Las cartas se vuelven así un manual de conducta: instrucción, educación, edificación. Cartas –vale aclarar, pensando en la relación específica con los libros que pautará la educación privada propuesta por Rousseau en el *Emilio*- que no son tratados, sino escritura producto de la experiencia. Experiencia, además, que se presenta como experiencia real, histórica. Rousseau se presenta desde los prefacios solo como editor; él solo ha juntado y editado las cartas; quienes escriben son personas reales, propone el “editor”. Es claro que para Rousseau las cartas deberían funcionar también como un manual de conducta para los lectores.

Habría que decir aquí, por último, aún algo más para entender el lugar privilegiado que el problema de la educación tiene en *Julia*. En toda la novela subyace la creencia de que por medio de una educación “buena” o adecuada el hombre puede devenir mejor o más virtuoso. En el momento en que Julia acaba de “perder” su inocencia en brazos de su profesor, la carta consoladora de su prima Clara, curiosamente, termina nombrando a la “mala educadora” Chaillot. “Querida prima,” escribe en aquel momento Clara, y con este pasaje cierra su carta, “debemos gemir, querernos, callarnos y, si es posible, borrar, en fuerza de virtud, una falta que no se repara con lágrimas. ¡Ah! ¡Mi pobre Chaillot!” (1946: 89)

Esa figura educadora negativa aparece nombrada muy poco en el texto. Pero aparece en momentos claves como este. Subyace en este enunciado la creencia de que la educación puede hacer mejor al hombre, de que si Julia hubiera tenido en su infancia otra educadora, una mejor, una mejor educación, la caída, esta caída, se podría haber evitado. La misma creencia en la educación como posible agente de transformación moral del hombre se encuentra en el *Emilio*. Las primeras y famosas palabras del texto son enfáticas respecto a este tema:

Todo es perfecto al salir de manos del hacedor de todas las cosas; todo degenera entre las manos del hombre. El fuerza a una tierra a nutrir las producciones de otra, a un árbol a llevar los frutos de otro; mezcla y confunde los climas, los elementos, las estaciones; él mutila a su perro, a su caballo, a su esclavo; él lo trastorna todo, lo desfigura todo, ama la deformidad, los monstruos. (2005: 35) Pero Rousseau agrega, más adelante: Todo lo que nosotros no poseemos por nuestro nacimiento y de lo que tenemos gran necesidad al ser mayores, nos es dado por la educación. (2005: 36).

Una buena, una adecuada educación, sostiene Rousseau, puede hacer del hombre una persona más virtuosa y acaso feliz, puede conciliar en él

naturaleza y sociedad, los sentimientos y la razón. Puede tal vez hacerlo salir de su monstruosidad: como se dirá en *Frankenstein*, puede tal vez hacer olvidar su carácter monstruoso.

La educación propuesta por Rousseau en el *Emilio* tiene dos fases: una primer etapa “negativa”, que se refiere a la sustracción del niño del entorno social para formarlo apropiadamente en un ámbito natural y así eliminar toda presión y todo prejuicio social; y una segunda etapa, que se refiere al cuidado y al control del ingreso del educando en el mundo social. Ambas fases son guiadas por un mismo motivo: crear una brecha por la que la naturaleza se expanda en la sociedad, llegar a un equilibrio entre naturaleza y sociedad, acceder a una socialización plena. Dice Rousseau:

Gran diferencia hay entre el hombre natural que vive en el estado de naturaleza y el hombre natural que vive en el estado social. Emilio no es un salvaje que debemos relegar en el desierto, es un salvaje formado para habitar en las ciudades. Debe saber encontrar allí lo que necesita, sacar provecho de sus habitantes y vivir, si no como ellos, al menos con ellos (1991: 157). En otro lugar se lee: *se necesita mucha arte para impedir que el hombre sea completamente artificial* (1991: 164).

Aquello que hace original o característico al método pedagógico propuesto por Rousseau es –tal vez- lo planteado respecto de la primera fase, la fase negativa. La eliminación de la presión social tiene en su base al menos dos propósitos. Se trata, por un lado, de preservar cierta pureza moral en el niño alejándolo del artificio y los prejuicios del hombre de mundo. Por otro lado, se trata de asegurar las condiciones por las cuales el niño se vuelva autosuficiente, pueda hacer todo tipo de oficio; así, la división del trabajo no podría hacer de este hombre un hombre alienado. Por ello, el modelo será el de Robinson Crusoe. “La lectura es el flagelo de la infancia y la única tarea en que prácticamente la ocupamos. Recién a los doce años sabrá Emilio lo que es un libro.” (1991: 149). Si los libros están exceptuados de lo central de la formación y –siguiendo la metáfora- el único libro debe ser el “mundo” (1991: 150) o el conjunto de los hechos de la experiencia, queda sin embargo un libro excluido, un libro modelo para la formación de Emilio: “¿Es Aristóteles, Plinio, Bufón? ¡No! Es *Robinson Crusoe*.” En la lectura alegórica que Rousseau ensaya sobre Robinson, el libro de Defoe se vuelve un tratado de educación natural: muestra a un hombre solo, en un ambiente natural, que se vuelve autosuficiente aprendiendo y realizando artes manuales y logra así su subsistencia y aun cierto bienestar; logra, también, acceder a un punto de vista, el del solitario, que le permite alejarse y ver de un modo distanciado los prejuicios morales de los hombres en sociedad. “Convengo en que esta condición, la de

Robinson, no es la del hombre en sociedad; tampoco ha de ser la de Emilio verosímilmente; pero es sobre la base de esta condición que él debe evaluar a las demás.” (1991: 151).

La torsión argumentativa de esta última frase, por otro lado, recuerda a otras similares en la reflexión de Rousseau y remite a aquello que se puede leer en el *Segundo Discurso*: el “estado natural” sería para Rousseau algo así como una ficción hipotética, algo que “ya no existe, que ha podido no existir, que probablemente no existirá jamás, y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones justas para juzgar bien de nuestro estado presente.” (Rousseau, 1984: 50). Cada uno de esos giros del discurso rousoniano recuerda que todo lo que Rousseau propone respecto del estado de naturaleza, así como las soluciones o reformas que plantea en relación a él, no tienen ante todo un valor histórico o de verdad, sino uno crítico respecto de la sociedad presente y utópico en relación a las reformas propuestas y futuras. Por ello el concepto de naturaleza en Rousseau, antecedente central para pensar la estética romántica, es sumamente particular y problemático. Y no solo por ello: también porque en la obra de Rousseau puede encontrarse al menos dos conceptos diferentes de naturaleza. Así, si el *Segundo Discurso* postula –a modo de hipótesis- un mito de origen natural inocente, previo a las nociones del bien y el mal, con *El contrato social* se perfila otro concepto de naturaleza. La naturaleza aparece en este último texto como una dimensión del hombre que hay que controlar y limitar, mediante el pacto social. Ahora bien, en *El contrato social* aparece –junto a esto- algo igualmente problemático e interesante: la valoración de las costumbres como la mejor forma de leyes; un tipo de ley que se acepta casi como si fuera naturaleza, según Rousseau. Aquí aparece finalmente aún otro concepto de naturaleza, una suerte de segunda naturaleza valorada positivamente por Rousseau. También la educación que Rousseau plantea en el *Emilio* es una suerte de segunda naturaleza. La educación sería un arte que impide que el hombre se vuelva completamente artificial.

No es difícil encontrar rasgos parecidos al planteo pedagógico que hemos visto en el *Emilio* en el plan educativo que, muy hacia el final de *La nueva Eloísa*, Julia “la predicadora” establece junto a Wolmar y a Saint-Preux para sus hijos. Los niños viven en un pueblo bastante apartado, Clarens, que funciona en el texto casi como una república ideal²⁴, no viven en una gran metrópoli sino en un pequeño pueblo o comunidad, alejados por tanto de los prejuicios de las grandes ciudades. También Saint-Preux es

²⁴ Digo “casi”, porque la igualdad entre las clases sociales, que a veces parece sobrevenir en Clarens, como en el acontecimiento de la fiesta de la vendimia, termina siendo apenas un instante efímero o, en una lectura más maliciosa, en otra lectura, un mero instrumento de dominación. Esto último puede verse en los motivos enunciados por los cuales Julia y Wolmar permiten y aceptan a un pobre en su mesa: se trata de que acepten y sepan valorar su condición, su clase; se trata de que no aspiren al cambio.

hacia el final de la novela, invirtiéndose los roles, una suerte de discípulo de Julia y Wolmar. “El filósofo” como socarronamente le llama Clara, aprende –entre otras cosas- a trabajar con sus manos la tierra a la par que los campesinos en la fiesta de la vendimia. En el *Emilio* se leía respecto al trabajo manual y material la siguiente indicación: “No se trata tanto de aprender una profesión para conocer un oficio, sino para vencer los prejuicios que lo desprecian. (...) Recordad que no os exijo un talento sino un oficio, un oficio auténtico en el que las manos trabajen más que la cabeza y que no conduce a la riqueza pero que ayuda a vivir” (1991: 156)

Pero no solo puede verse este planteo educativo, similar a aquel del *Emilio*, en relación a los últimos tramos de la novela, dirigido centralmente por Julia y Wolmar. En efecto, un planteo educativo similar basado en la misma crítica a la cultura libresca y a la acumulación de conocimientos puede apreciarse ya en la primera parte de la novela, cuando Saint-Preux comenta el “nuevo plan de estudios” proyectado para Julia:

En cuanto a nosotros, que nos queremos aprovechar de nuestros conocimientos, no los acumulamos para volverlos a vender, sino para nuestro uso; no para cargar con ellos, sino para alimentarnos. Leer poco y meditar mucho la lectura o, lo que es lo mismo, conversar mucho de ello entre nosotros: este es el único medio de digerirlos bien. Pienso que, una vez que se ha abierto el entendimiento con el hábito de la reflexión, es preferible buscar en sí mismo las cosas que irían a buscarse en los libros... (Rousseau, 1946: 53).

Y a partir de esa crítica Saint-Preux pasa a la efectiva eliminación de las disciplinas inútiles, que no dicen nada al alma. Se suprimen “los idiomas, menos el italiano, que ya sabéis y que os gusta”; se dejan de lado los “elementos de álgebra y geometría”, se piensa en abandonar incluso la “física”. Por último, se abandona la “historia moderna”, por razones contundentes: “La historia más interesante es aquella que muestra mejores ejemplos de costumbres y caracteres de todas clases: es decir, la que ofrece más instrucción. / Se os dirá que esto existe entre nosotros como entre los antiguos. Tampoco es verdad. Abrid la historia y hacedles callar.” (1946: 55). Una buena historia –según lo que se lee en este pasaje- no es necesariamente una historia verídica en el sentido de acumulación de detalles, sino una historia que muestre buenos ejemplos de conducta. Así como puede haber –para Rousseau- “buenas” representaciones, “buenas” artes, puede haber “buenas” historias: la historia -entonces- contada como una fábula²⁵. En términos generales, por otro lado, en contraposición a la

²⁵ Eso es lo que tal vez Rousseau lee en Plutarco, lectura que realiza desde el inicio hasta el final de sus días, según se lee en las *Ensoñaciones de un paseante solitario*.

cultura inútil el nuevo plan de estudios de Saint-Preux valora ante todo la experiencia como medio de acceder a un conocimiento útil para el individuo. Una vez más, una indicación semejante puede leerse en el *Emilio*: “No se trata de saber lo que existe, sino lo que es útil” (Rousseau, 1991: 149)

Concluyendo: tanto en la primera parte de *Julia*, la de la caída, como en la segunda, la de la redención, se encuentran diseminadas las críticas y las propuestas de Rousseau en materia educativa. Esas propuestas se centran en una creencia de base en que la educación puede ser un método de transformación moral del hombre, aunque no se trata aquí de cualquier transformación: se trata de una educación natural. Por otro lado, hemos visto que la problemática educativa decide la elección de Rousseau por el género novela: se trata de acceder a un público más amplio que el de los discursos académicos, se trata de hacerse escuchar por quienes lo necesitan. La novela, o –de otro modo- el arte, pensados en términos alegóricos, tendrían un marcado valor pedagógico y a la vez permitirían una comunicabilidad más amplia. La misma novela de Rousseau se propone como educación en este sentido: un modo de acceso a una suerte de segunda naturaleza; un arte que nos impida ser totalmente artificiales, según decía Rousseau en el *Emilio*. ¿Una educación estética? Si lo es, es una que no separa lo estético de lo moral, una educación estética que no se separa pero que tampoco se une armónicamente a la educación moral: más bien, se subordina a ella. En esto último, en la subordinación del arte y la literatura a fines pedagógicos y morales, Rousseau muestra tal vez su raigambre ilustrada.

III. Excursus: Schiller y la propuesta de una educación estética

Me interesa ahora pensar brevemente un segundo momento en la construcción de esta propuesta educativa que, una vez planteada críticamente por Rousseau, se consolidará en el romanticismo hasta convertirse finalmente en un tópico. Pienso en un momento que, partiendo de Rousseau y pasando por Kant, llega a Schiller.

No es caprichosa la relación que aquí establezco entre Rousseau y Kant por un lado y la estética de Schiller por otro²⁶. Rousseau parece haber sido para Schiller un interlocutor privilegiado: interlocutor con el que se tienen coincidencias y diferencias. La misma relación puede pensarse entre

²⁶ Uno de los textos más emblemáticos de la reflexión estética de Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, podría muy bien pensarse como una reflexión sobre la historia de la poesía que podría ser un complemento –estético o poético- de la filosofía de la historia que se puede encontrar en el *Segundo Discurso*. Así lo ha leído –en efecto- Raymond Bayer (Bayer, 1965: 311). Por otro lado, asimismo, textos teóricos de Schiller sobre el teatro como “El teatro considerado como una institución moral”, por ejemplo, parecen responder directamente al Rousseau de la *Carta sobre los espectáculos* (Bayer: 307)

Kant y Schiller. Lo cierto es que –para aquello que me importa aquí- la teoría educativa de Rousseau, mediada por la teoría estética de Kant, lleva a la propuesta de una educación estética en Schiller. Ese es el momento o el pasaje que me interesa ahora analizar.

La filiación entre la filosofía de Kant y la teoría estética de Schiller, por lo demás, no deja de saltar a la vista. Schiller no dejó de asumir esa relación en ningún momento, a la vez que mostró siempre sus diferencias con Kant. “El agrado –escribe Kant en la *Crítica del Juicio*- vale también para los animales irracionales; belleza, solo para los hombres, es decir, seres animales, pero razonables, aunque no solo como tales (verbigracia, espíritus), sino, al mismo tiempo, como animales; pero lo bueno, para todo ser razonable en general.” (Kant, 1914: 69). Schiller no ocultó -basta leer las primeras páginas de sus *Cartas para la educación estética del hombre*- la fuente kantiana de sus propios escritos estéticos: se podría arriesgar incluso que su concepción estética se desarrolla a partir de esa gema kantiana recién citada. El hombre –dice allí Kant- es un animal racional: ni un ser puramente animal, al que correspondería la sensación del agrado, ni un ser puramente racional, al que correspondería el concepto de lo bueno. Y de ese pasaje de la *Crítica del Juicio* se desprende aquello que interesa en el contexto de este trabajo: el hombre sería hombre pleno, sería realmente un animal racional y no meramente un espíritu o una bestia en el momento de la experiencia estética. Algo similar dirá Schiller, vinculando el juego a lo estético: “Porque, digámoslo de una vez, solo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es plenamente hombre completo cuando juega*” (Schiller, 1945: 77).

Las *Cartas* de Schiller son de 1795. El dato sirve para inscribir las propuestas teóricas y críticas de Schiller en el contexto de una generación que, luego de una inicial simpatía hacia la Revolución Francesa, da un paso atrás ante el momento del Terror. Si los pensadores o artistas de la Ilustración tardía o de la generación prerromántica son en un primer momento partidarios de la revolución, frente al Terror hay una desilusión y un repliegue. Engels narra de un modo muy claro y contundente el clima fervoroso en que Alemania recibe la noticia de la Revolución Francesa y asimismo el repliegue de esa generación de Goethe y Schiller ante el desarrollo de la Revolución en el momento jacobino:

Súbitamente, la Revolución Francesa cayó como un rayo sobre ese caos llamado Alemania. El efecto fue poderoso. (...) Ninguno de los centenares o miles de poetas alemanes que vivían entonces accedió a que lo disuadieran de cantar a la gloria del pueblo francés. Pero ese entusiasmo era de naturaleza germánica, era puramente metafísico, y debía comprender solo las teorías de los revolucionarios franceses. Tan pronto como esas teorías eran

desplazadas a un segundo plano por el peso y la plenitud de los hechos (...) esa admiración alemana se transformó en un odio fanático hacia la revolución (Engels, 2003: 147-148).

Cuando no hubo ese odio fanático que señalaba Engels, hubo al menos desilusión. Desilusión, sobre todo, acerca de la posibilidad de un progreso moral del hombre a través de la política: desilusión, digamos con Rousseau, respecto de la efectividad de la vía política o republicana para solucionar las contradicciones del hombre moderno. El Terror tras la revolución francesa hace que los prerrománticos y luego románticos alemanes a secas se replieguen sobre sí mismos, en su interioridad; la desilusión acerca de la posibilidad de un cambio moral a través de la revolución política conduce a una vuelta a la interioridad de los sujetos. El idealismo, la utopía se repliegan al ámbito de lo privado. La burguesía alemana, ante la imposibilidad de hacer la revolución en su vida material, la hizo en su vida espiritual. Eso que Marx decía pensando en Hegel se podría pensar en relación a la generación de Goethe y Schiller²⁷.

Las *Cartas* de Schiller y su propuesta –por tanto- se inscriben en este contexto posrevolucionario. En la Carta V, Schiller alude de modo más o menos indirecto a ese contexto. No hay que descifrar demasiado este pasaje, en efecto, para ver allí un análisis de lo que significó el proceso revolucionario francés:

Ha despertado el hombre de su larga indolencia (...) y con la áspera voz de una imponente mayoría, exige la restitución de sus derechos imprescriptibles. Pero no solo la exige; acá y allá se alza para apropiarse por la fuerza lo que se le niega (...). Cuartéase el edificio del Estado natural (...) y parece ofrecerse hoy una posibilidad física de sentar en el trono la ley, de honrar al hombre como fin propio, de instaurar en verdadera libertad los fundamentos de la unión política. ¡Vana esperanza! Falta la posibilidad moral. El instante generoso cae sobre una humanidad incapaz de acogerlo (Schiller, 1945: 26).

Mayoría, derechos imprescriptibles, fuerza, ley, libertad: los términos que usa Schiller no casualmente reproducen el vocabulario de la revolución francesa y –sobre todo- de los discursos jacobinos. Asimismo, en ese pasaje y aun en su tono pueden notarse el doble movimiento o la ambivalencia del discurso de Schiller: simpatía por las causas o fines de

²⁷ Engels, en el mismo texto que citábamos antes, ubica a Hegel, a pesar de su nacimiento posterior, en la misma generación de Goethe y Schiller: “Este siglo vergonzoso en lo político y social fue, al mismo tiempo, la gran época de la literatura alemana. Todos los grandes espíritus alemanes nacieron alrededor de 1750: los poetas *Goethe* y *Schiller*, los filósofos *Kant* y *Fichte*, y apenas veinte años después nació el último gran metafísico alemán, *Hegel*.” (2003: 147)

aquella revolución, por un lado; por otro, crítica de aquella humanidad incapaz de llevar a buen término, por buenos medios, un momento positivo. Doble movimiento o ambivalencia propia de esta generación prerromántica frente al acontecimiento revolucionario y –sobre todo- frente al momento del Terror. Pero el análisis que hace Schiller sobre su época no termina allí: se desarrolla en un análisis –acaso programáticamente esquemático- de la sociedad en términos de clase. “En las clases inferiores y más numerosas de la sociedad” –escribe Schiller- “adviértense instintos generosos y desenfrenados, que quieren desasirse de todos los lazos del orden político y precipitarse con indomable furor a la satisfacción de sus apetitos animales. (...) En el otro campo, las clases civilizadas nos dan el espectáculo, no menos repulsivo, de una molicie y depravación de carácter, tanto más odiosa cuanto que la cultura misma es su origen y causa.” (1945: 28).

En esa esquemática contraposición entre estas dos clases sociales encuentra Schiller aquello que le interesa plantear. En efecto, en la caracterización que hace Schiller de los rasgos de esas clases pueden ilustrarse dos modos por los que el hombre moderno se contradice a sí mismo: “El hombre puede ser enemigo del hombre, o como un salvaje, cuando sus sentimientos arrollan sus principios, o como un bárbaro cuando sus principios destruyen sus sentimientos.” (1945: 25). Por un lado, entonces, el “salvajismo” de las clases bajas, en el cual priman los sentimientos o las sensaciones sobre los principios racionales; por otro lado, la “barbarie” de las clases civilizadas, en la que los principios racionales dominan a los sentimientos o sensaciones. Salvajismo y barbarie son dos modos en que el hombre se contradice a sí mismo, porque el hombre es un ser racional y a la vez y simultáneamente un ser sensible. Siendo bárbaro o siendo salvaje, el hombre se contradice a sí mismo, decía: se pervierte, se deforma; digo ahora, forzando un poco las cosas y pensando ya en *Frankenstein*, el hombre como salvaje o como bárbaro se vuelve un monstruo. La cuestión –en estos términos- sería la siguiente: ¿cómo reintegrar al monstruo? ¿cómo volverlo nuevamente un hombre, y un hombre pleno, feliz? Lo novedoso en Schiller es que no se busca una solución de todas estas contradicciones del hombre moderno por la vía política ni por la vía moral. Propone, en cambio, una solución por medio de la “educación estética”: una educación estética que es al mismo tiempo moral y política pero no se subordina directamente a esos fines.

Si el hombre es tanto sensibilidad como racionalidad, señala Schiller en las *Cartas*, sólo por la educación estética puede formarse un hombre que sea un hombre pleno y tenga conciencia y satisfacción de sí mismo como tal: solo por la educación estética puede llegarse a una libertad real en el hombre, considerado en su totalidad. Hay en efecto –según Schiller- dos impulsos o dos fuerzas en el hombre: el impulso formal y el impulso sensible. El impulso formal es un impulso activo, una capacidad

determinante: en él se encuentra la posibilidad del hombre de dar forma, de determinar la materia del mundo, la materia de lo real. El impulso sensible es, en cambio, un impulso pasivo: se trata de una capacidad receptiva, la capacidad de recibir y estar abierto a esa materia que es el mundo. El impulso formal, por otro lado, tiende al deber ser, al universal; el impulso sensible, a la existencia material, a los hechos particulares.

Ningún impulso debe faltar en el hombre, según Schiller: ambos deben estar presentes para que el hombre pueda ser considerado y sentirse a sí mismo como un hombre pleno. Ambos impulsos deben sintetizarse. Si descuido el impulso formal, me pierdo a mí mismo, pierdo lo que Schiller llama la *persona*, el yo que debería permanecer. Si, por el contrario, descuido el segundo, pierdo a lo otro, a los otros, pierdo el mundo: nunca podré ser lo otro. En este intento de síntesis puede verse la búsqueda de Schiller de un modo posible de suturar aquello que en la modernidad aparece –según lo vimos ya en Rousseau- como escindido en el hombre: la civilización y la naturaleza, la razón y la sensibilidad, la forma y la materia sensible, pero también el hombre y el mundo, el individuo y la comunidad, etc.

El impulso de juego es en efecto –según la propuesta de Schiller- lo que permite ligar estos dos impulsos en el hombre. Por otro lado, el objeto del impulso formal es la forma, entendiendo por ello todas “las cualidades formales de las cosas y su vinculación con el pensamiento”; el objeto del impulso material, en cambio, es la vida: lo vital, la vida entendida como “toda existencia real y material en el tiempo”. Y de este modo concluye Schiller: el objeto del impulso de juego, que sintetiza los dos anteriores, es lo que denomina “forma viva”. Ni solo forma ni solo vida: “forma viva”. Eso es lo que produce el impulso de juego. Kant señalaba ya en la *Crítica del Juicio* que el arte para ser bello debía presentarse como si fuera naturaleza. Los románticos pensarán más adelante y ya están pensando aquí –con esta noción schilleriana- en la obra de arte como un organismo. La “forma viva” es en efecto –agrega Schiller- lo que llamamos belleza. La belleza, el arte bello son el producto de este impulso de juego, y en esos productos, en esa actividad artísticas el hombre es y se reconoce como un hombre pleno, un hombre completo y libre. Por eso no ya el cambio político ni la educación puramente moral -dos de las tres vías que proponía Rousseau- sino la educación estética puede para Schiller conducir a un hombre más pleno, libre y feliz o, en otras palabras, a una sociedad de individuos modernos y plenos como héroes antiguos.

IV. *Frankenstein o el Prometeo moderno: las ilusiones perdidas*

La novela en tanto género literario moderno sería –según las propuestas de Marthe Robert, que hace un análisis de sus manifestaciones históricas- un género que se apropia de todos los valores y las representaciones simbólicas existentes en la sociedad en que surge y se desarrolla (Robert, 1973: 15). Ello puede explicar que *Julia* sea una *summa* novelada de los tópicos del pensamiento rusioniano, según he intentado mostrar en un apartado anterior; ello permite entender, asimismo, la cantidad de discursos que se cruzan en *Frankenstein*. El aporte de Lecercle al análisis de la novela de Mary Shelley, por otro lado, permite pensar ya más específicamente a *Frankenstein* como una novela que se apropia de todo, tanto de la historia reciente como de los conflictos discursivos que entretejen esa historia. El mito de *Frankenstein* parecería así como una solución imaginaria de contradicciones históricas y discursivas insolubles en la realidad (Lecercle, 2001: 22). Por último, para Rosemary Jackson, la novela gótica, género en que se inscribiría la obra de Mary Shelley, significaría una inversión o una subversión de los valores simbólicos instituidos, fijos y cristalizados. La época del gótico en que Jackson piensa a *Frankenstein* implica "una forma literaria capaz de un cuestionamiento más profundo de las contradicciones sociales" (Jackson, 1986: 99).

Uno de los discursos que en *Frankenstein* es apropiado y cuestionado, junto a sus valorizaciones, es el discurso rusioniano, que con el tiempo ha devenido –no sin transformaciones- en el discurso y los ideales románticos. Se trata de mostrar ahora cómo se pone a prueba, en efecto, uno de los elementos de ese discurso: la educación natural en tanto ideal o utopía. Lo que el texto de *Frankenstein* muestra –en efecto- es la experiencia de una serie de ilusiones perdidas, y entre ellas esa fe o creencia en la educación como modo de salvar las escisiones de la sociedad y el hombre modernos: creencia que en efecto he encontrado en Rousseau y luego he reencontrado en Schiller, transformada en la propuesta de una educación estética. Esa creencia entra en crisis y allí radica parte del carácter “crítico” del texto. Debería agregarse algo más, que intentaré señalar en el texto: aquello que se corroe y entra en crisis en *Frankenstein*, novela gótica, novela romántica, no es solo una ilusión o una creencia: es el mismo romanticismo, sus críticas y sus ideales estéticos, morales, políticos. Shelley, ella misma romántica, esposa de un romántico, en un círculo de relaciones y amistades románticas, escribe un texto que corroe algunos de los proyectos o ideales más afianzados del romanticismo. Y entre esos ideales, uno que en este trabajo me interesa particularmente: el ideal educativo, tanto en su versión ilustrada como en su versión rusioniana-romántica²⁸.

²⁸ Es sabido que Mary Shelley no solo leyó los textos de Rousseau, sino que al momento de escribir *Frankenstein* estaba leyendo no casualmente *Julia* y el *Emilio*. En cambio, si bien no se ni tengo pruebas concretas de que haya leído a Schiller, es claro que leyó a Coleridge, cuyos escritos estéticos significaron

Que el texto -por otro lado- se construya poniendo discursos diversos en tensión no solo es evidente desde el exhaustivo análisis que hace Lecercle sobre sus "contradicciones discursivas", sino asimismo desde lo que puede leerse en el prefacio de P. B. Shelley (1818) y lo que se confirma en la introducción de la propia Mary Shelley (1831). "[No] se debe sacar de las próximas páginas, en virtud de la justicia, ninguna inferencia que sea perjudicial para ninguna doctrina filosófica de cualquier tipo", escribe P. B. Shelley en 1818, y con ello resguarda el libro de probables reacciones o críticas: si no se deben sacar del texto críticas a ninguna doctrina, tal como se nos pide, es porque muy probablemente ellas puedan encontrarse allí. Esto último lo confirma el prefacio que la propia Mary Shelley escribe en 1831, narrando las circunstancias en que concibe la novela: "Múltiples y largas fueron las conversaciones entre lord Byron y Shelley, en las que yo era una oyente devota pero casi muda. En el transcurso de una de ellas se discutieron diversas doctrinas filosóficas...". Si hay alguna doctrina que esté en la base del texto, al modo de una serie de hipótesis que se someten a discusión, esa es la doctrina rusioniana, en casi todas sus formas: sea la republicana, la pedagógica o la del solitario. Sabemos por lo demás que las lecturas de Mary Shelley al momento de escribir *Frankenstein* incluían *Julia* o la *Nueva Eloisa* y el *Emilio*. "*Frankenstein*", escribe Lawrence Lipking, "pone a prueba cada una de las tesis de Rousseau al desarrollarlas y convertirlas en una historia"²⁹

Para analizar cómo se corroe el ideal educativo, hay que detenerse en el relato de algunas de las diversas educaciones que se narran en el texto. Aquí me centraré en la educación de los tres narradores del texto: la de Víctor Frankenstein, la de Robert Walton, y sobre todo la educación de la criatura o el monstruo. En principio, sin embargo, habría que plantear una cuestión que atañe a la estructura del texto y al modo en que ésta entreteteje el relato y la discusión de esos ideales. En primer lugar, el texto no debe concebirse como un mero encajonamiento de voces y relatos sino como un despliegue de duplicaciones y desdoblamiento; ello es por lo demás característico en la novela gótica. Así, Víctor Frankenstein se desdobra tanto en aquel que lo encuentra en el paisaje helado del Polo, Robert Walton, como en la criatura que crea en Ingolstadt, el monstruo. Cada uno de esos desdoblamiento -a su vez- será en mi lectura un modo de plantear problemas diversos en torno al ideal educativo. En segundo lugar, hay que aclarar que la novela no procede a la erosión de estos ideales educativos al modo de un tratado de educación. Procede algunas veces incorporando, en el relato de ese ideal, elementos diversos y nocivos, que lo hacen estallar

en Inglaterra una traducción o un plagio –dependiendo el punto de vista que se adopte- de la teoría estética del romanticismo alemán, que tuvo sus maestros en pensadores como Kant y Schiller, según la propuesta de Isaiah Berlin en *Las raíces del romanticismo* (Berlin, 2000).

²⁹ En el original se lee lo siguiente: "Frankenstein test each of Rousseau `s first principles by fleshing them out and turning them into a story" (Lipking, 1996: 323). La traducción del pasaje es mía.

desde dentro; procede en otras ocasiones poniendo en funcionamiento narrativo ciertas hipótesis para mostrar sus problemas o sus fracasos.

El personaje de Víctor Frankenstein tiene a lo largo de la novela un marcado carácter dramático, incluso trágico. Desde las primeras palabras del diario de Walton, a Víctor se le atribuye ese carácter: “El afecto que siento por ese hombre aumenta cada día. Despierta en el más alto grado tanto mi admiración como mi piedad. ¿Cómo contemplar anulado por la angustia a un ser tan noble sin experimentar una inmensa pesadumbre?” (Shelley, 1984: 45). Víctor es en efecto un personaje “noble” cuya desgraciada historia causará admiración -por no decir terror- y piedad en aquel que lo escucha. Walton, en este par o compañero que finalmente encuentra en el Glaciar Ártico, verá una imagen de sí mismo, un doble trágico en el que contempla su propio deseo desmesurado por el saber. Y por efecto de su relato tal vez –según intentaré mostrar- purgará sus propias pasiones. El mismo Víctor concibe su narración de este modo: “Hace tiempo decidí que me llevaría a la tumba el secreto de mis males, pero usted me ha hecho mudar de propósito. Anhela el conocimiento y la sabiduría como lo hice yo durante muchos años (...) creo que podrá extraer de mi historia alguna experiencia que pueda serle útil...” (1984: 48). Víctor es un personaje trágico aun en un sentido más: él mismo –como luego Walton- ha sido dominado por una pasión incontrolable por el conocimiento, una suerte de exceso, un deseo desmesurado por “penetrar los secretos de la naturaleza” (1984: 63). Sus primeros recuerdos consisten –en verdad- en este deseo: “La curiosidad, la más tenaz investigación de las leyes secretas de la naturaleza y la alegría que me embargaba al encontrarlas, son, en efecto, las primeras sensaciones de las que guardo memoria” (1984: 60). La ciencia es en el niño Víctor, por tanto, una de las primeras sensaciones: constituye casi un impulso. Y ese impulso, ese deseo se desencadena con toda su fuerza por el incentivo de la imaginación a partir de ciertos libros. Ello me lleva a hablar ya de su educación³⁰.

Lo central en esa educación es que por ella el texto erosiona la educación y el saber ilustrados, identificados ambos con la ciencia moderna. Ello sucede al menos de tres modos en la novela. En principio, por el cuidado que tiene el texto en referirse a las lecturas juveniles y no tan juveniles de Víctor: Cornelius Agrippa, Paracelso, Alberto el Grande

³⁰ Habría que recordar aquí la prohibición casi completa de la lectura en la pedagogía rusioniana, al menos hasta los quince años. Y recordar asimismo que esa prohibición o ese consejo son en Rousseau producto de una experiencia negativa que narra en las *Confesiones*: la lectura incentiva y activa la imaginación y lleva al mal y a la desdicha, en cierto sentido. Víctor Frankenstein –claro- no parece seguir el consejo de la pedagogía rusioniana respecto de los libros y la lectura: su historia parece en ese sentido una ejemplificación de la teoría rusioniana. Se vuelve desgraciado por su educación, parecería. También el monstruo lee y empieza a estimular su imaginación tempranamente: también por ello empieza a ser desgraciado. Pero sus lecturas son –diré- rusionianas. Y, por ello, el efecto de esa escena educativa en su caso se distorsiona: es ejemplo de la teoría rusioniana, tal vez, pero asimismo su corrosión crítica.

(1984: 62-63). La pasión excesiva de Víctor por el conocimiento se exagera por estas lecturas; su educación en las ciencias empieza por aquí. De ese modo, en principio, la educación ilustrada o la ciencia moderna se ven erosionadas por la novela al colocar en su origen a los antiguos alquimistas, magos o metafísicos. En esto el texto ficcional de Shelley se revela afín a las propuestas del Rousseau del *Primer Discurso*, que señalaban el origen oscuro de las ciencias y las artes: “La astronomía ha nacido de la superstición; la elocuencia, de la ambición, del odio, de la adulación, de la mentira; la geometría, de la avaricia; la física, de una vana curiosidad; todas, la moral incluso, del orgullo humano.” (Rousseau, 1980: 160). *Frankenstein*, como el *Primer Discurso* de Rousseau, señala por el propio relato de la educación de Víctor la continuidad entre la magia que la ciencia moderna rechaza y el saber ilustrado. Y esa continuidad no se rompe por el choque de Víctor con el “grosero” profesor Krempe, que ve en Víctor un “anacrónico discípulo” de Paracelso y Alberto el Magno en “nuestro científico siglo” (1984: 73); esa continuidad se refuerza, en todo caso, con la figura del profesor Walkman, cuyas maneras no eran groseras sino dulces, cuyo juicio sobre las lecturas de Víctor las liga con la ciencia moderna: “Es al celo incansable de aquellos hombres que los filósofos modernos deben el fundamento de la mayoría de sus conocimientos” (1984: 76).

En segundo lugar, esa educación y ese saber ilustrados son erosionados al colocarse en relación estrecha con la muerte y lo muerto. La tarea científica de Víctor se realiza en el cementerio o en el matadero, con cuerpos muertos: “La sala de disección y el matadero me proporcionaban la mayor parte de los materiales...” (1984: 85). La ciencia conoce y trabaja con la muerte, parece decir la novela. En los términos del *Fausto* de Goethe, el árbol de la ciencia no coincide con el árbol de la vida. En el gabinete de estudio de Fausto hay en efecto un esqueleto; en el laboratorio de Frankenstein, cadáveres humanos. No es casual –respecto de todas estas referencias faustianas- que la educación formal de Víctor se de en Ingolstadt, espacio también asociado al mito de Fausto.

Por último, y a un nivel muy general, la secuencia entera de la educación universitaria de Víctor no muestra sino que el sueño de la razón produce literalmente un monstruo. Si bien Víctor tiene un carácter trágico, según he indicado, la narración de ese sueño que deviene en pesadilla tiene un carácter casi cómico. Víctor –dice- “había intentado que sus rasgos no carecieran de cierta belleza” (1984: 89), pero resulta un monstruo horrendo: la criatura es monstruosa, fea y grotesca. La sucesión de esas escenas que terminan en la creación del monstruo tienen un marcado carácter cómico, al menos por su marcada falta de previsión. Víctor no parece percibir –en el proceso- lo que está creando. Se trata casi de un *gag* –podríamos pensar- de una película cómica muda: se intenta hacer –por dar un ejemplo- una torta

grande, deliciosa y deslumbrante, y resulta un desastre, cualquier cosa. ¡Risas!³¹ Un efecto similar resulta de las escenas de la creación del monstruo por Victor Frankenstein: se intentaba hacer algo bello, y resulta algo grotesco, casi cómico. Pues aquello que crea, en último término, es una “parodia” (1984: 195) –según dice el propio monstruo a Víctor- del cuerpo humano. Si el efecto de estas escenas es que se erosiona cómicamente la educación ilustrada o científica de Víctor, la novela hará el mismo procedimiento entre cómico y paródico respecto de otra serie de ideales. El monstruo hace ingresar estas categorías al mundo trágico de Víctor Frankenstein: lo grotesco, lo cómico, lo paródico, la risa.

Walton, suerte de doble de Víctor según he señalado ya, establece también el origen de su pasión por el conocimiento en la lectura de ciertos libros que atizaron su imaginación: se trata aquí centralmente de “volúmenes que narraban viajes y exploraciones”, libros sacados de “la biblioteca del tío Thomas” (1984: 27). Este origen libresco de la pasión por el conocimiento remarca la relación de doble que tiene Walton respecto de Víctor: relación que se confirma nuevamente –a su vez- al decir Walton que en Víctor ha encontrado un par, “un amigo al que me haría feliz considerar un hermano” (1984: 42).

¿Cuál es la educación de Walton? Walton dice haber tenido una educación desordenada, autodidacta y poco formal, apenas consistente en el aprendizaje de algunas “lenguas extranjeras” (1984: 31). Sus lecturas – dice- son pocas: los “libros de viajes” del tío Thomas, en principio, y luego las obras “de nuestros más famosos poetas”. A los veintiocho años, dice Walton, “soy menos culto que un muchacho de quince” (1984: 31). Pero Walton nombra un texto más, texto que la novela de Shelley citará explícita o implícitamente a lo largo de toda la novela.

Me dirijo a regiones aun vírgenes, al “país de la niebla y la nieve”, pero yo no cazaré albatros, escribe Walton a su hermana. No sufras, pues, por mi vida ni temas verme regresar, exhausto y miserable, como el “Ancient Mariner”. Te imagino sonriendo ante esta alusión al poema de Coleridge. Quiero a este respecto revelarte un secreto: a menudo he atribuido a las obras de este poeta, el más imaginativo de la literatura moderna, la causa de mi pasión por el mar y el entusiasmo que sus misterios despiertan en mi (1984: 35).

Esta alusión a la “Balada del viejo marinero” de Coleridge es clave no solo para entender el tipo de aprendizaje que hace Walton, sino

³¹ No casualmente las primeras lecturas en clave cómica del texto de Mary Shelley y su mito, como señala Lecercle, fueron las primeras versiones cinematográficas que se llevaron a cabo sobre la historia. El cine en el siglo XX pudo ver esa raíz cómica o irónica que había en el texto del siglo XIX.

asimismo para la estructura de la novela de Mary Shelley en general. La educación de Walton no se da tanto por sus lecturas desordenadas o su aprendizaje de lenguas, sino por el relato de la experiencia de Víctor. Walton es el “joven Convidado” de la “Balada del viejo marinero” (Coleridge, 1968: 39), aquel que, luego de escuchado el relato del viejo marinero, al día siguiente se vuelve un “hombre nuevo: / si más triste, más sabio” (1968: 63). Luego del relato de desengaño y desilusión de Víctor, Walton suspende su “empresa” de descubrimiento y se vuelve para Inglaterra. *Si mas triste, más sabio*. Sin embargo, hay un nuevo elemento de risa, un nuevo elemento de ese humor un tanto ácido que está en el fondo de la novela de Mary Shelley: el “viejo marinero” es aquí Víctor Frankenstein, un joven derruido, en ruinas.

Si el texto se construye por un juego de desdoblamiento de voces y personajes, Víctor se desdobra asimismo en la criatura que fabrica. El monstruo constituye –así como Walton- otro doble de Víctor, su “reflejo grotesco” o su “imagen paródica”, como señala Rosemary Jackson (Jackson, 1986: 101). Y con el carácter grotesco del monstruo, a la vez feo y sublime, aparece la contracara del carácter trágico y solemne de Víctor. En el contexto inglés, el texto *De lo sublime y de lo bello* (1757) de Edmund Burke preveía ya la posibilidad de una reunión o convivencia entre lo sublime y lo feo, que en *Frankenstein* encontramos encarnada en la figura del monstruo: “Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime. Pero, no insinuaría bajo ningún pretexto, que la fealdad por sí misma es una idea sublime, a menos que estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror.” (Burke, 1995: 89). En *Frankenstein* esa reunión de lo feo y lo sublime, generando ambas terror, se encarna en la figura del monstruo. Pero el monstruo no solo es sublime y feo, ni causa tan solo terror, el monstruo es también una figura grotesca y asimismo cómica. Causa terror al mismo tiempo que causa risa. Eliminando la parte del monstruo -que por otro lado, no casualmente, es el centro espacial del texto de Mary Shelley- tendríamos un relato trágico, solemne y elevado. Pero no solo tenemos a Víctor sino también a su encarnación grotesca. Y es a través de esa figura grotesca que se realiza una corrosión cómica o irónica de los ideales que se despliegan en la figura y la vida de Víctor. Así, por ejemplo, cada vez que Víctor intente recuperar la paz en la bella naturaleza –sea solo en un bote a la deriva por los lagos de Ginebra o navegando con su amigo Clerval por el Rin- aparecerá la grotesca figura del monstruo o aun sus risas y burlas para introducir la disonancia en la supuesta armonía y paz recobradas. Pero habría que agregar algo aquí: el mundo que presenta el texto -la naturaleza de ese mundo- también se ríe del monstruo; las estrellas parecen en efecto reírse de él precisamente cuando su estado es más desgraciado. Se trata de un mundo o de una naturaleza en que no pueden verse analogías,

correspondencias; ninguna finalidad, pura materia hostil. No es casual que los espacios que prefiere el texto sean desolados y desérticos: los glaciares en que el monstruo se refugia y por los cuales Mary Shelley elige empezar y terminar su novela; la zona árida, fría y rocosa de Escocia en que Víctor se aísla para construirle una compañera al monstruo. Los espacios son en la novela desolados, desiertos, duros: una naturaleza hostil. Ni siquiera sublime, al menos desde lo que Kant o Schiller entenderían por sublime; pues ninguna superioridad moral parece poder levantarse por sobre el espectáculo de esa materia hostil. Se trata, en el fondo, de un mundo grotesco y tragicómico, en el cual la naturaleza parece reírse sarcásticamente de los esfuerzos del hombre.

Entre aquellos ideales caídos -ironizados por la figura y el relato del monstruo; ironizados también por la misma naturaleza que presenta la novela- está el ideal educativo rusioniano, ideal que ha devenido romántico. ¿Cómo es entonces la educación del monstruo? Como propone Lecercle, por la creación del monstruo el texto de Shelley ficcionaliza no solo lo que la filosofía inglesa de la época había pensado respecto del sujeto como una *tabula rasa* (Locke) sino asimismo lo que Rousseau había pensado sobre el *hombre natural*. “Yo era bueno y cariñoso. Los sufrimientos me han convertido en un malvado.” (Shelley, 1984: 152), le dice a Víctor el monstruo, que en otros momentos habla de sí como si fuera Adán. A la postulada inocencia originaria del monstruo se le suma –una vez comenzado el relato que el monstruo le hace a Víctor- su vida solitaria en el bosque, comiendo solo raíces y bayas, nada de carne, tal como Rousseau imaginaba al hombre natural. Hombre natural extraño, éste, sin embargo: ha sido creado de modo artificial por Víctor, en base a su ciencia y a su arte³². Y muy pronto se choca con la escasez de alimentos, muy pronto se encuentra con la cabaña de un campesino que se espanta ante la visión horrenda del monstruo y huye. Luego con un villorio y sus mansiones lujosas, villorio del cual sale apedreado; se trata, evidentemente, de una suerte de hombre “natural” en un estado de sociedad. El monstruo –esta suerte de hombre “natural”- llega finalmente al cobertizo de una casa de pastores y, luego de un tiempo de espiar el movimiento de la familia Delacey a través de la pared, decide empezar a educarse para lograr acceder a la sociedad de los hombres. La educación es en efecto para el monstruo, al menos en tanto proyecto, un modo de salvar su monstruosidad e integrarse a la sociedad de los hombres: “Veía con claridad que por grandes que fueran mis deseos de dirigirme a aquellos seres, no podía ni soñar en hacerlo antes de haber adquirido un perfecto conocimiento de su lengua,

³² Había dicho Rousseau, sin embargo, según lo he citado antes, que “se necesita mucho arte para impedir que el hombre sea completamente artificial”. Por ello, acaso, también el Emilio de Rousseau puede pensarse como un producto del arte humano y no un hombre natural a secas.

conocimiento que me permitiría hacer olvidar mi monstruosidad” (1984: 172).

Hay en el monstruo, por tanto, una fe en la educación que también pudo encontrarse antes en Rousseau: fe en una educación que a su vez descansa en el aprendizaje del lenguaje. Si en *Julia* el lenguaje permitía la sublimación de las pasiones de los amantes, en *Frankenstein* –al menos en proyecto- se supone que podría hacer olvidar la monstruosidad de la criatura ante la visión de los hombres. De lo que se trata para el monstruo es del aprendizaje de la lengua y de la escritura: la aprende mientras Félix le enseña francés a Safie, a partir a su vez del libro de Volney: *Ruinas o meditaciones sobre la revolución de los imperios* (1984: 179). El monstruo aprende en efecto muy bien el lenguaje de los hombres: lo prueban su habilidad retórica y argumentativa al momento de encontrarse con Víctor para pedirle que le provea de una novia. En efecto, mientras Víctor apenas llega a balbucear o proferir amenazas, el monstruo prefiere “discutir” y razonar, y en efecto convence a Víctor en un principio. El monstruo confía todas sus posibilidades de salvación en la palabra: lo intenta con el anciano de la cabaña, lo intenta luego con Víctor, al cual solo le pide: “Oíd mi historia (...) ¡Pero escuchadme, por piedad! La justicia de los hombres, por rígida que sea, permite a los culpables defenderse antes de condenarles. ¡Oídmme, Frankenstein!” Las palabras finales de Víctor a Walton confirman esto último: “¡Pero desconfíe de él! Es elocuente y persuasivo. (...) ¡No le escuche, Walton!” (1984: 313). Hay, por tanto, una fe en el monstruo respecto a que la educación puede hacer olvidar su monstruosidad y hacer que se lo acepte en sociedad; y esa fe está basada, ante todo, en el aprendizaje y el uso del lenguaje.

Por otro lado, la educación del monstruo no es cualquier educación. Es una educación en el aislamiento propio de una familia de campesinos, alimentándose solo de bayas y raíces y contemplando las lecciones que Félix le da a Safie a partir de un solo libro. Se trata de una educación cercana a la educación natural que proponía Rousseau. Y si el monstruo no lee el *Robinson Crusoe*, sí aprende la lengua a partir de un rusioniano como Volney, así como se encuentra y lee el *Werther* de Goethe -otro lector de Rousseau- y las *Vidas* de Plutarco, uno de los pocos autores que el Rousseau ya viejo de las *Ensoñaciones* sigue leyendo con placer y provecho³³.

La educación del monstruo es así una educación rusioniana. Y es también una educación romántica, estética y romántica: se trata de un monstruo a tono con su época, un monstruo que lee la literatura preromántica más reciente, como lo es el *Werther* de Goethe; un monstruo

³³ Estos textos y el *Paraíso Perdido* de Milton son las acotadas lecturas que realiza el monstruo: lecturas que siempre se basan en la identificación con lo leído, asumiendo el monstruo su similitud y su diferencia respecto de aquello que aprende.

que tiene los gustos del romántico de la época: Goethe, las ruinas, los antiguos, Milton. El monstruo –esta es una más de las bromas de la novela- encuentra en medio del bosque, atados en un paquete, algunos de los libros indispensables para la formación de un romántico de la época de Mary Shelley. Una educación rusioniana y romántica es la del monstruo, entonces. Pero aquí no funcionará. Una y otra vez el monstruo expresará o encarnará el ideal educativo; una y otra vez ese ideal se verá erosionado por los hechos. La *desilusión* del monstruo será progresiva. Intentará dialogar con el anciano y ciego Delacey, pero será apaleado al llegar el resto de la familia, que sí puede ver al monstruo: primer desengaño. Un día después volverá –con nuevas esperanzas- a la casa de los Delacey, y no encontrará a nadie: segundo desengaño. En el camino, mostrándose aun bondadosamente, salvará a una niña de ser ahogada pero será baleado por su padre: tercer desengaño. Incluso ante la visión de su futura primera víctima, el hermano de Víctor, el monstruo conserva algo de aquel ideal educativo rusioniano:

En cuanto le vi me asaltó el convencimiento de que él no podía albergar ideas preconcebidas y de que era muy joven todavía para haber adquirido el miedo a la deformidad. Si pudiera apoderarme de él y educarle, llegaría a ser mi compañero, mi amigo, y ya nunca volvería a sentirme solo en un mundo que, paradójicamente, estaba tan lleno de gente (1984: 212).

En paralelo al eco que estas palabras retienen del aislamiento en que el tutor educa a Emilio en la obra de Rousseau, aquí se da un nuevo desengaño. “Monstruo”, grita William y ahora la criatura ingresa en el crimen y de Adán pasa a identificarse con Satán. Aun –como decíamos- al momento de dialogar con Víctor el monstruo guarda ciertas ilusiones respecto al uso del lenguaje como instrumento educativo. Ilusiones que nuevamente chocan con la realidad. Así, si el Balzac de *Ilusiones perdidas* -publicada entre 1837 y 1843- narra la pérdida o la devaluación de los ideales románticos desde una poética programáticamente realista, el *Frankenstein* de Mary Shelley lo hace desde una poética aun romántica. Se trata tal vez, en la novela de Shelley, de lo que Lukacs pensó en términos de un “romanticismo de la desilusión” en su *Teoría de la novela*. Refiriéndose a esa forma de la novela romántica, Lukacs señala: “Es el estado del alma romántica de la desilusión que sostiene y alimenta esa especie de lirismo, (...) una utopía que tiene mala conciencia y que está segura de antemano de su derrota.” Tal conciencia va acompañada de una tonalidad o una actitud ambigua y provoca efectos igualmente ambiguos, según señala Lukacs: “amor y llanto, desolación, piedad, sarcasmo” (Lukacs, 1966: 113). Tal mala conciencia respecto de las utopías

románticas, tal tonalidad y tales efectos son los que pueden encontrarse en la novela de Mary Shelley, según la lectura que vengo proponiendo.

Sin embargo, el texto no solo enuncia la ineficacia de la educación rusioniana-romántica, aplastada y corroída por la realidad en el relato de la historia del monstruo. No solo pone en escena la utopía para hacerla fracasar en su ineficacia o impotencia. Así, al momento de relatar cómo hizo culpable a Justine poniendo el colgante de William al lado suyo mientras dormía, el monstruo dice lo siguiente: “Merced a las enseñanzas de Félix y a las crueles leyes de los hombres, había aprendido a hacer el mal” (1984: 216). La educación rusioniana-romántica no solo no ha resultado en bien, sino que ha enseñado a hacer el mal. Se trata de una desilusión aun más fuerte.

Al inicio, en la “infancia” del monstruo, ante la experiencia del fuego que puede dar sensación de placidez y a la vez quemar el monstruo había dicho lo siguiente: “Comprobé, extrañado, que la misma causa podía tener dos efectos contrapuestos” (1984: 157). Así como el fuego puede dar placidez al dar calidez y “dolor” quemando, así como la educación puede llevar al bien pero también al mal, matar un albatros puede hacer que el poder de la naturaleza se apiade o se ponga aun más hostil. La “Balada del viejo marinero” –he dicho antes- está en la base del texto de Shelley. ¿Cuál es la experiencia que aprende el joven convidado en el poema de Coleridge? Que no hay coherencia ni sentido en la naturaleza o en el mundo: que una misma causa puede tener dos efectos diferentes u opuestos. Esa es la experiencia del texto de Shelley y asimismo la de su monstruo.

¿Realmente era el ser humano tan poderoso, tan virtuoso y magnífico, siendo, al mismo tiempo, tan vil y lleno de vicios?”, se preguntaba el monstruo al escuchar a Felix leer el libro de Volney, “En ciertos momentos parecía ser, tan solo, un instrumento en manos del espíritu del mal, en otros, por el contrario, encarnaba todo cuanto pueda imaginarse de noble y divino. (1984: 180)

Asimismo, al contemplar los cambios de las estaciones en la naturaleza, el monstruo pensará lo siguiente: “¡Alegre, alegre tierra! Lugar que parece hecho para los dioses y que, sin embargo, aun ayer era húmedo, frío y malsano.” (1984: 174). El mundo, habrá experimentado el monstruo entonces, puede ser en primavera una residencia para los dioses y en invierno algo totalmente hostil para el hombre. Los hombres, habrá aprendido por el texto de Volney y luego por su propia experiencia, pueden ser virtuosos como dioses o viles como el más sanguinario de los animales. No solo el monstruo –una vez realizado el primer crimen- se reirá y

obtendrá placer en la desgracia de los otros; el mismo, desgraciado, contemplará a las estrellas reírse, indiferentes y bellas, desinteresadas: “¡Que horrenda noche! Las frías estrellas parecían burlarse de mí y las ramas desnudas de los árboles se agitaban sobre mi cabeza como si quisieran insultarme.” (1984: 174).

Esa es la experiencia del texto de Shelley y la de su monstruo. “Cuanto más me instruía, mayores eran las razones que me empujaban al temor y la tristeza” (1984: 182), dirá el monstruo. *Si más sabio, más triste*. Y oyendo carcajadas por todos lados. Se trata, en *Frankenstein*, de un mundo que parece reírse hostilmente de quienes lo habitan: un mundo tragicómico y grotesco.

Concluyendo, *Frankenstein* plantea fundamentalmente una educación, sea la iluminista o la rusioniana-romántica, que no sirve para nada, o que incluso puede enseñar a hacer el mal. No solo no sirve para saber o conocer en el sentido de Fausto o de Víctor, modernos Prometeos, sino que no sirve para integrar a aquel fuera de la ley o de la sociedad de “los hombres”: el criminal, el monstruo o el salvaje. Traer al criminal, al monstruo o al salvaje a la sociedad a través de una correcta educación: ese ideal ha sido pisoteado por la realidad, tal como el texto lo hace visible en la narración de la educación del monstruo³⁴.

V. Risa, ironía y tragicomedia en *Frankenstein*

He intentado mostrar en este trabajo un arco histórico en que se inicia, desarrolla y empieza a corroerse un elemento específico del discurso rusioniano y romántico. Se trató aquí del ideal de reforma pedagógica en tanto proyecto de reparación de las escisiones propias de la modernidad. Esa educación rusioniana-romántica es lo que se erosiona en el texto de Mary Shelley. Es el romanticismo al fin –esto es lo que se he sugerido en todo el trabajo- aquello que se erosiona o entra en crisis en el texto romántico de la romántica Shelley.

³⁴ La asociación del monstruo con el salvaje o el bárbaro puede ser gratuita o no tanto. Tras la primera desilusión, el monstruo quema la casa de la familia Delacey (que hasta allí era para él la civilización) y baila alrededor aullando como los “salvajes” americanos quizás lo hacían en el imaginario europeo de inicios del siglo XIX: “Prendí fuego a una rama seca y comencé una rabiosa danza en torno al chalet, con los ojos vueltos hacia al este en donde la luna comenzaba a rozar el horizonte. Desapareció finalmente el astro y, entonces, prorrumpiendo en aullidos y blandiendo mi antorcha fui encendiendo la leña que con tanto cuidado había amontonado.” (1984: 174). No casualmente, por otro lado, el monstruo le dice a Víctor que si éste le crea una compañera –“una criatura femenina, un ser del otro sexo que sea tan horrendo como yo mismo”, para formar una “pareja de monstruos”-, se alejará y se marchará a América y –más precisamente- a América del Sur. “Si aceptáis otorgarme lo que os suplico nunca, ni vos ni cualquier otro ser humano, volveréis a verme. Me estableceré en las enormes tierras deshabitadas de América del Sur.” (1984: 219).

¿Cómo entran en crisis esos valores, esos ideales románticos? He señalado en este trabajo que en el *Frankenstein* de Mary Shelley se trabajan y se ponen a prueba esos valores con el ingreso al texto de lo cómico, la parodia y la risa en general. Aquí no se puede sino enfatizar la importancia del modo específico en que la novela trabaja con los discursos rusionianos y románticos. Evidentemente, el modo en que se los discute tiene un carácter marcadamente cómico, si bien lo cómico no prevalece en todos los momentos de la novela. En efecto, hemos pensado aquí a Víctor como una figura trágica y al monstruo como una figura grotesca, que introduce el humor y la ironía sobre los ideales que Víctor moviliza. La novela consiste en esa mezcla: acaso tenga –es lo que hemos sugerido en estas páginas- un carácter tragicómico. No es casual que se hayan hecho muy rápidamente versiones teatrales del texto, casi inmediatamente luego de su publicación a inicios del siglo XIX; no es casual tampoco que las primeras representaciones cinematográficas en el siglo XX hayan sido películas cómicas. Parece que los receptores han visto de modo adecuado el carácter dramático de la novela, así como también su carácter cómico. Se trata aquí de una novela tragicómica. No pudo ser de otro modo, tratándose de la novela romántica de una escritora romántica que ironiza sobre los ideales de su generación y su círculo romántico. La experiencia que da lugar a la novela no puede ser por tanto sino una experiencia tragicómica. La risa que atraviesa la novela es una risa ácida, sarcástica, escéptica: se trata de una risa fuertemente irónica. Una ironía –romántica- que hace caer los propios ideales románticos.

Los sitios y modos en que esa risa irónica y trágica trabaja en *Frankenstein* con los discursos rusionianos y románticos exceden la problemática educativa abordada en este trabajo. Son –de todos modos- igualmente interesantes e incluso complementarios respecto del análisis que aquí se ha llevado a cabo. Pienso –por ejemplo- en cómo en la novela se ironiza y corroe otros ideales: ideales que pueden ser tanto políticos como estéticos.

Bibliografía

- Berlin, I., 2000. *Las raíces del romanticismo*. Traducción de Silvina Mari. Madrid, Taurus.
- Burke, E., 1995. *De lo sublime y de lo bello*. Traducción y estudio preliminar de Menene Gras Balaguer. Barcelona, Altaya.
- Coleridge, S., 1968. “Balada del viejo marinero”, en *Los románticos ingleses*. Coleridge, Byron y otros. Selección de Jaime Rest. Traducción Miguel Alfredo Olivera. Buenos Aires, CEAL.

- D'Angelo, P., 1999. *La estética del romanticismo*. Madrid, Visor.
- Darnton, R., 1984. "Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dotti, J., 1991. "Introducción", en *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Engels, F., 2003. "Alemania en la época de Goethe y Schiller", en Marx, K. y Engels, F., *Escritos sobre literatura*. Selección e introducción de M. Vedda. Traducción y notas de F. Aren, S. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Jackson, R., 1986. *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.
- Kant, I., 1914. *Crítica del Juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid, Librería General de Victoriano Suarez.
- Lecercle, J.-J., 2001. *Frankenstein: mito y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lipking, L., 1996. "Frankenstein, the True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques", en M. Shelley, *Frankenstein*, Nueva York, Londres, W. W. Norton.
- Robert, M., 1973. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus.
- Rousseau, J.-J., 1980. *Del Contrato social / Discurso sobre las ciencias y las artes / Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Madrid, Alianza.
-, 1984. *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres / El contrato social*, Buenos Aires, Hyspamerica.
-, 1991. *El mundo de Juan Jacobo Rousseau*. Introducción, notas, selección de textos y traducción: Jorge Dotti, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
-, 2005. *Emilio*, Madrid, EDAF.
-, 1946. *Julia o la nueva Eloisa (Cartas de dos amantes)*, Buenos Aires, Editorial Futuro.
- Schiller, F., 1945. *La educación estética del hombre*. Traducción por Manuel García Morente. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Shelley, M. y Shelley, P. B., "Prefacio a la edición de 1818" e "Introducción a la edición de 1830", en *Frankenstein: paratextos*, revisados y traducidos por Jerónimo Ledesma para uso de alumnos y docentes de Literatura del Siglo XIX (UBA: Filosofía y Letras).
- Shelley, M., 1984. *Frankenstein*. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Barcelona, Bruguera.

Goethe y Schiller en el debate entre clásicos y románticos.

Por Mónica Virasoro

La época

La relación entre Goethe y Schiller jalonada por una amistad y a la vez una tensión puede servir de paradigma para discurrir sobre lo clásico y lo romántico. Una amistad espinosa pero fructífera pues se los considera a ambos, genios, los principales artífices del mejoramiento del idioma y la construcción de la cultura alemana. Dos personalidades, dos creadores, encarnando un debate de época, él mismo que ya había tenido sus antecedentes en la famosa y larga Querelle des anciens et des modernes en las décadas a caballo de entre los siglos XVII y XVIII y se extenderá por una, casi dos centurias. Un debate que, según las circunstancias, adoptará diversas expresiones. Una de ellas la de “antiguos y modernos” en aquella vieja querrela pero también en el escrito de Friedrich Schlegel Sobre el estudio de la poesía³⁵ griega donde pese al título el autor discurre en gran parte sobre la literatura moderna y su diferencia esencial con la antigua. Otra de sentido similar enrolada como aquella en el marco de una concepción historicista, la de “clásico y moderno” donde moderno suele aparecer reemplazado o bien tratado como sinónimo de romántico, es la concepción de Hegel en su Estética cuando hablando de las etapas del arte escalona: arte simbólico, clásico y romántico. Es también la de los románticos para quienes la diferencia es medular para el armado de su teoría estética, esto es para el esbozo mismo de una noción de arte romántico que no se define sino en oposición a lo clásico. Y por último la de Schiller de “ingenuo y sentimental” fórmula surgida como contrapunto a la no poco peyorativa oposición de invención goetheana entre “sano y enfermo” como atributos respectivamente aplicables a lo clásico y lo romántico. Se trata de una oposición que deja de lado la visión historicista; ya no se trata de diferencias epocales sino de estilos, actitudes ante la vida, modos de estar parados en el mundo.

Veamos el escenario en que se desarrolla la vida, la obra, la amistad-tensión entre los dos genios. Goethe nace en 1749, Schiller diez años más tarde, es época de Ilustración, época del "*Sapere aude*", cuando la fe en la razón llevó a consagrarle en París la iglesia de Notre Dame.

³⁵ En su escrito *Sobre el estudio de la poesía griega*, Schlegel se refiere al arte antiguo para mejor definir por oposición el espíritu de lo moderno marcando como diferencia insuperable de esta última un elemento de reflexión. El poeta moderno está sólo y se vuelca a su interioridad. Frente al carácter natural, la armonía y la busca de ideal del arte clásico, el arte moderno se caracteriza por su carácter artificial, y el gusto por lo característico e individual -no lo bello sino lo interesante-. La obra moderna no produce ni armonía ni perfección, de ella solo trasunta un deseo insatisfecho, desorden, ausencia de ley que se traduce en sensación de fuerza y búsqueda permanente de la novedad.

Sabemos empero, que esa fe no avanzó sin oposición: ya Rousseau, escéptico al progreso civilizatorio, había propuesto una vuelta a la naturaleza enarbolando los valores de espontaneidad y sentimiento frente a los valores iluministas de convención social, razón y principios universales. En sentido similar Herder concebía la historia como aquel proceso por el cual, no el género humano en tanto entidad abstracta, sino los pueblos en tanto comunidades concretas, realizaban lo universal a través de sus particularidades culturales, y desde esa perspectiva rescataba y valoraba todas las manifestaciones populares como canciones, *lieders*, cuentos, leyendas.

Ellos no fueron los únicos, fueron tan sólo los primeros motores que pusieron en marcha un vasto movimiento revolucionario que en Alemania se conoció como *Sturm und Drang*, una versión anticipada y precursora del romanticismo. Nace este movimiento a la sombra de la Ilustración, con la fuerza de sentimientos que estuvieron durante largo tiempo latentes, y como reacción a todo aquello que los tenía reprimidos. Se opone fundamentalmente al rigor lógico y al frío raciocinio, y en franca oposición a las convenciones y al gregarismo tanto social como intelectual, venera al artista genial, que vuela por encima de toda norma o regla que constriña su ímpetu creador. Su gran modelo será Shakespeare.

El arte, entonces, comienza a ser entendido, no como imitación, sino como inspiración, y en tanto tal no buscará modelos en la realidad exterior sino en la interioridad del yo. Aparece la "literatura del Yo", o la "novela personal", donde, a partir de la introspección de la propia subjetividad se deriva que el protagonista, por lo general joven alma sensible y desdichada debido a la incomprensión de su entorno, no es más que una réplica apenas disimulada del propio autor. Éste es el caso de todos los casos desde *La nouvelle Heloise* de Rousseau, la *Lucinda* de Schlegel, *Empédocles* de Hölderlin, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis y tantos otros. Será el caso también de *Los bandidos* de Schiller, y sobre todo del *Werther* de Goethe, pero también su *Prometeo* y el *Fausto*, y de casi todos los protagonistas de sus obras, porque él mismo califica a su obra de "fragmentos de una confesión". Rasgo característico de la literatura romántica es esta identificación del autor con sus criaturas, al punto que resulta infructuoso querer separar la concepción del mundo de los personajes supuestamente ficticios, de la que los autores exponen en sus confesiones.

Esta es la atmósfera en que crecen, la que atraviesa la juventud de Goethe y Schiller. El movimiento *Sturm und Drang*, irrumpe en 1770, cuando Goethe tiene 21 años y Schiller 11, todas sus obras de juventud serán expresión de este signo de época. El joven Goethe, bajo la influencia de Rousseau y Herder, su maestro, declara la guerra a la Ilustración y abraza los ideales que más tarde serán los ideales románticos: originalidad,

genialidad, imaginación, sentimiento y fuerza vital. Convencido de que sólo la destrucción de las formas consagradas podía liberar la voluntad para una vida plena, se propone revolucionar las artes y la vida entera. Todas las obras de este período tienen como protagonistas grandes personalidades: el héroe, el profeta, el genio creador, el rebelde, el titán, César, Mahoma, Prometeo, Fausto. Buscaba en las grandes figuras históricas o legendarias la revelación de los secretos de la existencia humana; el hombre prometeico, el rebelde, era para él el ideal de hombre.

El joven Schiller, bajo las mismas influencias escribe por entonces *Los Bandidos*, donde todo el ímpetu del *Sturm und Drang* halla forma en un drama de inspiración rousseauiana. La libertad de los bosques es el símbolo poético de ese ideal de destrucción de toda traba social y realización del estado de naturaleza en medio de la civilización.

Los itinerarios

Recorramos primero sus vidas hasta el momento del encuentro.

Goethe nace en Francfort en 1749 en una familia típicamente burguesa ascendida social y culturalmente a través de matrimonios. Él mismo elige en un principio una carrera típicamente burguesa. Graduado en Derecho, se traslada a Leipzig, un París en miniatura donde recibe las primeras influencias del rococó. Más tarde, el encuentro con Herder marca una etapa decisiva. Rechaza el rococó y el neoclasicismo y bajo la influencia del que será por entonces su maestro, se vuelca en busca de inspiración hacia la poesía popular, la historia, el arte alemán del medioevo, Homero y Shakespeare.

Por entonces marcha con la época; en 1773 aparece su drama *Götz von Berlichingen*, que el espíritu revolucionario del *Sturm und Drang*, aclamará como obra genial. Allí se contienen todos los ingredientes del movimiento: la imitación consciente de Shakespeare, el buceo en busca de motivos en la historia patria, un héroe alemán hasta la médula, el tema de la libertad política, una ética del valor y la justicia, pero también otro tema típicamente romántico y goetheano, el amor y la huida de la amada.

Por el tema y el marco histórico, la guerra campesina alemana, el drama expresa, como *Los bandidos* de Schiller, un credo revolucionario, En él se manifiesta en forma paradigmática la división de clases: la ciudad y las cortes representan la vida política envilecida por el racionalismo burocrático, al que se opone el espíritu del *Sturm und Drang* encarnado en la figura del líder del campesinado en rebelión.

Después del éxito del *Götz von Berlichingen* Goethe proyecta un *César*, un *Prometeo*, un *Mahoma*, y un primer monólogo de *Fausto*, todas obras inconclusas, que expresan un sentimiento desmesurado, demoníaco,

de rebeldía y desafío a los dioses, encarnado en esos grandes personajes que desde su óptica debían poder develar los secretos de la existencia.

En 1774 publica *Las cuitas del joven Werther*, uno de los éxitos literarios más grandes de todos los tiempos, novela epistolar cuyo antecedente había sido *La nueva Heloísa* de Rousseau. La obra tiene el doble mérito de abordar cuestiones de época y dar expresión poética a una vivencia personal. Goethe combina las desventuras amorosas de un joven literato cuyo suicidio había dado mucho que hablar, con las propias desventuras a raíz de un loco enamoramiento con Charlotte Buff, la novia de un amigo que como en tantos otros casos terminará en huida y desahogo en la expresión poética. Werther no es sólo el amante desdichado que no halla sosiego a su desesperación, sino también el burgués cuyo orgullo choca contra las barreras de clase y expresa de forma ejemplar los conflictos en que se envuelta la clase emergente. Los motivos personales se engarzan con los temas sociales, y así esta literatura procura a la burguesía de entonces un espejo de su propia patología.

En 1775 después de otro amor frustrado Goethe aprovecha la invitación que le había hecho el duque de Weimar a su corte para instalarse en esa pequeña ciudad que gracias a su presencia se transformará en la capital de la cultura alemana. Al comienzo será sólo un compañero de correrías del duque. Pero poco a poco irá introduciéndose en la vida político-administrativa del ducado, ocupándose en todo tipo de actividades desde policía, guerra, administración de minas, hasta representaciones teatrales.

Aquí comienza una importante transformación en la vida de Goethe pues la intensa actividad pública, si bien restringe su capacidad creadora, lo enriquece en otros aspectos. Desde entonces comenzará a apreciar por encima de todo, la responsabilidad en la acción como uno de los grandes móviles de la existencia humana, a la vez que en su caso personal le procurará cierta calma al desasosiego del joven *stürmer*.

Durante esta época en Weimar comienza también su interés por las ciencias: estudia botánica, mineralogía, paleontología, anatomía, campo en que se destacó por el descubrimiento del hueso intermaxilar que vincula al hombre con los vertebrados superiores. Este acercamiento a la naturaleza responde sin embargo a una actitud más estética que científica, producto como veremos de su spinozismo filosófico.

Pero finalmente se produce otro viraje, llega el cansancio, y un nuevo escape. Goethe emprende un viaje a Italia, que si bien responde al deseo de abandonar la agotadora vida de la corte, satisface también un viejo anhelo. En el otoño de 1786 Goethe comienza una estadía de dos años por distintas ciudades de Italia: Nápoles, Ferrara, Roma, también Sicilia, que va a provocar una nueva transformación. No sólo se reanima el ritmo de la creación artística pues termina varias obras inconclusas, *Egmont*,

Torquato Tasso e Ifigenia, sino que se produce un importante cambio estético y ético. Goethe se inclina hacia el clasicismo que, entiende, le permitirá superar lo que ya para él es el caos del *Sturm und Drang*, esa tempestad y exceso sin finalidad, ese desenfreno que todo lo transforma en vaho y borrachera.

En Italia concluye un importante movimiento de alejamiento de todo aquello que lo había embelesado en su juventud, el gótico, el paisaje y la caballería alemana, un movimiento que se incentiva en los últimos años de Weimar constituyendo una resistencia casi patológica a todo lo alemán: el clima, el paisaje, la historia, la política, y el carácter de su pueblo, esa manera a la que no pocas veces aludía, de entender la nacionalidad como aislamiento y rudeza, manera a la que oponía una sociable caballería. En Italia descubre la antigüedad clásica en su versión no romana sino griega y desde entonces buscará en estos modelos la serenidad y calma que tanto aspiraba. Esto será posible porque su gusto por el arte heleno vendrá signado por la rúbrica de Winckelmann³⁶, quien enseña a apreciar lo griego más en su carácter apolíneo que dionisiaco.

Obras ejemplares de esta tendencia son *Hermann y Dorotea* y *La hija natural*, que no tuvieron gran éxito y con las cuales Goethe no insistió. Respondían ellas a un nuevo concepto del arte, que en el marco de esta tendencia clasicista, Goethe había construido a partir de su noción de lo característico. La misión del artista -decía- es descubrir más allá de las particularidades o los rasgos singulares de los individuos, lo típico en ellos, lo general, lo necesario y eterno y por tanto lo verdadero. Pero el gusto de la época era otro. Estos días en la vida de Goethe son cercanos a su encuentro con Schiller; dejemos por tanto la crónica de su vida para ocuparnos del otro personaje de la dupla.

Schiller nace en 1759, diez años después que Goethe, en el seno de una familia modesta. Durante su juventud recibirá la influencia de autores como Rousseau, Klopstock, toda la estética del *Sturm und Drang* y por intermedio de ésta el gusto y la influencia de la dramaturgia shakespeariana. Todas sus primeras obras entran dentro de este concepto estético: *Los bandidos*, cuya representación en Mannheim en 1782 provocó un entusiasmo sin límites, *El Fiesco* e *Intriga y amor*. En todas ellas el tema de la libertad política, o en un nivel más universal, la libertad humana expresada como independencia de las convenciones sociales y las desigualdades de clase, se desarrolla en un fondo de acciones de textura casi operística.

³⁶ La interpretación winckelmaniana fue bastante aceptada en la época sobretodo por Goethe y Schiller cuando ya giraban hacia el clasicismo, luego discutida por Nietzsche quien en *el Nacimiento de la tragedia* insiste que tanto lo apolíneo como elemento de serenidad como lo dionisiaco, elemento de exaltación y desborde, son ambos componentes esenciales de la tragedia.

Por entonces la vida de Schiller transcurría signada por una gran penuria económica. Después de *Los bandidos* se le había prohibido escribir en razón de sus ideas manifiestamente revolucionarias. Tras un tiempo en Mannheim, donde no le fue muy bien pese a sus éxitos teatrales, sintió cierto hastío de la atmósfera de esa ciudad donde el gusto del público se inclinaba por las obras de los dramaturgos costumbristas y lacrimógenos, y acepta la invitación de un admirador, Körner, a su residencia en Leipzig, donde transcurren los años más felices de su vida. *El himno a la alegría* de la *Sinfonía coral* de Beethoven fue inspirado por el ambiente de hospitalidad y amistad en que vivió durante aquellos años. En ese período escribe también su drama *Don Carlos*, que presenta ya cierto rechazo de la estética anterior y la búsqueda dentro de un concepto más clásico de los rasgos universales de los personajes. Con esta obra incursiona en el drama histórico, que será la tónica de casi todas sus obras posteriores.

La atracción que por entonces ejercía Weimar sedujo también a Schiller, que se acerca a este centro de cultura al comienzo sin una finalidad precisa. Allí hace un alto en la producción dramática que era la senda de sus éxitos, para dedicarse a la investigación histórica y al estudio de la filosofía, buscando sustento teórico para lo que por entonces era tan sólo una convicción íntima.

Por mediación de Goethe, que ya por entonces en razón de sus nuevas inclinaciones mostraba poco interés de tratarlo personalmente pues lo consideraba un *stürmer* más, se le otorga en 1789 un cargo de profesor en la vecina ciudad de Jena. Allí conoce a Charlotte van Lengefeld con quien al poco tiempo contrae matrimonio, iniciando una etapa de calma espiritual que durará toda su corta vida hasta 1805.

Por esa época se produce el viraje hacia el clasicismo, que coincide con el de Goethe y bajo las mismas influencias. Se trata de un clasicismo de tono winckelmaniano cuyas primeras manifestaciones serán traducciones de los trágicos como *Ifigenia* y una serie de poemas filosóficos *Los dioses griegos*, *Los artistas*.

El encuentro.

El 14 de julio de 1794, en Jena se produce el gran encuentro, fue ocasionalmente al salir de una sesión de la Sociedad de historia natural, Schiller lo llamará el encuentro de dos afluentes. Goethe iba a cumplir 45 años, era hermoso y fuerte, vivía en la corte de Weimar con excelente posición social, Schiller, bello y enfermizo, vivía en Jena con penurias económicas, pero en compensación una feliz vida doméstica con esposa e hijos. Comienza en ese momento una amistad que durará toda la vida, una

amistad fecunda aunque tensa que pondrá los cimientos para la cultura nacional de todo un siglo.

Pero retrocedamos hacia la prehistoria de esta relación que no siempre fue amistad. Había habido otro encuentro en la casa de Körner, aquel amigo común, pero se repelieron y Goethe no fue disimulado, el encuentro dejó un sabor amargo.

En 1789 Schiller transmite sus impresiones sobre el gran poeta a su entrañable amigo Körner: "La opinión verdaderamente grande que yo tenía de él no ha disminuido con este conocimiento directo; pero dudo que él y yo podamos nunca aproximarnos demasiado. Muchas cosas que aún tienen interés para mí, que todavía son para mí deseos y esperanzas, ya han pasado para Goethe. Me lleva tanta ventaja, menos por la edad que por su experiencia de vida y el desarrollo de su personalidad, que jamás podremos emparejarnos en el mismo camino (...) Sin embargo nadie puede asegurar que sea imposible. El tiempo dirá". Ya veremos cómo esta apreciación da en el meollo de la diferencia.

Un año después corrobora ya en forma aparentemente definitiva: "Aborrezco a Goethe aunque lo admiro". Veremos también cómo esta frase de tono sentencioso bosqueja sintéticamente el carácter de la tensión que queremos dibujar. Por entonces y en oportunidad de la aparición del *Egmont*, él, el idealista censura públicamente al realista Goethe, el haber rebajado el carácter moral del personaje histórico. Dice en un periódico "El poeta puede alterar la historia en función del interés que ha de suscitar su personaje: pero nunca para debilitarlo".

Goethe, por su parte, ya lo vimos no tenía por entonces ningún interés en establecer vínculos con Schiller: diez años de vida mundana y palaciega acostumbrada a la burocracia y a la acción, han apagado su tormenta interior y ya no soporta el recuerdo de su propia inquietud ni los sonidos estridentes del superado *Sturm und Drang*. Y Schiller representa para él precisamente eso: diez años menor, significa para él, el entusiasmo juvenil, una nueva removida del ímpetu revolucionario que a él ya no lo conmueve. Goethe quiere descansar en los brazos de Apolo y respirar el aire de lo griego clásico en la versión de la época. Tiene Schiller razón cuando dice "me lleva tanta ventaja".

Pero sin embargo el encuentro tuvo lugar y la amistad floreció dejando una copiosa correspondencia como testimonio; ella destila amor, ternura, siempre de ambos lados la expresión de deseos de encontrarse para entretenerse en largas conversaciones que ambos encuentran fecundas y enriquecedoras. De ambos lados, aspiración de grandeza, de codearse con lo grande, y la sospecha de que el encuentro podía consumir esa aspiración: éste es el sentido de la metáfora de los ríos, pródigos afluentes que vivifican la tierra de la que surgirá la cultura alemana. Schiller se lamenta de que el encuentro no haya tenido lugar antes, pero reflexiona a

continuación que acaso el azar sea más sabio que la voluntad porque los tan diversos senderos que han seguido no podían aproximarlos útilmente antes de esa hora. Y sin duda tenía razón porque para el momento del encuentro ambos habían abandonado sus ímpetus tempestuosos y consumado el giro hacia el clasicismo.

Sin embargo hay diferencias estructurales que Schiller no ignora, la amistad está hecha más de diversidad que de semejanza. Ambos son grandes afluentes que aportan sus aguas y se enriquecen recíprocamente; él entiende la relación como la de dos fuerzas que se complementan, cada uno buscando en el otro lo otro de sí mismo.

¿Qué es lo que Schiller aprecia en Goethe? «Su mirada observadora que se posa tan tranquila y serenamente sobre las cosas (y) no lo expone jamás al riesgo de perderse en las rutas desencaminadas y engañosas a que conducen la imaginación y la especulación arbitraria que sólo obedece a sí misma" (*Correspondencia*). Y aprecia sobre todo "su intuición, que se apodera de forma más completa de todo lo que el análisis persigue penosamente". (*Correspondencia*)

Hay una tensión en Schiller que reproduce la tensión entre ambos polos de esta relación de equilibrio vacilante, ella es el meollo del pensamiento y sentir schilleriano, ella constituye los cimientos sobre los que se apoya su teoría estética. Recordemos, Schiller había interrumpido la creación poética para incursionar en la filosofía, bebe de la filosofía kantiana por la que poco antes tuviera la misma aversión que por la persona de Goethe, recordemos también que Schiller busca un sustento teórico para lo que ya es una convicción personal, la que ya se expresaba en forma poética en su poema filosófico *Los artistas*. Ha rechazado y rechaza el rigorismo de la moral kantiana, rechaza también la idea de un antagonismo necesario entre deber y necesidad que para Kant es característica de la acción moral, por eso prefiere incursionar en *La crítica del juicio*, obra que ya va desbrozando el camino para una conciliación entre elementos contrapuestos, el arte como lugar de la libertad, el arte como escapatoria a la necesidad de la naturaleza y al imperativo del deber.

El gran tema es el viejo antagonismo que se expresa según los campos de abordaje en diversas vertientes: razón y experiencia, análisis o intuición, materia o forma, objetividad o ideal, y por que no también el debate de la época sobre naturaleza y cultura. Porque Schiller concluirá, en sus *Cartas para la educación estética del hombre*, obra que corona su esfuerzo filosófico sobre tema tan debatido, el que había ocupado a Rousseau, a Herder, a Kant: "la educación estética, el hábito que a través de ella se forma en el individuo, hace innecesaria la represión de los instintos, el hombre hace por necesidad de su naturaleza ennoblecida por la educación estética lo que la ley exige". No es esclavo del deber sino que ha hecho de la ley moral, la ley natural de su voluntad. Este es el actuar del

alma ingenua, ideal de educación que de alguna manera hallará encarnado en Goethe.

Las *Cartas* tienen como motivo de trasfondo la Revolución Francesa, pero no como acontecimiento que enarbola los ideales que quiere consumir, sino por el espectáculo que deja tras sí, la barbarie y el terror. En ellas se hace alusión a la época en sus aspectos negativos, los dos extremos de la decadencia: por un lado, el de las clases populares, salvajismo; por otro, el de los sectores más acomodados, depravación de las costumbres. De esa decadencia sólo se sale –concluirá– a través del arte, sólo el arte nos eleva por encima de la necesidad y hacia la libertad, sólo la educación en el arte, la educación en la belleza, nos hace libres.

Queda por ver que es la belleza: “belleza” es el resultado de la conjunción y/o tensión de dos impulsos propios del hombre: el *impulso material* que se atiene a lo objetivo y radica en la naturaleza sensorial del hombre, impulso que abre las aptitudes del hombre pero no las completa, y el *impulso formal* que tiene sus raíces en la naturaleza racional y lo impulsa a la armonización de la diversidad de los fenómenos; allí es donde se realiza la libertad. Pero ambos impulsos son igualmente necesarios, si falta el primero, la parte receptiva, el hombre nunca será lo otro, si falta el segundo, la parte activa, el hombre nunca será sí mismo; la unión de ambos impulsos se realiza en el *impulso de juego* que hace a la naturaleza propia del hombre: “Porque – dice Schiller – el hombre solamente juega cuando en el sentido completo de la palabra es hombre y solamente es hombre completo cuando juega”. (*Cartas...*)

El *impulso de juego* es la contemplación desinteresada que, privada de toda intención cognoscitiva o interés material fundado en las necesidades, busca la armonía en la realización de la esencia humana. Contra los ideales de la Ilustración de una moral fundada en la utilidad y de una educación entendida como conocimiento teórico, este premanifiesto romántico propone como educación estética el desarrollo pleno y la armonización de las distintas facultades.

El manifiesto de estética romántica, además de ubicar a Schiller como jefe de un movimiento que abre las huellas por las que comenzarán a caminar juntas poesía y filosofía, ayuda a comprender que sentido daba su autor a aquella amistad, como entendía que recíprocamente se enriquecían esos dos ríos con todos sus afluentes, cada uno aportando lo suyo. Goethe: la espontaneidad, la intuición, la experiencia de vida, la serena contemplación de la naturaleza. Schiller: la voluntad, el entusiasmo, el elemento de reflexión, el impulso hacia lo ideal. Precisamente estos atributos, a parte de ser componentes de ambos impulsos antes mencionados, aparecen contrastados en los términos de la oposición que en palabras de Schiller viene a sustituir la de clásico versus romántico en aquel texto de su autoría titulado *Ingenuo y sentimental*, escrito el mismo

año del de Schlegel y en reacción, como veremos a juicios depreciatorios de lo romántico pronunciados por Goethe.³⁷

Este no era solo el punto de vista de Schiller. El mismo sentimiento de ser dos fuerzas que se complementaban hallamos en Goethe. “Solo en la reciprocidad –dice en carta a Schiller- hay verdadero placer y provecho y será para mí una alegría decirle extensamente cuando llegue el momento, lo fecunda que ha sido su conversación para mí, y hasta que punto esas jornadas hicieron época en mi vida”. En la misma carta dice que Schiller pone una simpatía que lo alienta para hacer de sus fuerzas un empleo más diligente y activo. En general esa ha sido la tónica de toda la correspondencia de 1794 al 97. Schiller ejerciendo siempre la función de crítico y consejero que Goethe recibía complacido. Por dicha correspondencia sabemos que el *Wilhem Meister* fue por sucesivas entregas leído y comentado minuciosamente por Schiller, que aconsejaba a su autor acerca de diversos aspectos y Goethe corregía paso a paso, a veces llegando al extremo de, entre tantas correcciones, perder la perspectiva sobre su propia obra y abandonar consecuentemente la idea. Será esto objeto de reproches cuando Goethe acosado por los consejos se encuentre de repente desviado de su propio cauce, y sin embargo será también objeto de reconocimiento: ya en las postrimerías de su vida medita con nostalgia por un posible que ya no es más posible, “Con Schiller, podía hablar sobre *Fausto*, ¿con quien después de él?; él conocía todas las dificultades y medios para vencerlas, él habría sabido terminar el *Fausto*” (*Conversaciones con Eckermann*).

Quede claro que Schiller, provisto de una más robusta voluntad y laboriosidad, siempre fue un estímulo intelectual para Goethe, una especie de acicate; recordemos que para el momento del encuentro, Goethe estaba a medias retirado de la creación poética y embarullado por los asuntos de la corte, incursionaba más bien por el lado de la ciencia. Schiller, sin embargo, lo veía sobre todo como un poeta, ni filósofo ni científico, ni naturalista, ni estadista, un poeta como Dante, y por ese camino lo quería llevar; como otros amigos no veía bien su vida desperdiciada en los asuntos de palacio. Pero Goethe se quería ante todo hombre, antes que un gran

³⁷ Para Schiller el ingenuo, cuyo ejemplo hay que buscarlo en los griegos es naturaleza en forma inmediata, el que, guiado por el instinto, vive en armonía con el todo. El sentimental, el hombre moderno, en cambio, está marcado por el desgarramiento, ha perdido la totalidad, vive en un mundo artificial y su anhelo eterno será reencontrarse con la naturaleza perdida. Si aquél vivía en un mundo ideal y poseía la totalidad por instinto, este, el poeta moderno, andará siempre en pos de esa integridad perdida que ya no es una realidad que goza por instinto sino una Idea que debe conquistar a través de la razón y la libertad. Pero esta diferencia no es sólo histórica sino también una diferencia de personalidad, de manera de vivir y estar en el mundo. Schiller ve en Goethe la encarnación del poeta ingenuo, como en Eurípides, en la antigüedad, la del poeta sentimental. Y en este sentido el ensayo de Schiller es casi una confesión, pensamiento que surge de sus propias vivencias y de haber comprendido el carácter de su poesía en comparación con la de Goethe. Goethe como Homero parte de la realidad concreta y busca imitarla, busca lo típico, lo característico. Schiller en cambio no buscaba en las cosas concretas más que pretextos para sus Ideas, entendía que el poeta debe siempre idealizar la realidad, nunca mostrarla en su vulgaridad

poeta, un gran hombre, tal como para la posteridad sentenció el gran corso, "He aquí un hombre", en el célebre encuentro.

Goethe no deja de reconocer el carácter estimulante y activador de la personalidad de Schiller. Y así como éste ve y estima en Goethe la espontaneidad y ese obrar como naturaleza, esas dotes de poeta que arrollan con su verbo, Goethe admira en Schiller esa fuerza moral que luchando se opone a las circunstancias del mundo. ¿Cómo lo describe? "Como una persona para quien lo vulgar que brota de los propios sentidos, de los propios intereses, y sobretodo el embrollo de los intereses de las personas, quedaba muy por debajo y era como si no existiese. Y si lo heroico descansa sobre el vigor hacia las altas cimas capaz de devorar sin cálculo las propias energías, su carácter era un carácter heroico a pesar de toda su modestia y sencillez." (*Conversaciones con Eckermann*).

Schiller es para Goethe uno de esos héroes a quien verdaderamente pertenece la historia, hombre activo y poderoso empeñado en una gran lucha y que teniendo necesidad de modelos no los halla en el presente y tiene que buscarlos en el pasado y entonces hace historia monumental según los tipos nietzscheanos³⁸. Le aplica el mismo rango que el propio Schiller inventara: el de la "nobleza del mérito", sostenida en una gran fuerza que estimula, empuja, agita espiritualmente.

Hay también en la propia persona de Goethe una tensión que reproduce la tensión entre los dos polos que ambos representan, una tensión que ha estado desde siempre porque ya se expresa en el primer *Fausto* y en los ires y venires de su propia vida: beber del árbol de la vida o de los libros, consumirse en la reflexión o en la acción, volcar la mirada hacia la naturaleza o hacia el yo. En los términos acuñados por Schiller, ser ingenuo o sentimental. Ya en la apertura del *Fausto*, cuando la idea estaba todavía encerrada en el en-sí no consciente de la idea hegeliana, oscura todavía en la mente del propio creador, el instinto-Goethe se detiene en la traducción de esa palabra *verbum*, el principio de los principios. En el principio de los principios no era el *logos*, ni el sentido, ni la fuerza; en el principio era la acción, la acción del creador, del artista del mundo, la acción que es palabra encarnada que habita entre nosotros. Si Schiller vio que el Fausto debía ser llevado a la vida activa no fue por capricho de iluminado sino porque ello estaba impreso en las marcas del origen y porque era la resolución de la tensión de los poetas como poetas, de los poetas en tanto sesgados hacia el filósofo o el hombre de acción y era también la tensión de la época expresada en aquella serie innumerable de oposiciones equivalentes y dispares. Clásico o romántico, ingenuo o

³⁸ En *Consideraciones Intempestivas II* Nietzsche habla de tres tipos de historia: la historia de anticuario que acumula los hechos como huellas, vestigios, y tiene frente a ellos una actitud piadosa de memorarlos como una manera de afirmar lo propio, esto es ver en el pasado una causa o antecedente de la actual grandeza; la historia crítica que no ve todo lo pasado con ojos de aprobación, y la historia monumental que busca en el pasado los grandes momentos para evocarlos y tomarlos como modelo.

sentimental. El tema en Goethe, nietzscheano antes de Nietzsche, se resuelve a favor de la vida, por eso acaso Nietzsche coloque como epígrafe de su primera intempestiva la expresión breve y sintética de esta opción: "detesto todo lo que no hace más que instruirme sin aumentar mi actividad o vivificarla".

Así como Schiller buscó y halló en Kant sustento para su teoría estética, Goethe tiene su Spinoza, matizado con la filosofía de la naturaleza de Schelling. Como Spinoza, concibe la naturaleza como un continuo, sin saltos entre vida orgánica e inorgánica. Y en este sentido avanza sus investigaciones. El descubrimiento del hueso intermaxilar que vincula al hombre con los vertebrados superiores es producto de la marcha dentro de esta concepción de la naturaleza como un continuo. El principio rector es la vida, punto de partida para la comprensión de la naturaleza. Aquello que en la naturaleza parece muerto no es más que vida enrigecida. Es preciso entender a la naturaleza a partir de la vida y no a la vida a partir de una naturaleza mecánica, y he aquí la diferencia con Spinoza. Como en Schelling, en versión probablemente herderiana: organicismo vitalista, contra la primacía del principio mecánico. La naturaleza, entendida como un antagonismo de fuerzas opuestas en que el individuo no es más que un tránsito; la vida, el producto de esas fuerzas contrarias. El de Goethe es un spinozismo poetizado, donde la naturaleza divinizada, la santa naturaleza, es vida fluyente que pugna por desplegarse. No hay nada más sagrado que la vida, "Que magnífica y deliciosa es una cosa viva, es verdadera, vive". El poeta se sorprende y queda embelesado con la simple y escueta constatación del vivir, y es así como también la muerte cobra su sentido, no como lo otro, sino como aspecto astuto de la misma vida. "La vida –dice– es la más bella invención de la naturaleza y la muerte, un ardid para que haya más vida".

Pero, ya lo hemos dicho, Goethe incursiona en la filosofía de la naturaleza con fines estéticos, es ese carácter sacro que él infunde al concepto de vida que se halla en la base de su teoría estética. Dice Goethe: "El poeta debe aprehender lo particular... y representar así lo universal" "la verdad simbólica es aquella en que lo particular representa a lo más general, no como sueño o sombra sino cual viva y actual revelación de lo inescrutable" (*Conversaciones...*, 11.6.1825). El arte, en suma, debe bucear en lo concreto, extraer el universo del fenómeno, lo universal de lo particular, el Todo de ese Uno, de esa vida en movimiento de ese fluir como eterno océano de donde brota lo infinito. Desde este punto de mira esboza su concepto de "fenómeno primario", ese concreto que en la expresión poética no sólo corporiza el ideal genérico sino que es uno y lo mismo con él.

Es en el marco de esta concepción estética que hay que leer las palabras de Fausto contra el soliloquio de la razón ensoberbecida que se

exilia de su ambiente natural que es la naturaleza. ¿Qué es lo bello?, lo bello es la manifestación de secretas leyes naturales, algo objetivo. La atracción por el fenómeno primario va de la mano con esa manera tan goetheana de estar parado frente al mundo en actitud de contemplación ingenua, el contemplador incansable, le dice Nietzsche. Es el ideal de Fausto, ambición desmedida de gozo total con el mundo sensible, con el mundo de las apariencias y de las bellas formas, especie de erotismo intelectual que se expresa en el ansia de “copular ampliamente con el fenómeno” para arrancar a la naturaleza todos sus secretos; un derivado del panteísmo spinozista, devenir a través de la experiencia un entero microcosmos, captar en cada experiencia la totalidad de los posibles. Cada hombre se transforma a sus ojos en encarnación de la naturaleza humana, cada parte del mundo le susurra acerca del sentido de la vida.

Ese entusiasmo explica aquel otro que le inspirara, en las postrimerías de su vida, la introducción en Francia por obra de Geoffroy del método sintético de investigación de la naturaleza. “Desde ahora -dice- gobernará (...) el espíritu sobre la materia y se podrá vislumbrar los grandes principios de la Creación, los grandes talleres de Dios. Pues ¿Qué vendría a ser en el fondo el trato con la naturaleza si nos limitáramos a los caminos analíticos, si sólo nos preocupáramos de las diversas partes materiales, si no percibiésemos el alentar del espíritu?” (*Conversaciones...9.8* 1930). Entiende que a través del nuevo método, se encuentran por fin los caminos de la ciencia y de la poesía, de la observación ingenua de la naturaleza y de la intuición de la vida como un todo fluyente antes de perderse la mirada en el *telos* de una dirección única. Entiende también que sólo al precio de no dejarnos tentar por la exhaustividad y de saber resignar nuestra subjetividad podremos penetrar en los misterios de la naturaleza. Toda su obra destaca por este rasgo de naturalista: aprehender a comprender la vida a través de la vida. Desde esta perspectiva se opone tanto al científico que parcela y acumula conocimientos, por lo que de tan sabio ya no reconoce ni a su padre - tal le ocurre a su personaje Götz- como al aprendiz de filósofo que se mueve entre vacías especulaciones.

La tensión

Y aquí comienzan las fricciones, el lugar donde la tensión se tensa, lo que se lee más allá de la correspondencia demasiado cauta para ser un reflejo de los vaivenes de la relación. Porque esta estética goetheana está en las antípodas del sentir romántico y por tanto rebota contra el idealismo schilleriano.

En conversaciones con Eckerman (14.5.24), y en alusión a Schiller, se muestra adverso a todo tipo de “especulación filosófica que -dice- hace mal a los alemanes, pues torna su estilo, vago difícil y oscuro” y condena la tendencia a colocar la idea por encima de la naturaleza, pretender como hacen los románticos que lo que se concibe debe ocurrir. A su modo de ver Schiller se pierde en la búsqueda infructuosa de las ideas. Él entiende que el poeta debe buscar la luminosidad de las cosas, es famosa su atracción por los vasos, los cristales, las transparencias; la estrechez de las categorías, por el contrario, hace desvanecer la multiplicidad del universo.

En otra de estas conversaciones (2.3.29), haciendo ya una separación tajante entre clásico y romántico y emitiendo decididos juicios de valor, dice “Se me ha ocurrido una frase que me parece bastante expresiva: llamar sano a lo clásico y enfermo a lo romántico. Así vemos que los Nibelungos son tan clásicos como Homero porque ambas obras son sanas y robustas. La mayor parte de lo nuevo, sin embargo, no es romántico por nuevo sino por débil y enfermizo, mientras que muchas cosas antiguas no son clásicas por antiguas sino por frescas, alegres y sanas.”

Y un año después, en otra de las mismas conversaciones, rememorando sus debates con Schiller, cuando por primera vez se introdujeron esos conceptos que para la fecha, 1830, ya estaban difundidos por todo el mundo, cuenta a Eckermann: “En mi poesía, yo ya había escogido el principio del procedimiento objetivo, y no quería separarme de él. Y Schiller, por el contrario, buscaba la eficacia en el subjetivo. Tenía a su orientación por la auténtica y verdadera y para defenderse de mis ataques escribió su ensayo sobre la “poesía ingenua y sentimental”. Intentó demostrarme que yo mismo, contra mi voluntad, era completamente romántico y que aún mi *Ifigenia*, a causa de predominar en ella el sentimiento, no era tan clásica ni estaba tan en sentido de los antiguos como pudiera creerse.”

Parece ser que Schiller no quedó muy convencido de la legitimidad de esa clasificación de lo sano y lo enfermo, ni tampoco de la diferencia exclusiva de ambos métodos pues con apenas disimulada ironía respondió en carta del 2.1.98. “Su manera de alternar producción y reflexión es verdaderamente admirable. En usted las dos operaciones se dividen verdaderamente y es por ello por lo que ambas son ejecutadas con tanta pureza. Mientras trabaja usted verdaderamente se halla en las tinieblas y la luz sólo se halla en su interior y en cuanto empieza a reflexionar, la luz interior emerge dentro de usted e ilumina los objetos para usted y para los otros.”

Las fuerzas complementarias friccionan. ¿Qué se escondía bajo la aparente armonía de la correspondencia, ese exclusivo discurrir sobre sutilezas técnicas y categorías o tendencias estéticas? Quizá las diferencias dichas no sean más que la cáscara, no más que el muro que esconde las

verdaderas diferencias. Escuchemos unas palabras de Schiller en carta a Körner: “El espíritu de Goethe ha moldeado a todos los que pertenecen a su círculo. Un desprecio orgulloso de toda especulación e investigación, con un apego a la naturaleza llevado hasta la afectación y una resignación a sus cinco sentidos, en pocas palabras, una cierta simplicidad infantil de la razón lo caracteriza a él y a la secta local. Es mejor buscar hierbas o dedicarse a la mineralogía que dejarse atrapar por demostraciones vacías. La idea puede ser muy sana y buena, pero también se puede exagerar mucho.”

En el campo de la apreciación de la realidad social también resaltan notorios desacuerdos. A diferencia de Schiller, autor de obras de neto tono revolucionario, Goethe no concibe la historia como lucha de clases sino como una sucesión fortuita de formas de dominación y de cultura, despliegue de grandes personalidades como César, Napoleón, Shakespeare, Voltaire. Ve en la existencia de estos grandes hombres una necesidad de la naturaleza para realizar sus fines. Así el programa de Napoleón de disolver a Alemania en sus pueblos constitutivos no tiene para él nada de monstruoso porque veía en esa dispersión la oportunidad para los grandes individuos de elegir sus círculos de acción. Y en el marco de las luchas clasistas de la Alemania de su época no se sentía un representante de la burguesía sino su embajador, un moderado mediador frente al feudalismo y el principado. Esto fue siempre motivo de cierto reparo, de cierta actitud de censura a veces no necesariamente explícita por parte de los amigos.

La tensión en el *Fausto*

Para ahondar en el contenido del conflicto anclamos en el *Fausto* de Goethe, porque así como en la obra de Schiller hallamos un insistente tratamiento de los dos polos de la tensión y en *Cartas* una suerte de síntesis o conciliación entre ambos, también en la obra de Goethe, reflejo de su problemática existencial, y como él mismo la califica “fragmentos de una confesión”, hallamos una expresión estilizada de sus conflictos y obsesiones.

El *Fausto* en particular constituye una síntesis paradigmática de su conflicto existencial, expresado también en la relación de tensión-complementación entre los dos amigos y a un nivel macro del conflicto de la joven Alemania plantada ante el dilema de construir su identidad a través de la cultura apelando al pasado y la tradición, o bien a través del desarrollo material, la industria, la mirada colocada en el porvenir.

La primera versión de la dicotomía es la del primer Fausto, ese entre viejo y adulto que naufraga en un escenario gótico entre libros roídos por los gusanos, huesos y esqueletos de animales, instrumentos de todo tipo carcomidos y empolvados, el conflicto se resume en la pregunta: “beber del

árbol de la ciencia o del árbol de la vida”. Poco después pensando en el *Génesis* del *Antiguo Testamento* opone al verbo como principio, el principio como acción. La solución avanzada, tras el trato con Mefistófeles, es en esta primera parte de tono romántico en correspondencia con el momento de la concepción. Goethe la escribe cuando todavía persisten en él aquellos valores. Si bien Mefistófeles le propone el goce sensual, Fausto halla en Margarita el amor inspirado por todo lo que ella representa, pureza, sencillez. Fausto se muestra sorprendido y embelesado en el cuarto de Margarita por todo ese mundo de idílica belleza y el dilema se resuelve a favor de la vida como desnuda vida del cuerpo y el corazón.

Pero Margarita representa también lo arcaico, el atraso, el medioevo, que debe ser superado. Por tanto al final de esta primera parte, con la destrucción de Margarita y su mundo idílico-patriarcal, se perfila ya el tercer Fausto, el otro Goethe, el que valora la acción como fuente de transformación y cambio, aquel para quien la autodestrucción es medio de autodesarrollo, un Fausto que anuncia ya el superhombre nietzscheano como encarnación de la voluntad del hombre elevado por sobre los dioses y los demonios. Se trata como en el superhombre de Nietzsche de hacerse más humano, desarrollar el hombre, destruir para crear nuevos valores.

En el segundo *Fausto*, escrito entre 1825 y 1831 – no olvidar que el Fausto fue compuesto a lo largo de toda la vida del poeta – ya se está en marcha, una marcha que describe una parábola en dos movimientos. El primero de ellos revela el cambio de gusto: de lo romántico sentimental a lo clásico; el valor de la belleza encarnada esta vez en Helena, Fausto locamente enamorado y de la unión nace Euforión, síntesis de lo clásico y lo romántico, de la poesía total. Pero Helena debe regresar al reino de las sombras y Euforión, esa encarnación del arte, se hunde en el abismo, y queda entonces descartada la solución por el arte.

En el segundo movimiento, tercera parte, Fausto se halla finalmente a sí mismo y resuelve el dilema entre ciencia y acción a través de una síntesis entre ambos polos: utilizará la ciencia para la acción transformadora para lo cual habrá de sacrificar a sangre y fuego todo el mundo de lo arcaico representado por la figura de los dos ancianos Filemón y Baucis.

El *Fausto*, entonces como expresión paradigmática del dilema que tanto preocupaba a ambos amigos, a los dos genios atareados en la construcción de una grandeza, dilema también vigente en la Alemania del siglo XVIII y XIX: es el conflicto entre el dios del verbo y el dios de la acción, mezclado con aquellos otros de lo clásico y lo romántico, lo ingenuo y lo sentimental, lo idílico-arcaico y la vía del progreso.

Ambigüedad en los polos de la tensión

Hablábamos de tensión, ¿Qué es tensión? Pienso en la cuerda, tensar la cuerda, que las fuerzas tensen de igual manera, que sean fuerzas de igual magnitud, no puedo sino evocar a Heráclito, el arco y la lira; él nos hablaba también de guerra y discordia, guerra como madre de todas las cosas. Goethe y Schiller guerra para generar ¿Qué cosa? La grandeza, Alemania, siglo XVIII busca generar su grandeza, el tema de la cultura. ¿Ser francés o ser alemán? He ahí la cuestión ¿ser clásico o ser romántico? Revolución Francesa o imperio de los príncipes, la vigencia del problema ya muy entrado el siglo XIX. Preocupación que a un siglo de distancia retornará con Nietzsche la cuestión medular de la cultura alemana: ser sí misma, no disfrazarse de francés, hacerlo todo uno, la forma y el contenido.

Regresemos a Goethe y Schiller: no ofuscarse porque no toda la serie de oposiciones dichas o por decir, ser o deber ser, naturaleza o ideal, clásico o romántico, revolucionario o conservador, se alinean sin ambigüedad en uno y otro bando, hay entrecruzamientos tenues, no transparentes, las apariencias engañan. Dice Goethe: “Y sin embargo Schiller era mucho más aristocrático que yo” (*Conversaciones...*), a sus ojos, Schiller no comprendía nada de pueblo ni de germanidad, por su espíritu delicado que quería elevar lo bajo, por su ímpetu de salvador, por esa grandeza que él hallaba ingenua, francamente infantil, y por eso precisamente lo quería, porque estaba más allá de todo.

Por cierto, un gran loco emotivo de la libertad por lo cual era fácilmente confundible con un hombre de tendencias populares, pero en realidad nada que ver con ese tipo, era en realidad un aristócrata del espíritu, mucho más que el propio Goethe, quien desde su diván feudo-burgués entendía que sólo el noble podía ser persona y artista. Mucho más aristócrata porque como polo irradiante de toda esa grandeza moral devenía puro espíritu, nada de materia. Y Goethe explica: lo puramente masculino, la pura voluntad, la pura libertad no es natural, y ahí es donde comienza a hacerse fastidioso, tanta energía en despliegue permanente. El espíritu se vuelve especulativo, -así ve al amigo- casi especulador con extrema exigencia para sí: incursionar en el kantismo, en la filosofía, y luego también un año para cada drama y de paso salir de la pobreza.

Aún cuando rechacemos las tipologías, podemos jugar con los tipos nietzscheanos, no para utilizarlos como herramientas conceptuales sino para aprehender intuitivamente los rasgos medulares del dilema. Nietzsche tiene la ventaja de serles cercano, podemos esperar que entre alemanes se entiendan, como tal sabe sintetizar los modelos ideales de su tiempo. Dice Nietzsche: “Hay tres imágenes del hombre consagradas sucesivamente por nuestra época y cuyo espectáculo quitará a los mortales aún por largo tiempo el deseo de glorificar su propia vida” (*Consideraciones Intempestivas III*). Cuando Nietzsche habla del genio -y ellos son los dos

genios- cuando habla del hombre grande, habla de tipos, tipos que se hallan en una vía ascendente hacia el modelo más perfecto: avanza desde el hombre de Rousseau pasando por el hombre de Schopenhauer, el educador, hasta el artista Wagner. Aventurémonos entonces por los pasillos de esta tipología nietzscheana. El primer rango es el hombre de Rousseau, una fuerza ebulliente que mueve las multitudes, un impulso que inflaciona a las atmósferas revolucionarias, “pues en todos los movimientos socialistas –dice- y en todos los temblores de tierra el hombre de Rousseau es el que se agita como el viejo tifón bajo el Etna”. Podríamos pensar en Schiller, recordemos, “el loco emotivo de la libertad” –le dice Goethe- , aunque guardemos algunas reservas, porque en él también se produce un giro hacia la temperatura moderada del clasicismo y ya vimos como en *Cartas...*, escrito que pertenece a ese momento, el esfuerzo va en pos de la armonización de los dos impulsos opuestos de libertad y el de receptividad.

El siguiente tipo es el mismo hombre de Goethe, no hay necesidad de adaptarlo al caso, pues surge como paradigma del mismo caso, es Goethe mismo elevado por Nietzsche a modelo humano, el que condensa las críticas y concentra también los rasgos de una especie. No es poco lo que dice de esta figura paradigmática; cuando quiere hablar del genio, del artista, del hombre de excepción, del gran hombre como quería el propio Goethe, más que del gran poeta, redundante una y otra vez a lo largo de las *Intempestivas* en la figura de nuestro personaje, pero en la tercera y antes de hablar del hombre de Schopenhauer, esa fuerza activa que descorazona a las naturalezas contemplativas y espanta a la multitud, se explaya con más detalle sobre los rasgos del tipo. Dice que este tipo humano no es una fuerza tan amenazadora como el hombre de Rousseau, más bien se trata de “un correctivo, un calmante contra esa peligrosa excitación”. Ambos tipos se repelen porque éste, el hombre de Goethe, evita el encuentro con aquél, pues “detesta todo lo violento, lo que camina a saltos, lo que quiere decir que detesta toda acción”; y así el Fausto, la imagen más elevada y audaz del revoltoso insaciable con ansias de redentor del mundo, se convierte en el viajero alrededor del mundo, y todos los pasados, todas las artes y las ciencias, todos los parajes de la naturaleza ven pasar al contemplador insaciable³⁹. Nietzsche habla confusamente de Fausto y de Goethe por lo

³⁹ Aquí es interesante ver como la ambigüedad avanza en bifurcaciones móviles que hacen difícil la separación en tipos ya que el concepto de romántico presentó en su origen y a través de los tiempos interpretaciones disímiles. Por una parte se lo asocia con el yo activo, creador, en oposición al carácter empírico y la mirada naturalista, este sería el caso de Schiller cuando opone ingenuo a sentimental. Pero en sus orígenes también el romanticismo significó frente al iluminismo y el imperio de la razón analítica, el elemento historicista, la atención por lo que nace, crece se desarrolla y muere que apuntaba hacia una relación más contemplativa y de empatía con la naturaleza, rasgo que tanto Schiller como Nietzsche adjudican al clásico Goethe.

que no se acierta a comprender si se refiere al personaje y a su transformación en la segunda parte de la obra, o bien a la deriva de la vida del autor. Pero finalmente concluye: “Cuando el alemán deja de ser Fausto, ya no hay peligro más inmediato que el de que se convierta en filisteo y se dé al diablo”. Se trata entonces del hombre Goethe, el hombre contemplativo de gran estilo, que va atesorando todo lo grande para usarlo de propio sustento, pero no resuelve hacia la acción y si tal cosa ocurriera – dice Nietzsche- no se subvertiría ningún orden, porque se trata de una fuerza conservadora y conciliadora. Retomando la metáfora de los ríos a través de la cual Schiller expresaba su manera de entender el sentido de la célebre amistad, dice Nietzsche que Goethe es un “río rico en afluentes que sin embargo no aporta todas sus aguas al mar sino que pierde al menos la mitad en los meandros de su curso”, no compararlo con el torrente, la catarata wagneriana que desparrama sus aguas produciendo una inundación.

Pero regresemos al tema de la fuerza conciliadora, era el propio Goethe quien se veía a sí mismo como tal, escasas dotes de dramaturgo o falta de espíritu trágico, pues era, y se sabía nacido, para la conciliación. Sin embargo no era éste un rasgo vergonzante, lo acompañaba un orgullo, la conciencia de ser éste el sustento de su grandeza, aquello que lo distinguía de los otros, sus compatriotas, los mezquinos, los que se quedaban con una parte, los partidarios. Cito las palabras que pone en su boca Thomas Mann, quien no pocas veces lo puso de ejemplo para educar a su pueblo y sacarlo de la barbarie; para alejarlos primero del mal que veía venir, luego de la posible recaída. “¿No es reconciliación y equiparación todo mi esfuerzo, y no es mi causa la afirmación, el tolerar y el hacer fecundo lo uno como lo otro, equilibrio, armonía? Sólo todas las fuerzas juntas componen el mundo y todo es importante, todo tiene valor de desarrollo y cada disposición se perfecciona por sí misma. Individualidad y sociedad, conciencia e ingenuidad, romanticismo y habilidad –ambas cosas y también la otra- recibir, incorporar, ser un todo, avergonzar a los partidarios de cada principio al completarlo y completar también el otro”. Conciliación es también una forma de la tolerancia y cuenta entre sus deseados efectos la fecundidad en el arte y la paz en lo político. Y nuevamente vuelvo a Mann, quien supo comprender su grandeza por encima de todas las inquinas, y ya antes de su conferencia de 1949, *Goethe y la democracia*, donde lo presentaba como un antídoto contra el nazismo, en 1939, dice a jóvenes alterados, inflamados de nacionalismo que rechazan su profesión de paz “yo soy un pacifista. El pacifismo como concepción del mundo, como vegetarianismo del alma, como filosofía racionalista burguesa de la felicidad, no es, desde luego, asunto mío. Pero tampoco fue asunto de Goethe, o no lo habría sido de vivir él hoy, y sin embargo fue un hombre de paz. Yo no soy Goethe, pero un poco de lejos,

soy de su familia y por eso mi herencia es la paz, porque la paz es el reino de la cultura, del arte y del pensamiento”.

¿Y qué más diremos de la tensión? Que como todas las cosas vivas para decirlo en términos goetheanos es móvil e inestable, en ambos polos de la tensión percibimos un oscilar permanente, cada uno de ellos tiene componentes clásicos y románticos, hay también un oscilar en el tiempo y una diferencia en el modo de interpretar la diferencia. Sin negar por tanto el interés de la demarcación, recordemos que los tomamos como paradigmas de opciones que ellas mismas son ambiguas y difícil de reducir a esquema y es esta ambigüedad la que las torna interesantes. Toda la cuestión forma parte de un debate que no se reduce a posiciones de escuelas o preocupaciones de época sino que las abarca a todas y se extiende en los tiempos, de un debate que es la suma de mil debates: naturaleza o cultura, especulación o intuición, real o ideal, sujeto u objeto, naturaleza o espíritu, necesidad o libertad, impulso formal o impulso material, y tantas otras que tiene que ver no sólo con una concepción del arte y de la actividad del artista sino con un modo de ver y de estar en el mundo.

Bibliografía:

- AA.VV.: *Goethe, herencia y resplandor de un genio*. Chile, Editorial Universitaria, 1983.
- Goethe- Schiller (Correspondencia): *La amistad entre dos genios*.
- Goethe , J. W.: *Fausto*
-: *Prometeo*
-: *Torcuato Tasso*
-: *Las cuitas del joven Werther*
-: *Conversaciones con Eckermann*
-: *Vida y Poesía*
En *Obras completas*, México, Aguilar, 1991.
- Schiller, F: *Cartas para la educación estética del hombre*, México, Aguilar, 1981.
-: *Los bandidos* México, Aguilar, 1963.
-: *De lo sublime*, México, Aguilar, 1961.
-: *Poesía Filosófica*, Madrid, Hiperión, 1998.
-: *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires, Nova, 1963.
- Dilthey, W: *Vida y poesía*, México, Fondo de cultura económica, 1953.
- Löwith, K: *De Hegel a Nietzsche*, Paris Gallimard, 1969.
- Nietzsche, F: *Consideraciones Intempestivas II y III*.
- Mann, T: *Carlota en Weimar*.

- Windelband, W: *Historia de la filosofía moderna*, Buenos Aires. Nova , 1953.

La imposibilidad trágica de lo sublime

Por María Eugenia Redruello

Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior

**D.C.
Friedrich**

El romanticismo alemán tuvo inicio en una época signada por las conmociones de la Revolución Francesa. Si bien la coyuntura en la Alemania semifeudal arrojó resultados diferentes a lo ocurrido en Francia, no por ello allí se dejó de sentir la influencia de los ideales revolucionarios. Su expresión en el ámbito filosófico fue el idealismo que propuso, entre otras cosas, la emancipación del hombre a través de la razón. Fue de este contexto que la teoría romántica alemana recibió sus influencias. Si bien tanto el idealismo como el romanticismo compartieron el interés por la abstracción como ideal no sería correcto reducir los resultados de la estética romántica a un mero reflejo, en teoría artística, del idealismo. Entre diversas cuestiones, el romanticismo se distinguió por criticar la unilateralidad de lo que entendían como una propuesta emancipatoria reducida sólo al ámbito de la razón, ya que vio como consecuencia de ello la escisión del hombre y la vida, del hombre y la naturaleza⁴⁰.

El pensamiento romántico pretendió alejarse del mecanicismo y el autosostenimiento de la razón impulsando la formación de un individuo orgánico en que se integre el sentimiento a los ideales de la mente ilustrada. En líneas generales, para ellos el espíritu está capacitado para realizar el modelo orgánico de la naturaleza y ello tomaría forma a través de la experiencia sensible. Intentaron tender un puente entre el universal inteligible y el placer sensible singular, aproximando el *logos* artístico a la naturaleza que se erigió en modelo moral. Desde este punto de vista es que el romanticismo puede ser entendido como relato estético del idealismo, sin pretender negar una filosofía propiamente romántica.

En este marco la ciudad de Jena, vinculada al humanismo de la cercana Weimar, fue cuna de origen del romanticismo literario con figuras

⁴⁰ Cabe señalar la dificultad que genera el pretender aunar las diferentes reflexiones filosóficas románticas por el modo fragmentario y poco sistemático de sus escritos, así como por las diferencias teóricas que plantean los diversos autores que se han agrupado bajo esta denominación por la historiografía. El presente trabajo no pretende dar cuenta de dichas diferencias y matices. Así como tampoco ahondar en las relaciones que se establecen entre el idealismo y el romanticismo sin por ello desconocer su existencia. Para una mayor profundización sobre este tema remitirse a Paolo D'Angelo, La estética del romanticismo.

como los hermanos Schlegel, Schelling, Novalis, Hölderlin y Schiller⁴¹, transformándose en centro fundamental de recepción de la filosofía kantiana en torno a 1790. Por su parte, la ciudad de Dresde, que mantuvo contacto con Jena a través de la figura de Schiller, desempeñó un rol fundamental para el romanticismo pictórico transformándose en punto de referencia para pintores como Caspar David Friedrich (1774-1840) proveniente de la Academia de Copenhague, al contar con una renombrada academia artística y con la presencia de abundantes colecciones de arte.

Pero para abordar el romanticismo es preciso hablar del neoclasicismo. Como señala Kenneth Clark, los términos clásico y romántico siempre coexistieron de diferentes formas pero fue a mitad del siglo XVIII que se dio la división más tajante y definitiva entre ellos a partir de la teoría neoclasicista de Winckelmann en las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego* (1755) y las *Investigaciones sobre los orígenes de lo sublime* (1757) de Burke. Haciendo eco de los planteos racionalistas de su época, el neoclasicismo apuntó a la conformidad entre tema y estilo a través del estudio de los cánones y de la selección de los medios expresivos según lo marcara la tradición artística. Buscó atenerse al principio de decoro⁴², jerarquizando los modos y llevando a la cúspide, muchas veces, los intereses formales. A fines del siglo XVIII enfatizaron la distancia entre la belleza natural y la ideal -o artística-, rebajando la noción de imitación de la naturaleza y privilegiando los principios de la belleza artística, acorde al contexto del idealismo, según señala Javier Arnaldo.

Los Románticos en cambio vieron en la fuerza creadora de la naturaleza misma un modelo a seguir.⁴³ El anhelo de una totalidad orgánica que incita a la reconciliación entre el hombre y la naturaleza se convirtió en rector del arte. Este modelo les permitió anular las jerarquías artísticas, que se volvieron secundarias y liberar la expresión de las fuerzas vitales, proponiendo a la naturaleza como medio de comunión con el ideal.

Frente al esquema dualista que disolvió la identidad entre el sujeto y la naturaleza, el arte romántico, aspirando a una totalidad mediadora,

⁴¹ Estrictamente vinculados a lo que se conoce como el círculo de Jena estuvieron A.W. Schlegel, F. Schlegel, Schelling y Novalis. Hölderling fue figura más autónoma aunque sus reflexiones teóricas se aproximan a las desarrolladas por este primer núcleo de pensadores románticos. Schiller, por su parte, no compartió algunas posturas teóricas relativas al movimiento aunque en la época, fuera de Alemania, se lo consideró romántico.

⁴² Definido por Vitruvio como el “aspecto correcto de la obra”. Se lo entiende como el criterio de adecuación de una obra a los cánones esperados en la misma según las épocas. La noción de decoro ha entrado en conflicto muchas veces a lo largo de la historia del arte con los criterios de representación al introducir valores éticos en los estéticos.

⁴³ Si bien el interés por el paisaje fue compartido por ambas teorías, para el neoclasicismo la vuelta a la naturaleza se asumió orientada hacia los principios lógicos de la misma, tomando distancia de los modos manieristas y decorativistas. Por su parte, el romanticismo asumió en sí la pluralidad estilística, la afección sentimental y la inquietud ilusionista heredadas del Rococó - caprichos arquitectónicos, vedutas, jardinería inglesa, templos antiguos, ruinas, edificios rústicos y neogóticos -. Así mismo cabe resaltar que muchas veces las obras resultantes de ambas corrientes no dieron cuenta tan claramente de estas diferencias en la superficie pictórica.

abandonó el principio de imitación sujeto a reglas externas en pos de la realización activa de la subjetividad. Tarea del arte será “hacer sentir lo natural”. El espacio, como realidad objetiva, dejó lugar al paisaje interior del hombre que asumió, en la imagen de la naturaleza, ese anhelo de totalidad y unidad frente a la consciencia de escisión del hombre moderno⁴⁴. Fue la creación y no la mimesis el camino que encontraron para acceder a la verdad, encarnando en ésta el ideal de un universal para el que el arte funcionara como mediador. Y en este sentido es que la contemplación y la creación se tornaron intelectuales.

Cuenta de ello da el modo de trabajo de artistas como Friedrich, quien desde la interioridad de su estudio produjo obras que evidencian el contrapunto que los artistas románticos se esforzaron por aunar. Pinturas como *Mujer en la ventana* (1822) de Friedrich y *Friedrich en su estudio* (1812) de G. F. Kersting muestran la importancia que tenía para estos la soledad del estudio al momento de crear. Era un momento de interioridad el que les permitía vincular la fuerza vivificante de la naturaleza con su propia subjetividad. Este contraste entre la vida interior del artista y la naturaleza exterior quedará señalado por la presencia de determinados elementos como la ventana: un marco que funciona a modo de límite entre ambas. En el caso de Friedrich, las oposiciones de luces y sombras desempeñarán un papel similar a lo largo de toda su obra, abriendo la misma a un juego de oposiciones entre la finitud del hombre y lo infinito de la naturaleza.

Fue explorando las relaciones entre la visión y el sentimiento, la razón y la imaginación que el romanticismo buscó conciliar la alienación respecto de la naturaleza, tanto interior como exterior, apuntando a reemplazar la concepción mecanicista por otra orgánica que desplace el acento hacia la expresión de la integridad del artista. Por eso, si bien se sirvieron de imágenes simbólicas, procuraron no perpetuar significados ya codificados. El simbolismo romántico apuntó a la utilización libre de éstos dotándolos de un sentido personal con miras a un ideal moral. Este es el caso de la presencia de las ruinas en las obras de Friedrich - *Templo de Juno en Agriento* (1830) -. La antigüedad se presenta con un sentido nostálgico que pretende contraponerse a la modernidad y no en un sentido arqueológico como ocurre en las obras neoclásicas. La diferencia radica en que el romanticismo no se vincula con la antigüedad para testimoniar sobre sus temas y modos de expresión sino para buscar equivalentes a su propio sentido épico, esto es abordarla como reducto mítico de la experiencia para

⁴⁴ El romanticismo revisará las leyes de representación de la naturaleza, que desde el Renacimiento y el desarrollo de la perspectiva tendió a otorgarle una función relevante como marco de la presencia humana, resaltando una nueva visión tanto sobre el hombre como con su entorno. A su vez, esta revisión romántica tendrá raíces en el mismo Renacimiento, en la idea de terribilitá, suscitada por la obra de artistas como Miguel Angel, donde la oscuridad y la distorsión de las formas pondrá de manifiesto la discordia como contra cara de lo calculable, diáfano y concordante que se puede encontrar en la línea de trabajo de pintores como Piero Della Francesca.

resignificarla desde su propio tiempo. Esta nostalgia romántica se remite a recrear el mundo antiguo desde la sensibilidad moderna como una evocación a la integridad griega perdida en la modernidad.

Otro tanto ocurrirá con los bosques de robles y las ruinas góticas en su obra - *Cementerio en la nieve (1817)*, *Abadía en bosque de robles (1809)* -. Ambos pueden ser leídos como emblemas de la nación Alemana, donde el símbolo mítico reduce el mundo a una dimensión posible de ser asimilada por el individuo, cumpliendo una función culturalmente aglutinante. De esta manera se busca reconciliar los ideales de libertad individual, pregonados por la revolución francesa, y la libertad de la comunidad. Las simbologías manejadas en estas obras pueden ser leídas a diferentes niveles, donde todos ellos evidencian contrapuntos que pretenden ser conciliados. La nostalgia se manifiesta de diferentes formas. La presencia de las ruinas evidencia la oposición entre la obra del hombre, finita y limitada, y el poder de la naturaleza, evidenciando el conflicto entre lo transitorio y lo eterno. Por otra parte las ruinas de iglesias góticas, análogas a las formas orgánicas de la naturaleza, evidencian el contraste entre una religión católica, que desde su papel como aglutinante social se encuentra cada vez más derruida, y el surgimiento de una religiosidad de carácter más íntimo, simbolizada aquí en la relación del hombre con la naturaleza.

Otro artista que en un contexto bien diferente trabaja en un sentido románticamente similar será Giovanni Battista Piranesi (1720 – 1778, Italia). Su serie de grabados sobre las ruinas romanas (*Vedute di Roma*, 1748 – 1778) se aleja, aún más que Friedrich, de una concepción meramente historicista. Si bien se dedicó a registrar los monumentos de la antigüedad romana, los abordará de una manera ecléctica y arbitraria en que la mirada subjetiva del artista pone el acento en el sentido de grandeza de un pasado que fue derruido y en una naturaleza que se hace presente como fuerza eternamente contrapuesta al dominio del hombre. El valor neoclásico de decoro está marcadamente más ausente que en la obra de Friedrich, donde la superficie pictórica mantiene un orden epidérmico que hace menos evidente el distanciamiento de los preceptos neoclásicos.

Así, la pintura dejó de ser un ejercicio técnico u óptico volviéndose espejo del estado anímico del artista al revelar aspectos de la naturaleza exterior teñidos por sus emociones personales. Friedrich dirá “el hombre, el pintor, está obligado a la propiedad de su espíritu”⁴⁵ resaltando la importancia de la individualidad en cuanto exigencia ética y estética que traslada la idea de grandeza moral al lienzo.

Es en este sentido que el paisaje romántico tiende a la autonomía. Al distanciarse de la imitación o reproducción de la naturaleza para

⁴⁵ Arnaldo, *Fragments para una teoría romántica del arte* p.45

concentrarse en la revivificación de la fuerza creadora se permite transgredir las categorías estilísticas en pos de una unidad ideal que, en términos de Arnaldo, se define como expresividad mítica. Será la grandeza moral la que se vuelva rectora del estilo por sobre las diferencias formales que cada artista encontrará apropiadas para expresar dichas ideas universales articulando de este modo lo individual, privado, con lo universal, comunitario. La autenticidad del artista será el sustento de la coherencia interna de la obra de arte que se valida a sí misma ya que “nadie es medida para todos, cada uno es medida de sí mismo y de los corazones más o menos afines”⁴⁶. Y es así que la obra de arte se vuelve medio creador de realidad que busca liberar una experiencia anímica más que una satisfacción puramente sensible. Schiller compartirá esta visión autónoma del arte que se corresponde a los ideales desarrollados por la Ilustración. La libertad moral del individuo será la que fundamente el carácter intelectual de la obra, desprendiéndose de la pura expresión material de la misma.

Como parte de este proceso el paisaje se vuelve protagonista en la pintura romántica. Argullol denomina a este proceso “desantropomorfización del paisaje”⁴⁷ ya que la representación tiende a otorgar mayor espacio visual a la naturaleza. Sin embargo, cabe cuestionar esta denominación. La representación de la naturaleza en la pintura romántica más que desantropomorfizarse parece autonomizarse de la realidad física exterior; al concentrar la subjetividad en la representación desde una perspectiva moral propia del artista que se encarna en la obra.

Monje junto al Mar (1808-1810) de Friedrich podría ser ejemplo de este proceso. Desde lo formal nos encontramos ante a una obra que rompe con los esquemas tradicionales de perspectiva: no se evidencian los puntos de fuga y las diferencias entre figura y fondo quedan diluidas en un horizonte de líneas bajas y un cúmulo de franjas horizontales donde el único punto de verticalidad es la figura del monje desplazado hacia un lateral del cuadro. Cada una de estas franjas se expande hacia afuera de la representación buscando resaltar una continuidad del cuadro que tiende al infinito. La escala del monje nos proporciona el contrapunto irreconciliable frente a la inmensidad del paisaje desolado e inabarcable. La reflexión acerca del universo queda así plasmada estéticamente y Friedrich nos invita a ésta al generar en el espectador una inevitable identificación con el observador dentro del cuadro. El inseparable abismo en el que se encuentra el hombre moderno frente a la naturaleza toma forma en la grandeza que se extiende más allá de los límites de lo pictórico y vuelve a nosotros, seres finitos y limitados, en forma de angustia que nos retrotrae a nuestra propia naturaleza interna. Así vemos como en el plano estético el romanticismo

⁴⁶ Friedrich en Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.132.

⁴⁷ Argullol, R., *La atracción del abismo*. p.5.

quiso hacer converger el plano natural y el ideal de la abstracción buscando una unidad orgánica que diluya la escisión del hombre racional, de la naturaleza tanto interior como exterior. La obra de arte, así, trascendería a la representación misma para encarnarse en un símbolo moral intentando de esta forma satisfacer ciertas cuestiones vitales a las que la Ilustración no dio respuesta.

H. Honour señala que al establecer Kant los límites del entendimiento humano se dejó abierta, inintencionadamente, la cuestión de qué había más allá de estos. Al respecto, la mentalidad romántica encontró en la intuición y en la imaginación herramientas que les permitieron replantear la forma de mirar el mundo. De esta manera el arte se volvió campo tanto para originar emociones como para explorar asuntos para los que la comprensión racional no había dado solución, favoreciendo la vinculación entre arte, imaginación y religión.

La imaginación funcionó como nexo entre el espíritu y el modelo orgánico de la naturaleza. Tanto en *Niebla* (1807), como en *Niebla matinal en la montaña* (1808) podemos ver recursos que favorecen los interrogantes en el espectador. La atmósfera imprecisa que plantea Friedrich en ambas pinturas, así como la ocultación del tema central y la elección de puntos de vista inestables llevan la mirada del hombre hacia el mundo exterior para hacer de la contemplación un acto más bien abstracto. Argullol hablará de “paisaje mágico”⁴⁸, donde el artista busca reintegrarse a la naturaleza regresando a su propio inconsciente como vehículo. En *Niebla* nos encontramos ante la figura del barco, tema que enlazado a la concepción del viaje romántico es recurrente en la pintura de Friedrich y apunta hacia la búsqueda del yo en un marco alejado del tiempo que marca la modernidad. La idea del viaje conjuga dos impulsos que son antagónicos. Por una parte se remite a la conquista de sí mismo que el hombre romántico pregonaba; por otra a la fuga hacia lo ilimitado. De esta manera el artista pone de manifiesto nuevamente aspectos encontrados en un intento de conciliación.

Por su parte, los grabados de Piranesi evidencian un mayor predominio de la imaginación como elemento vinculante. La serie de grabados de sus Cárceles – *Carceri d’Invenzione, 1745-1760*, yuxtapone universos diferentes al romper con el punto de vista único. La visión contemplativa se ve perturbada al sumergir al espectador en un caos de lectura de inevitable abordaje parcial que lo desborda al intentar reconstruir el espacio circundante.

Si bien, la subjetividad romántica apeló a la afectación del espíritu, esta no fue una subjetividad con pretensión de arraigarse en el mundo privado del artista. Más bien aspiró a reinterpretar los valores humanos

⁴⁸ Argullol, R., *La atracción del abismo*.

entreverando la vivencia estética y el acontecimiento objetivo, con la intención de modificar la totalidad de las relaciones al desfamiliarizar el mundo y alejarlo de la costumbre. Abrams habla de una “percepción creadora romántica”⁴⁹ que a través de la imaginación reingresa el sentido de novedad en la visión de lo familiar como parte de una operación creadora que tiene el fin de resaltar la vida. De este modo, la obra de arte se aproxima a ser existencia portadora de naturaleza más que la manifestación de una naturaleza en particular. Con este fin, se extrema el artificio y la ficción artística ya que, en palabras de Friedrich “...no se dispuso el hombre como modelo necesario del hombre, sino que su meta es lo divino, lo infinito. ¡Es el arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito, finito es todo artista, toda destreza, todo saber.”⁵⁰

Por otra parte los artistas románticos encontraron lineamientos en el protestantismo que desplazaron hacia la mirada sobre la naturaleza. El paisaje comenzó a ser leído en clave religiosa, como la expresión de la relación del hombre con la creación divina. En el caso de Friedrich - *La cruz de las montañas (1808)* – podemos ver como plasmó en sus pinturas cuestiones que él mismo consideraba ineficaz comunicar por otros medios. De ahí el tono intimista que transmiten sus paisajes; trabajados en gran detalle sobre superficies lisas que denotan un retraimiento, combinando la literalidad con la incertidumbre y “las angustiosas dudas del hombre de fe enfrentado a una naturaleza desacralizada”. Se genera así lo que David d’Angre nombró como “la tragedia del paisaje en la pintura de Friedrich”⁵¹ consistente en que aquello que aparece como habitual se revela agobiadoramente fuera de nuestro alcance.

Pero si bien la religiosidad está presente no hay que entender a esta desde su vinculación con la ortodoxia sino desde la fe, que para los románticos funcionó como motor de intensidad creativa. Fue un sentimiento religioso que se ancló en las convicciones internas, rechazando el escepticismo superficial y la fe tímida de las convenciones. Fue a partir de la exigencia romántica de integridad y honestidad del artista con su arte que lo que antes era considerado como arte profano comenzó a leerse en clave religiosa. Así, la idea de la reconciliación romántica desde el sujeto se dio tanto en relación a la naturaleza como hacia la idea de Dios. Pero como ya el cristianismo se había convertido en asunto privado, una religión de carácter íntimo, se generó en ellos también cierta nostalgia por la ausencia de Dios en el plano social.

La melancolía y la soledad se volvieron tema en las pinturas de Friedrich, tanto en las ruinas como en los interiores y las criptas, que se

⁴⁹ Abrams, M.H, El romanticismo: tradición y revolución, p.386.

⁵⁰ Friedrich en Arnaldo, *Fragments para una teoría romántica del arte*, p.133.

⁵¹ Honour, p79.

presentan como lugares de retiro para el hombre huido de los trajines de la vida exterior. Así, la soledad pasó de ser entendida como una desgracia a convertirse en objeto de culto para los románticos. En *Amanecer en los Montes de Silesia*, (1811) Friedrich reconcilia la escisión entre el arte profano y el sacro al proyectar la religiosidad en una naturaleza sumida en el silencio y la soledad que mueven al hombre hacia un recogimiento interior. La suspensión del tiempo genera un efecto trágico que nuevamente oscila entre lo infinito del sentimiento religioso y la finitud de la relación solitaria del hombre ante la muerte.

Honour establece un vínculo entre las pinturas de Friedrich que muestran al artista solitario en la naturaleza y las figuras religiosas de Moisés o Cristo, como intermediarios entre Dios y el hombre. El artista dirá: “Has de obedecer más a Dios que a los hombres... Los Diez mandamientos son sentencias puras (...) de lo verdadero y lo bueno. Cada uno las reconoce incondicionalmente como la voz de su interior...”⁵²

Con un claro distanciamiento de la ortodoxia, ciertos conceptos cristianos se conservarán en las obras románticas. Por una parte, la separación entre espíritu y naturaleza, siguiendo una clave religiosa, puede ser leída como la Caída del paraíso. Por otra, los elementos primarios del cristianismo – Dios, Naturaleza y Espíritu -, persisten aunque modificados. En este sentido, el pensamiento romántico - y el de la época - limitó el papel de la idea de Dios, siendo éste espacio asumido por la lógica o la dialéctica, a la vez que amplió el del espíritu y el de la naturaleza. De esta forma, el hombre pudo ser capaz de ver el horror y lo bello de la naturaleza desde la distancia del creador y no como una fuerza de oposición en la que se encuentra directamente involucrado.

La noción de pintoresco, que ya había abierto el camino hacia la perspectiva singular a través de la actividad de la imaginación, deja lugar al principio de lo sublime. A diferencia de lo que ocurre con lo pintoresco, que rompe las reglas sin provocar temor, Burke describe al sentimiento de lo sublime envuelto en una fuerte carga de placer negativo que conjuga el terror y el placer estético. El temor de lo sublime se despierta en el hombre cuando la experiencia de lo absoluto se presenta generando una suspensión de los movimientos del espíritu que induce a una especie de éxtasis emocional. Las cárceles de Piranesi podrían tomarse como ejemplos que incitan a este sentimiento. La fuerte carga de opresión que generan estas obras con sus penumbras y sus violentos contrastes establecen espacios negativos que aluden a lo que no es posible representar. Las diminutas figuras de los hombres contrastan con la ilimitada fuga espacial que provoca la sensación de desvanecimiento de las mismas. Una soledad profunda e inabarcable se condensa en el caos del horror *vacui* que hace

⁵² Citado en Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.132.

pensar en una concepción de lo sublime centrípeta⁵³. La proliferación de líneas rectas y curvas se presenta fragmentando la realidad en una conjunción fantástica que remite al hombre al laberinto incierto de su interioridad. El sentimiento de terror que genera lo infinito al presentarse ante el hombre choca con el impulso primitivo de supervivencia. La suspensión provocada por la amenaza al estado de conservación, esto es, el vernos frente a lo inabarcable de la naturaleza, dominados por algo superior, es lo que nos induce a ese estado de terror. La presencia de lo ilimitado hace al hombre tomar conciencia de su propia finitud y de la imposibilidad trágica de conciliación con lo absoluto. Frente a lo infinito el hombre es mero espectador. Lo sublime se genera en contacto con esa fuerza inabarcable sólo dentro del plano de la ficción, ya que en el plano de la realidad el hombre sucumbiría por el terror sin ninguna clase de placer. Será el instinto de autoconservación el que nos hará tomar la distancia necesaria para vivenciar lo sublime como categoría estética y el que pondrá en evidencia que apenas nos podemos acercar a la idea de lo absoluto.

Kant en la *Crítica del Juicio* planteará una concepción diferente sobre lo sublime. Si bien para Kant lo sublime provoca un agrado indirecto como resultado de la experiencia, éste se establece a través de la irrupción de la razón. Frente a la experiencia de lo sublime reconoce una suspensión momentánea de las energías vitales, donde el desbordamiento lleva al sujeto hacia la seriedad. De esta manera Kant toma distancia de su concepto de belleza como aquello que es captado por el libre juego entre entendimiento e imaginación. En el caso de lo sublime la imaginación incapacitada para arribar a un universal, fracasa y el espíritu experimenta una atracción que lo sumirá en el respeto y la admiración. Es frente a este fracaso que para Kant entra en auxilio la razón permitiendo superar el conflicto. Si para Burke se agitan las facultades del espíritu por la sensación de peligro frente a lo inadecuado de la imaginación para captar lo infinito generando un sentimiento de terror, Kant lo resuelve estableciendo una conexión entre la estética y la moral que le permite enlazar la presencia de lo suprasensible con una disposición moral como medio para sortear estas limitaciones de la sensibilidad. “Sin desarrollo de ideas morales, lo que nosotros, preparados por la cultura, llamamos sublime, aparecerá al hombre rudo sólo como atemorizante (...)”⁵⁴. De esta manera, lo sublime kantiano deja de ser una categoría propiamente estética ya que a través de la razón se ponen en juego en el sujeto intereses y conocimientos según disposiciones morales que hacen que imaginación y razón coincidan

⁵³ Argullol habla de una percepción centrípeta marcada por la obsesión de los espacios cerrados en sí mismos que se contraponen a otra centrífuga tendiente al alejamiento de la naturaleza en espacios abiertos. En este sentido, la obra de Friedrich podría verse comprendida en esta segunda.

⁵⁴ Ver: Bozal, p. 197.

subjetivamente resultando en la influencia de ideas prácticas en el sentimiento.

La obra de Friedrich se encuadra dentro del sentimiento de lo sublime kantiano con mayor comodidad que en la definición que hace Burke. Sus composiciones, a diferencia de lo que ocurre en las de Piranesi, poseen un mayor sentido de medida y equilibrio tanto desde los recursos pictóricos como desde los simbólicos. Lo sublime en Friedrich se presenta con una mayor mediación. Sus composiciones son claras y ordenadas guiando la lectura de las mismas de modo casi inequívoco. Más que enfrentar al espectador con la experiencia de terror que provoca lo sublime, dejando al espíritu transitar su propio camino, el sentido didáctico parece aflorar en su obra al utilizar recursos como incluir la presencia de un contemplador ya dentro de la obra misma como ocurre en *El viajero contemplando un mar de nubes (1818)*. Desde este punto de vista el espectador no puede más que implicarse en la obra a través de la figura del viajero en una situación de representación del sentimiento de lo sublime más que de presentación. De este modo pretende generar en el espectador una vivencia que se orienta más que a un placer estético a un placer moral.

De estas ideas kantianas se alimentan los planteos que realiza Schiller para quien la experiencia estética se torna una forma específica de conocimiento que trasciende al conocimiento artístico mismo. Para superar la escisión de la modernidad, postula al arte como un estado intermedio entre vida sensible y universo racional que apuntaría a restablecer la totalidad destruida por la civilización. Es a través del arte, que aúna el *impulso sensible* asociado a la experiencia vital y la necesidad, y el *impulso formal* tendiente a la racionalidad y la libertad, que se instaurará una civilización superior. Es el *estado estético* el que le permite al hombre ejercitar sus facultades sin la coacción de la realidad, liberándose del utilitarismo y exponiendo la libertad a través de la belleza, “porque sólo a través de la Belleza se abre el hombre camino hacia la libertad”⁵⁵. Así la educación a través del arte se ve elevada a ideal que superando las escisiones permite que la moral y la libertad, se den como instinto y necesidad.

La concepción del viaje educativo romántico toma forma en los cuadros de Friedrich a través de los navíos y naufragios - *El Océano Glacial (1823)*. El anhelo de alianza entre el viaje interior y la fuga hacia el infinito parece convertirse en tragedia en los naufragios que condensan una promesa de totalidad y el terror de la destrucción. El sentido trágico del final del viaje patentiza la fugacidad del tiempo y la condición mortal del hombre que aspira a una promesa de totalidad al tiempo que percibe la imposibilidad de ésta. Los postulados de Schiller ya expuestos transitan un

⁵⁵ Schiller en Abrams p. 352.

camino en común con la obra de Friedrich: ambos aspiran a transmitir un ideal como meta de reconciliar en el hombre la fragmentación a la que fue sometida su naturaleza en la modernidad. Pero al tiempo que existe, ese anhelo, no puede más que plasmarse en la voluntad de un deseo moral que parece denunciar en sí mismo la imposibilidad de su concreción volviéndose así una paradoja, un núcleo conflictivo. Allí donde se evidencia la intención de conciliación de las contradicciones se manifiesta a su vez la imposibilidad de su logro en la pura contemplación; esta adquiere la forma de un ideal inalcanzable que insta la tragedia.

El propio concepto de sublimidad parece asumir esta imposibilidad al manifestar la necesidad de una distancia absoluta. Lo sublime es representado, contemplado, pero imposible de vivenciar en el conflicto que suscita frente al instinto de autoconservación. De esta manera se convierte en vehículo hacia el campo de la moral, de la educación, de un ideal que escinde aun más al hombre de la naturaleza. "...lo sublime no está en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en cuanto somos capaces de adquirir conciencia de ser superiores a la naturaleza en nosotros y, con ello, también a la naturaleza fuera de nosotros"⁵⁶ Así, la tragedia de la escisión moderna parece resolverse situando al hombre del lado de los dioses.

Bibliografía:

- Abrams, M.H., *El Romanticismo: tradición y revolución*, Visor, Madrid, 1992.
- Argullol, R., *La atracción del abismo*, Acantilado, Barcelona, 2006.
-, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982.
- Arnaldo, J., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1994.
-, *Estilo y naturaleza*, Visor, Barcelona, 1990.
- Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol I, La balsa de la medusa, Madrid, 2004.
- Clark, K., *La rebelión romántica*, Alianza Forma, Madrid, 1990.
- D'Angelo, P., *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999.
- Honour, H., *El Romanticismo*, Alianza Forma, Madrid, 2004.
- Innerarity, D., *Hegel y el Romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993.
- Kant, I., *Crítica del Juicio*, Losada, Bs. As., 1993.
- Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- Schiller, F., *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991.

⁵⁶ Kant, I., *Crítica del Juicio*, p 111.

- Szondi, P., *Lo ingenuo es lo sentimental*, Sur, Buenos Aires, 1974.

Parte II

El romanticismo en el Plata

Un mito para el desierto argentino

Por Juan Francisco Albin

Desarticulando el mito

La escena es digna del cinematógrafo. Un hombre, solo, gordo, muy gordo (según el célebre y cómico retrato de Mansilla), buscado, decide esconderse en un edificio apenas alejado unos metros de las oficinas desde las que su enemigo –entre otras cosas- manda órdenes para que se lo capture, esté donde esté, en la extensión prodigiosa del país que dirige. Acaso ese hombre haya leído *La carta robada* de Edgar Allan Poe: acaso no. Es un hotel, el edificio. Una pieza en ese hotel, la guarida oscura de nuestro hombre. Y lento es el tiempo de la espera. Decide, como por divertimento -“para alejar el fastidio de la vida del hotel”- hacer el canto de las armas y la guerra de la vida penosa de un gaucho en la frontera y mediante esa vida poner en juicio (en tribunal) el mito construido por su antagonista. El primer hombre es José Hernández y su texto, “El gaucho Martín Fierro”; el segundo hombre, su antagonista, Sarmiento; el mito en cuestión, la división tajante entre civilización y barbarie planteada en el *Facundo* y que según Sarmiento constituía el esqueleto y las diferentes capas de la historia argentina. El *Facundo* se publica –primero como folletín en la prensa chilena y luego como libro- en 1845 y la primera parte del *Martín Fierro* en 1872: entre una y otra fecha aquel mito –uno de los mitos fundantes del imaginario nacional- se ha venido erosionando por las sucesivas críticas. Veamos lo que ocurre con él en el *Martín Fierro* de 1872.

El relato que cuenta “El gaucho Martín Fierro” transcurre casi únicamente en el espacio de la frontera. La frontera, proponía Sarmiento en *Facundo*, debe ser el espacio privilegiado por la naciente literatura nacional: allí, decía, en ese límite entre la vida bárbara y la vida civilizada, está lo característico, lo propio del país y de su historia. Si Hernández acata ese mandato, lo hace por otros motivos, más ácidos, más críticos. Esa frontera es para Hernández el lugar limítrofe en que vienen a chocar y a superponerse gauchos, jefes militares e indios. Si –en efecto- Hernández articula en la forma de un poema gauchesco una fuerte crítica social y política, la frontera es el lugar donde se pone a prueba de un modo intenso y con mayor eficacia la fórmula (hemos dicho: el mito) “civilización y barbarie” que acuña Sarmiento. Allí, en ese lugar, en esa frontera, se terminan comparando implícitamente dos tipos de barbarie, la de los jefes militares y la de los indios. Esa comparación se da asimismo –en el poema- por la superposición y acumulación de representaciones y relatos, y no tanto por la opinión y la reflexión que vehiculiza la voz del narrador y que corta constantemente el relato. (Algo similar –veremos- sucede en el

Facundo de Sarmiento, pero no para la erosión del mito sino para su construcción efectiva). De este modo, el gaucho se encuentra, en la representación de la frontera del primer *Martín Fierro*, esquemáticamente, entre la barbarie del malón y la barbarie de los malos tratos del ejército.

El indio “roba y mata cuanto encuentra / y quema las poblaciones”; de su furor no se salvan ni los “pobres anjelitos; / viejos, mozos y chiquitos” y con respecto a las cautivas “nos contaban que a veces / les descarnaban los pieses, / a las pobrecitas, vivas.”⁵⁷. La aparición de la palabra “indio” en la descripción del malón en la primer parte de *Martín Fierro* trae aparejadas las palabras “lanzas” y “gritos” y la figura del indio aparece animalizada: el “hijo del cacique” se acerca a Fierro “echando espuma”⁵⁸. Hasta aquí, nada diferente a lo que podía encontrarse en el imaginario sobre los indios cristalizado en “La Cautiva” de Esteban Echevarría. Pero hay otra barbarie, la del mal trato del ejército, y esta llega a representarse en ocasiones con el mismo patrón. Así, si los indios no respetaban siquiera a los “viejos” y a los desvalidos, para la descripción de la leva o el arriado aparece un enunciado similar: “De los pobres que allí había / a ninguno lo largaron;/ los más viejos rezongaron,/ pero a uno que se quejó,/ en seguida lo estaquiaron/ y la cosa se acabó.// En la lista de la tarde/ el jefe nos cantó el punto,/ diciendo: - Quinientos juntos/ llevará el que se resierte;/ lo haremos pitar del juerte,/ más bien dése por difunto.”⁵⁹. La representación de este lado de la barbarie se completa con el episodio del gringo de guardia, en el que Fierro termina en el “estaquiadero”⁶⁰.

A partir de aquí podría muy bien pensarse: este particular modo de confrontar, matizar o invertir la fórmula sarmientina de “civilización y barbarie” que articula el *Martín Fierro* a través de la representación de los espacios y de sus relatos es el efecto de una crítica romántica atrasada pero oportuna. Esa crítica apunta a señalar la “barbarie” de la “civilización”, adaptando a los términos de la coyuntura argentina problemas que habían sido planteados de otro modo por el romanticismo europeo entre los siglos XVIII y XIX. Ya Rousseau es un antecedente de este tipo de crítica: el hombre, se postula, es natural u originalmente bueno; la sociedad, la civilización lo corrompe. Schiller, curiosamente, habla asimismo de dos tipos de barbarie: el salvajismo (cuando priman las pasiones o los instintos sensibles por sobre los principios racionales) y la barbarie (cuando los principios racionales priman sobre las pasiones o instintos sensibles). Esta crítica que retoman de Rousseau los románticos europeos (y más aun los alemanes) es precisamente el tipo de crítica que no pueden incorporar los románticos argentinos de la generación de 1837 (ni Echeverría ni luego

⁵⁷ E. del Campo, A. D. Lussich y J. Hernández, *Tres poemas gauchescos*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2001, p. 175-176

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 178.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 172.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 187.

Sarmiento), lo mismo que el gusto por las “tierras vírgenes”, bárbaras o ilimitadas: el problemático placer, diremos, de lo sublime nacional. Sarmiento no puede hacer suya esa crítica romántica, esa distinción entre salvajismo y barbarie, por más que –como prueba la “Lista de Gastos” de sus *Viajes*- compre algunos libros (algunas tragedias) de Schiller durante su paso por Alemania. En esa incapacidad no hay, de todos modos, atraso. El país en que ha nacido y en que se ha criado Sarmiento, el país en que siempre tiene ocupada la vista, no ha pasado por los mismos procesos históricos (civilización, digamos, o, mejor, industrialización) que han llevado a esa experiencia y a ese tipo de intuiciones en los intelectuales europeos.

Pero por ahora nos interesa hacer notar otra cosa. El grado de conciencia que Hernández tiene de la fórmula de Sarmiento al escribir el *Martín Fierro* y, consiguientemente, los ensayos anteriores en que esa fórmula fue puesta a prueba pueden muy bien verse en sus textos periodísticos y más aun en su texto sobre la vida de Peñaloza. En el primer párrafo de ese texto se lee: “Los salvajes unitarios están de fiesta. Celebran en estos momentos la muerte de uno de los caudillos más prestigiosos, más generosos y valientes que ha tenido la República Argentina. El partido federal tiene un nuevo mártir. El partido unitario tiene un crimen más que escribir en la página de sus horrendos crímenes. El general peñaloza ha sido degollado. El hombre ennoblecido por su inagotable patriotismo, fuerte por la santidad de su causa (...) acaba de ser cosido a puñaladas en su propio lecho, degollado, y su cabeza ha sido conducida como prueba del buen desempeño del asesino, al bárbaro Sarmiento./ El partido que invoca la ilustración, la decencia, el progreso, acaba con sus enemigos cosiéndolos a puñaladas.”⁶¹

Este mismo proyecto crítico se da en *Martín Fierro*: el relato casi ejemplar de “El gaucho Martín Fierro” (que muestra el pasaje del *gaucho manso* al *gaucho malo*) propone que el gaucho malo no es un producto de la naturaleza o de la tierra (como en Sarmiento, a través de Humboldt), sino un “producto social”⁶². Ese proyecto crítico (retomado del romanticismo europeo) también puede rastrearse –según hemos visto- en la representación de la frontera como modo de confrontación de indios, gauchos y militares y de sus respectivos hábitos de vida⁶³.

⁶¹ Hernández, José; Sarmiento, Domingo F., *El Chacho: dos miradas*, 1999, Ameghino Editora, Buenos Aires, p. 11.

⁶² Schvartzman, Julio, “Prólogo” a *Tres poemas gauchescos*, Op... cit., p. 7.

⁶³ Con respecto a la *Vuelta* o “La vuelta de Martín Fierro” (la segunda parte), en que la frontera no es trabajada de modo tan marcado como en la *Ida*, puede decirse que si bien el gaucho cansado, viejo y resignado que vuelve de los toldos y que es Fierro elige permanecer en esa frontera y en el lado “cristiano” de la frontera, esa elección sigue siendo la elección entre un infierno y otro, entre una y otra barbarie. Entonces Fierro dirá: “-Me voy- le dije- ande quiera,/ aunque me agarre el gobierno,/ pues infierno por infierno,/ prefiero el de la frontera.” (p. 289). **Esto puede perfectamente suprimirse.**

Por los mismos años, en otro registro, con otro tono, la fórmula sarmientina empieza a hacer agua a los ojos de Lucio V. Mansilla. También en la representación de un viaje a través de la frontera, luego de expresar lo bien que descansa y duerme el cuerpo cansado en la pampa, en un terreno anegado, a cielo abierto, en *Excursión a los indios ranqueles*, deja deslizarse las siguientes observaciones: “Si los que esa noche se revolvían en elástico y mullido lecho agitados por el insomnio, nos hubieran oído roncar en los albardones de Coli Mula, ¡qué envidia no les hubiéramos dado!/ Es indudable que la civilización tiene sus ventajas sobre la barbarie, pero no tantas como aseguran los que se dicen civilizados./ La civilización consiste, si yo me hago una idea exacta de ella, en varias cosas./ En usar cuellos de papel, que son los más económicos, botas de charol y guantes de cabritilla. En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres. En que se impriman muchos periódicos y circulen muchas mentiras. En que se edifiquen muchas casas, con muchas piezas y muy pocas comodidades. En que funcione un gobierno compuesto de muchas personas como presidente, ministros, congresales, y en que se gobierne lo menos posible. En que haya muchísimos hoteles y todos muy malos y todos muy caros.”⁶⁴

Tanto la crítica corrosiva de Hernández como el humor relativista de Mansilla dirigen sus miras a un mismo blanco: Sarmiento, su supuesto romanticismo y aquel libro que cristalizó sus ideas centrales en la biografía de un caudillo menor. Más allá del intento *desarticulador* de Hernández o de Mansilla, debe aceptarse que el mito construido por Sarmiento no ha sido *destruido* en la generación del ochenta, que ha cruzado la frontera del siglo XIX y se ha expandido durante todo el siglo XX, criticado o no. Aun hoy, siglo XXI, sigue apareciendo a veces bastante pegoteado a lo que llamamos “país”, “nación” o “historia nacional”.

“¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”

La frase resuena en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y en verdad no hace sino reactualizar un sentimiento y una idea que ya impregnaba los escritos de los contemporáneos de Sarmiento, los hombres de su misma generación, la generación romántica nacional. En los textos de las lecturas del Salón Literario puede verse la necesidad y la esperanza, la confianza con la que se aguarda el gran “libro americano”, que termine de fundar la literatura nacional y –en el mismo movimiento- de darle una unidad o cierta coherencia a esa entidad que empieza a llamarse nacional.

⁶⁴ Mansilla, Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, p. 48-49.

Se esperaba, en efecto, un libro con ese carácter y el texto de Sarmiento, asimismo, no deja un momento de asumirlo.

Esas mismas ideas, esos mismos sentimientos respecto del libro de Sarmiento pueden muy bien encontrarse –de modo característico- en la crítica que le hace Alberdi: “... el *Facundo* es la mejor de las obras firmadas por Sarmiento./ Basta compararla con las otras, para reconocer que la pluma no es la misma. El *Facundo*, en efecto, fue un álbum en que todos los amigos literarios del autor, emigrados en Chile, dictaron una o varias páginas por vía de conversación./ No hay uno solo de los amigos del autor que no haya inspirado o dictado algunas. *Compte rendi* de las conversaciones diarias en que se inspiraba el autor, sobre hombres, cosas y hechos y lugares de su país, que no conocía cuando el *Facundo* se escribió y publicó en Chile en 1845, a los cinco años de haber emigrado Sarmiento de la República Argentina, sin conocer más provincias que las de Cuyo.”⁶⁵

En esa sutil mezcla de elogio y crítica feroz, entonces, Alberdi reconoce no solo que el *Facundo* es un muy buen libro sino que también es el mejor de Sarmiento y acaso el mejor o el más representativo de su generación y de la novísima literatura nacional, al mismo tiempo en que busca la causa de la calidad del libro en que nada fue inventado por Sarmiento, en que todo (las historias, los relatos, las descripciones de los lugares, hasta las cifras estadísticas, etc) todo fue recolectado por Sarmiento. Alberdi parece decirnos acá: si el libro del señor Sarmiento es muy bueno, es porque todo se lo hemos dicho nosotros.

La crítica de Alberdi recae o descansa entonces en un motivo común que reencontrábamos en la novela de Piglia. El libro de Sarmiento sería el producto de la necesidad de una época y de una generación, la creación de un colectivo de autores del que Sarmiento sería tan solo un médium, y un médium, además, a la distancia, en el exilio y (como el Ion del diálogo platónico) con un desconocimiento casi total de los objetos sobre los que escribe. En efecto, como señalaba Alberdi, al momento de escribir el *Facundo*, Sarmiento no solo no ha tenido experiencia directa de los acontecimientos de la Guerra de la Independencia y de la guerra civil que se entretajan con la vida de Facundo Quiroga (cuyo anecdotario conoce solo por narraciones de terceros), sino que tampoco conoce el más importante escenario (importante, digo, para su argumentación) de esos acontecimientos, esto es, la Pampa. Conocía únicamente, nos decía Alberdi, las provincias de Cuyo. No conocía ni el Norte del país, entonces, ni –obviamente- el sur surcado por los indios ni la Pampa. Hago hincapié en esta última carencia. Sarmiento afirma que los rasgos, el carácter, los hábitos y las ideas del gaucho son determinadas por el suelo en que este

⁶⁵ Alberdi, Juan Bautista, “Facundo y su biógrafo”, en *Grandes y pequeños hombres del Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1991, p. 218.

vive, por la tierra –maldecida por la *extensión*- de la Pampa, pero él mismo, Sarmiento, no conoce la Pampa, no conoce esa tierra, ese suelo.

Repitémoslo, sin embargo: Sarmiento escribe su libro, su mejor libro, según Alberdi, a partir de lo que terceros le cuentan y lo presenta, así, como el producto de un grupo y de una necesidad histórica

En general, el romanticismo se caracteriza por ser una época del arte y de la literatura en que los artistas empiezan a funcionar más decididamente como un colectivo, como un movimiento o un grupo. Tienden a agruparse en torno a ciertos espacios físicos concretos, ciertos salones, ciertas universidades o ciertas ciudades. Publican en una misma revista, en una misma editorial y empiezan a moverse así con la dinámica de una agrupación política⁶⁶. Pero, específicamente, esta noción de creador colectivo, de autor colectivo puede muy bien encontrarse en la dinámica del movimiento romántico de Jena. Así, los famosos fragmentos publicados en la revista *Atheneum* (hoy reconocidos textos de los hermanos Schlegel, de Novalis, etc) tenían en su origen y conscientemente carácter anónimo: se sostenían sobre la base de la concepción de la revista como obra de un colectivo, de una generación. En la misma concepción descansa esa otra gran obra de la crítica artística del romanticismo alemán que es *Conversación sobre la poesía* de Schlegel: en ella cada personaje que se encarga de la exposición de un tema (que abarca un capítulo) es una máscara que puede muy bien asignarse –retrospectivamente- a cada integrante de la generación romántica alemana.

El libro de Sarmiento, por tanto, responde –tanto el texto como sus lecturas- a este modelo de creación colectiva propio del romanticismo en general y, más específicamente, del romanticismo alemán de Jena. El libro, entonces, como necesidad de una época y de una generación. Desde la “Introducción” hasta el final del libro Sarmiento no deja de hacer explícita su deuda con aquellos que le proveen los materiales (orales u escritos) para la historia de su libro. En la “Introducción” se lee: “He evocado, pues, mis recuerdos, y buscado para completarlos, los detalles que han podido suministrarme hombres que lo conocieron en su infancia, que fueron sus partidarios y sus enemigos, que han visto con sus ojos unos hechos, oído otros, y tenido conocimiento exacto de una época o de una situación particular. Aun espero más datos de los que poseo, que ya son numerosos.”⁶⁷ En “¡¡¡Barranca – Yaco!!!”, hacia el fin de la vida de Quiroga, narrando los momentos previos a su asesinato, Sarmiento aclara, en una nota al pie de la segunda edición: “Tuve estos detalles del malogrado doctor Piñero, muerto en 1846, en Chile, pariente del señor

⁶⁶ Con esto no quiero dar a entender que antes del romanticismo no existieran grupos de intelectuales, sino que con el romanticismo esto se vuelve típico y común, un modo característico de funcionamiento colectivo de artistas, escritores y pensadores.

⁶⁷ Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, p. 16.

Ortiz, compañero de viaje de Quiroga desde Buenos Aires hasta Córdoba. Es triste necesidad, sin duda, no poder citar sino los muertos, en apoyo de la verdad.”⁶⁸ Hacia la mitad del libro, teniendo que describir el estado de la ciudad de La Rioja, una ciudad eliminada en tanto ciudad, totalmente penetrada por la barbarie campestre, Sarmiento llega incluso a transcribir el interrogatorio que hizo a un riojano emigrado recientemente a Chile⁶⁹.

Sin embargo, de todos modos, Sarmiento –nunca, tampoco en el *Facundo*– se diluye en el anonimato. Recoge materiales, relatos sobre Facundo Quiroga y la historia nacional, marca y narra aun esa recolección, pero en esa misma marca o narración de la recolección –como puede verse en las mismas citas que hemos transcripto antes– están los índices del fuerte yo, de la poderosa figura de escritor que construye Sarmiento. *He evocado y buscado*, dice. Y también: *Tuve estos detalles de...* Siempre concluye remarcando el rol protagónico y activo que ese yo tiene en la búsqueda de información.

Y si Sarmiento construye una figura de escritor, esa imagen termina siendo la del genio-artista tal como es pensada en una tradición que va desde Kant al Nietzsche de las *Consideraciones intempestivas*, pasando por las estéticas románticas. El genio –en ese pasaje– es sucesivamente definido como aquel que completa o realiza plenamente lo que en la naturaleza es inacabado, disperso; aquel que reúne lo que en la realidad se encuentra desperdigado; aquel que sintetiza mundo. Escribe Sarmiento en la “Advertencia del autor”: “Al coordinar entre sí sucesos que han tenido lugar en distintas y remotas provincias, y en épocas diversas, consultando un testigo ocular sobre un punto, registrando manuscritos formados a la ligera, o apelando a las propias reminiscencias, no es extraño que de vez en cuando el lector argentino eche de menos algo que él conoce, o disienta en cuanto a algún nombre propio, una fecha, cambiados o puestos fuera de lugar.”⁷⁰ Y al describir la tarea que debiera emprender como escritor en el futuro y despreciar –en un gesto demasiado evidente de falsa modestia– el producto de la actividad intelectual del presente, Sarmiento vuelve a hablarnos del modo como entiende y quiere –implícitamente– que su texto sea leído. Esto es: como el descubrimiento del mecanismo que se mueve tras los hechos numerosos y confusos de la historia y las guerras nacionales. Se trata de hacer del caos una historia sistemática: “Este libro, como tantos otros que la lucha de la libertad ha hecho nacer, irá bien pronto a confundirse en el fárrago inmenso de materiales, de cuyo caos discordante saldrá un día, depurada de todo resabio, la historia de nuestra patria, el drama más fecundo en lecciones, más rico en peripecias y más vivaz que la dura y penosa transformación americana ha presentado. ¡Feliz

⁶⁸ Op... cit., p. 197.

⁶⁹ Op... cit., p. 70.

⁷⁰ Op. cit., p. 4.

yo, si, como lo deseo, puedo un día consagrarme con éxito a tarea tan grande.”⁷¹. Podríamos decir: así como solo el Genio puede –según se decía en “La Cautiva”- abarcar con la mirada la pampa inmensa, infinita, difusa y ambigua, solo el genio que encarna Sarmiento puede vislumbrar a través de los hechos numerosos, heterogéneos y confusos de la historia nacional las causas que secretamente la mueven. Hay que notar, además, el tono interrogativo del texto, la profusión de preguntas a lo largo del texto: una y otra vez, Sarmiento abre los signos de la interrogación y de la duda; una y otra vez escucha el silencio de los bárbaros que nada saben; una y otra vez se responde a sí mismo y responde a sus lectores. Solo él, Sarmiento, genio, sabe y puede resolver los enigmas de la historia que acechan en las preguntas que recorren el texto. En aquella tradición del genio-artista, por tanto, el poeta-escritor y ahora genio Sarmiento recolecta voces, relatos y textos de diversas fuentes (orales y escritas) para narrar una idea (una historia) de la historia nacional a través –curiosamente- de la biografía de un “héroe” o un protagonista menor en esa historia. Este dato curioso (que Sarmiento narre una historia nacional a partir de la historia de un caudillo menor) nos lleva al siguiente punto.

Un mito para el desierto nacional

En *Facundo* se trata, según nos proponemos analizar, de llegar a la idea (a una idea racional de la historia nacional) a través de una imagen sensible, a través de una historia, de un relato particular y concreto. En última instancia, el texto construye en el relato de la vida de su protagonista un mito que da explicación al enigma de la historia nacional.

No parece casual –asociado a este intento de Sarmiento- que un programa estético muy similar se encuentre en *El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*, texto atribuido a Hoelderlin, Schelling y Hegel. Allí se intenta conciliar –en un modelo teórico que proviene sin duda de las *Cartas para la educación estética* de Schiller- razón y sensibilidad, lo racional y lo sensible, por medio de la construcción de una “mitología de la razón”. Hay matices, diferencias, claro: mientras que en los románticos alemanes se intenta crear una mitología que tenga como objeto –específicamente- las ideas de la razón planteadas por Kant (y, en primer término, la idea de la libertad) y que por ello mismo vuelva esas ideas sensibles, en Sarmiento vemos el esfuerzo por llegar a una idea de la historia nacional (la explicación de sus mecanismos y componentes aun ocultos) a través de la construcción de un mito. Por esa mezcla de sensibilidad y racionalidad, de particular y universal, en ambas propuestas

⁷¹ *Op. cit.*, p. 19.

se quiere asegurar la comunicabilidad de lo que se expresa, según veremos. Pero, fundamentalmente, lo que está en juego –tanto en este premanifiesto del romanticismo alemán como en Sarmiento– es el intento de llegar a la razón, a lo racional, a cierta idea por medio de una imagen sensible, de un particular. De esa construcción resulta el mito.

Esta búsqueda y este intento se dejan ver en *Facundo* menos en lo teórico como en la práctica estética. Se deja ver, ese intento, a lo largo de todo el libro, pero se deja ver muy temprano desde el título de la primera edición del libro (Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1945): *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga i aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. En ese título, en el corte que implica el punto de ese título, se deja ya entrever un programa estético que el libro desarrolla: se trata –como hemos dicho– de alcanzar y mostrar una idea de la historia nacional a través de una biografía, de una historia menor y particular, un mito⁷².

Las famosas primeras palabras del texto, por otro lado, no dejan de hacer explícito ese proyecto estético centrado en la construcción de un mito capaz de una explicación de la historia nacional: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!”⁷³. Y a través de la vida de caudillo de Quiroga, el *Tigre de los Llanos*, se va a llegar a una explicación del pasado y del presente, del gobierno presente de Rosas y su ascenso, su penetración bárbara en la civilizada ciudad: Rosas, la “Esfinge Argentina”, el “monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República”⁷⁴. Ese nudo enigmático, dice Sarmiento, no ha podido aun ser resuelto por la guerra: este libro, la escritura de esta vida mitológica es necesaria, es producto de una necesidad histórica. “Necesítase, empero,” escribe Sarmiento “para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman, y buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados.”⁷⁵ Y si Facundo puede ayudar a entender a Rosas (y la razón de su ascenso político) es por lo siguiente: “¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin. La

⁷² Ver Piglia/Orgaz.

⁷³ Sarmiento, *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 9.

naturaleza campestre, colonial y bárbara, cambiase en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo, como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre, que ha aspirado a tomar los aires de un genio, que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas.”⁷⁶

A partir de aquí Sarmiento va a desarrollar aquel programa estético, va a construir su mito: va a narrar una idea (la lucha entre civilización y barbarie como eje de todo lo nacional) a través de la construcción de un espacio y una historia. En principio, el espacio nacional se desdobra, se divide en dos: por un lado las ciudades, el mundo de la civilización; por el otro, el campo, las campañas pastoras, el mundo de la barbarie. Estos espacios diversos determinan caracteres y tipos humanos, hábitos, costumbres, ideas y creencias diversas, como anticipaba el título. La vida independiente y libre de quien habita en el espacio del campo, por ejemplo, en el espacio de la pampa inmensa, extensísima (sublime, diremos más adelante) genera una hostilidad inmensa por todo lazo social o civil, por toda autoridad, por toda justicia o policía, en última instancia hostilidad hacia la ciudad. La vida en la ciudad vuelve al hombre más civilizado, más respetuoso de las costumbres y temeroso de la autoridad; el contacto continuado con otros es proclive al desarrollo de las luces, la cultura, las ciencias que son la base para un desarrollo material, industrial. Una vida lleva al hombre, indefectiblemente, a volverse un gaucho malo; la otra convierte al hombre en un ciudadano responsable. Estos tipos humanos tienen, asimismo, sus marcas distintivas, que el texto de Sarmiento registra y repite y termina haciendo de ellos grandes símbolos de las condiciones respectivas: para el gaucho, para el habitante de la campaña, el cuchillo, una extensión de su cuerpo, el caballo, el poncho; para el hombre de la ciudad, las leyes, la corbata, el frac o el traje. Así, el país, su geografía, su hombre, sus costumbres y hábitos, sus ideas se dividen.

Sin embargo, si estas esferas permaneciesen como compartimentos estancos, Sarmiento no tendría nada que narrar: nada aparecería problemático a sus ojos. La historia de la civilización argentina no es para Sarmiento la historia de la civilización o de la barbarie (este no es el título de su libro), sino de la civilización y de la barbarie, de su lucha. La historia nacional nace en el límite entre civilización y barbarie, en el espacio en que sus fuerzas y sus signos chocan: eso es lo original del terreno y de la historia nacional y eso es lo que Sarmiento se propone narrar y lo que pide a su generación que se narre. La historia nacional nace en el momento y en el lugar en que la barbarie y la civilización se penetran. Nace –para ser anacrónicos y repetitivos- en las orillas. Más anacrónicamente: en los mataderos.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 8-9.

La vida de Facundo Quiroga, las anécdotas de su infancia, la conducta de gaucho malo que tiene en su juventud, su constitución en comandante de campaña y luego en caudillo apoderado primero de su provincia y luego de otras, incluyendo sus ciudades, su intervención en la guerra por la independencia nacional y en las guerras civiles: todo ello le permite a Sarmiento, paso a paso, ir mostrando, en un particular, en una historia particular, en una imagen sensible, diversos momentos y etapas de la lucha entre civilización y barbarie y, con ello, la historia de los modos en que la barbarie fue penetrando en la ciudad y –encarnada en la persona de Rosas- se fue adueñando de la dirección del país. Con Rosas la barbarie y el terror como instrumento de dominación, que eran instinto en Facundo, se vuelven un sistema de gobierno, nos decía Sarmiento, en una de las citas. Esto es interesante: Sarmiento logra ver –aun en el furor de la crítica despiadada y del panfleto político que es, principalmente, su texto- que en la barbarie de Rosas hay un sistema, algo del orden de la razón, una barbarie hecha sistema. Pero no termina de afirmar lo que, en el romanticismo europeo, por 1845, no era ya una crítica sino casi un tópico: que de la civilización puede venir un mal peor que el que viene (si en verdad viene –como dudaría Rousseau) de la naturaleza, que puede haber otro tipo de barbarie, una que venga (como postulaba Schiller) del predominio absoluto de la cultura y la civilización sobre lo natural.⁷⁷ Para esta afirmación crítica, en el contexto nacional, como ya hemos intentado mostrar, hay que esperar al *Martín Fierro* de Hernández y a ciertos escritores de la generación del ochenta como Mansilla.

Es interesante ver, asimismo, cómo los términos del mito, los términos de civilización y barbarie van desapareciendo paulatinamente en el texto (aunque nunca totalmente), reemplazados en el fluir del discurso y de las frases por algunos de aquellos signos distintivos que señalábamos para una y otra. Así, al describir la penetración completa y devastadora de la barbarie campestre en la ciudad de Córdoba, ya no se usa esa palabra (*barbarie*) sino que se dice: “Si la Rioja, como tenía doctores, hubiera tenido estatuas, estas habrían servido para amarrar los caballos”⁷⁸ Lo mismo cuando se marca el aplastamiento de los progresos culturales, científicos e industriales por la barbarie de los caudillos en Mendoza: “... pero las pisadas de los caballos de Facundo vinieron luego a hollar estos retoños vigorosos de la civilización, y el fraile Aldao hizo pasar el arado y sembrar de sangre el suelo durante diez años.”⁷⁹ Esto es: se usa el particular (los caballos y sus pisadas, el arado, etc) para dar el universal (la

⁷⁷ En el siglo XX, este tipo de críticas reaparece en el análisis que del nazismo y de Auschwitz hacen los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Auschwitz es, también, la barbarie hecha sistema: es terror organizado, racionalizado, de ninguna manera mera barbarie instintiva. Es el producto de la razón llevada a sus consecuencias extremas.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 97.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 163.

barbarie del campo). Esta es, a ínfima escala, la operación que se realiza en el interior de la estructura del mito.

“El *Facundo* erigido por Sarmiento es el personaje más memorable de nuestras letras”⁸⁰, escribe Borges. Y, también, explicando la elección de Quiroga y no de Rosas para su libro: “Rosas no le servía. No era exactamente un caudillo, no había manejado nunca una lanza y ofrecía el notorio inconveniente de no haber muerto. Sarmiento precisaba un fin trágico. Nadie más apto para el buen ejercicio de su pluma que el predestinado Quiroga, que murió acribillado apuñalado en una galera. El destino fue misericordioso con el riojano; le dio una muerte inolvidable y dispuso que la contara Sarmiento.”⁸¹ En otras palabras, diría Borges: Facundo parece nacido y muerto para ser un personaje de Sarmiento. Facundo, finalmente, termina siendo un personaje de nuestras letras. Hay toda una tradición –aun antes de Borges- de comentarios de este tipo sobre el *Facundo* de Sarmiento: ellos ponen en cuestión la relación entre el Facundo Quiroga histórico y el personaje que construye Sarmiento y llaman a revisar los procedimientos por los cuales Sarmiento hace del Facundo histórico un mito. Esa tradición es extensa, casi inabarcable para nuestros propósitos como la pampa que Sarmiento describe, pero tiene –acaso- un inicio en las críticas de Alberdi y en las notas correctivas de Valentín Alsina, que se encarga de señalar todas las exageraciones que el sistema a priori que tiene Sarmiento en mente (el esquema de civilización y barbarie) lo lleva a cometer al narrar la historia nacional⁸², y tiene su centro en el libro de David Peña, *Juan Facundo Quiroga*. En esta línea, escribe Borges: “Urgido por la tesis de su libro, Sarmiento los identificó (a los caudillos) con el gaucho. Eran, en realidad, terratenientes que mandaban a sus hombres a la pelea. El padre de Quiroga era un oficial español.”⁸³

No es menos interesante, además, que Sarmiento no solo elija un personaje menor para construir su mito y probar con él su idea de una lógica de la historia nacional, sino también que elija asimismo –como Shakespeare (suerte de faro para los escritores románticos⁸⁴) en *Ricardo III*- a un protagonista del bando enemigo, que elija al otro, al villano. Otro problema en la adaptación del romanticismo, aquí. ¿Por que Sarmiento no escribe la biografía del unitario General Paz? Paz es, en efecto, un personaje heroico, incluso trágico: trágico porque una y otra vez, aun cuando a veces sucumbe, según lo representa Sarmiento, se alza y alza su ideal por sobre la materia (Facundo, en cambio, una y otra vez cede a sus instintos, sucumbe a sus pasiones, no puede ni intenta controlar –heroicamente- ni uno ni otro). Pero el otro, el gaucho, el bárbaro, Quiroga

⁸⁰ Borges, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 212.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 209.

⁸² Ver especialmente, la nota 2, incluida en Sarmiento, *Op... cit.*, p. 255-257.

⁸³ Borges, Jorge Luis, *Op... cit.*, p. 212.

⁸⁴ Ver Stendhall: *Shakespeare o Racine*.

lo mismo que Rosas seducen a Sarmiento. Hay un movimiento de desprecio y otro de seducción, simultáneamente. Del lado de la barbarie hay personajes más interesantes, más originales, más característicos, producidos por la tierra en que viven; más interesantes, entonces, para el gusto romántico por lo característico, por lo regional. Rosas no solo se presenta al mundo *como* sino que *es* –según la tesis de Sarmiento– “el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre”. Esta es la cuestión. El personaje surgido de la barbarie o al menos del choque entre la barbarie y la civilización es más característico, más interesante para Sarmiento, más romántico que cualquier héroe unitario. El unitario es alguien formado en las costumbres y en las ideas europeas: Sarmiento se encarga de señalar una y otra vez lo europeo que es Paz en su desempeño como general, en su actitud fría, científica, calculadora, estratégica. El unitario, frente al gaucho bárbaro, siempre –en todos sus movimientos– parece estar cabalgando en silla inglesa o vistiendo traje francés. Si de algo es característico, es de la civilización europea. El bárbaro es objeto de desprecio y a su vez de fascinación para Sarmiento. Rosas mismo, su enemigo, lo fascina: “¡Rosas!, ¡Rosas!, ¡Rosas!, ¡me prosterno y humillo ante tu poderosa inteligencia! ¡Sois grande como el Plata, como los Andes!”⁸⁵ Siguen a esto, claro, palabras de desprecio y de ácida ironía, pero ellas no anulan sino que se mezclan de un modo confuso con la admiración previa. Piglia llega a decir que, al desaparecer Rosas de la escena política argentina, Sarmiento –por más que siga escribiendo– no tiene de qué escribir⁸⁶.⁸⁷

Lo sublime nacional y lo trágico

A fines de 1837 ya se podía leer en la primer estrofa de *La Cautiva* de Esteban

Echevarría la siguiente construcción en torno al espacio nacional: “Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El desierto/ inconmensurable, abierto/ y misterioso a sus pies/ se extiende, triste el semblante,/ solitario y taciturno/ como el mar, cuando un instante/ el crepúsculo nocturno/ pone rienda a su altivez.”⁸⁸ Se asemeja –en esa construcción– el desierto de la pampa, extenso, enorme, *inconmensurable*,

⁸⁵ Sarmiento, *Op. cit.*, p. 179.

⁸⁶ Piglia, Ricardo, “Sarmiento escritor”, en *Filología*, XXXI, Buenos Aires, 1998.

⁸⁷ Ver relaciones del texto con Ricardo III, no solo al nivel de las o la cita en los epígrafes, sino en el nivel de la trama. Tanto Facundo como Rosas tienen frases, actitudes y acciones calcadas de escenas y frases de Ricardo III. Historia cíclica, entonces. Que en Sarmiento acaso venga a significar que un gobierno o un caudillo ascendido al poder por la barbarie debe –necesariamente– caer, acaso, bajo las manos de la misma barbarie. Curiosa lectura shakesperiana. Ver p. 193-195. Y el epígrafe famoso, en francés, en la p. 157 (cap. XI).

⁸⁸ Echeverría, Esteban, *La cautiva/El matadero*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983, p. 11.

con una de las imágenes que el romanticismo europeo ha consagrado y oficializado a la hora de intentar representar lo sublime: la imagen del mar.

Aun antes, en 1826 (primera edición en inglés), y –curiosamente- de un modo no solo similar sino casi calcado, como ha señalado Adolfo Prieto⁸⁹, podía leerse una construcción equivalente en el texto que narraba el viaje por territorio argentino de un inglés entre los muchos otros que habían surcado el país. Su nombre era Francis Bond Head y su texto ocupa un lugar central en la gran serie de viajeros ingleses que despliega Prieto en su libro. En aquel texto –durante el ascenso al atravesar los Andes- puede leerse lo siguiente: “Desde el Paramillo, la vista hacia el este, o dirección contraria, es también muy interesante. Es agradable mirar abajo las dificultades que se han vencido para llegar a este punto; y más allá se halla una vasta expansión de lo que primero se asemeja mucho al océano, pero que uno pronto reconoce como las dilatadas llanuras de Mendoza y las Pampas./ El vapor natural de la tierra las cubre con una nube vaga: lugares de los que uno había oído hablar como puntos importantes, se pierden en el espacio, y las esperanzas, y pasiones, y existencia de la humanidad se sepultan en la atmósfera que los soporta.”⁹⁰

Las construcciones espaciales de Head y de otros viajeros ingleses y aquella de *La Cautiva* de Echeverría confluyen en la construcción del espacio sublime de *Facundo*, así como pueden verse en el texto de Sarmiento –asimismo- la marca de una tradición de reflexión estética que va de Burke a Schiller pasando por Kant. Esta doble marca o inscripción en el texto vuelve a poner en discusión –una vez más- la cuestión de si esta construcción de lo sublime (tanto en Echeverría como en Sarmiento) proviene del romanticismo como estructura de sentimientos e ideas que permean hacia 1837 los círculos intelectuales nacionales o si proviene más específicamente de la serie de los relatos de viajeros ingleses tal como lo postula y argumenta Adolfo Prieto en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*.

Lejos de resolver esa cuestión, volvemos a plantear otros interrogantes, también tradicionales, ya: ¿qué es lo que efectivamente permea en la constitución de la generación romántica nacional? ¿El romanticismo alemán? ¿El romanticismo francés? ¿El romanticismo inglés? ¿La literatura norteamericana también entonces en formación?

En los *Viajes* de Sarmiento, en la carta que narra su viaje por Alemania, puede encontrarse una broma o un chiste que no dice poco acerca de lo que Sarmiento entiende por pensadores alemanes: allí dice que el filósofo alemán “tiende a la metafísica por fumar mucha pipa”. En ese chiste se puede ver lo que Sarmiento entiende por un filósofo alemán y, a su vez, se

⁸⁹ Prieto, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

⁹⁰ Head, F. B., *Las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986, p. 91.

puede ver una concepción del propio Sarmiento que no puede entender una filosofía alejada de la praxis, no puede entender sino una filosofía y una literatura prácticas⁹¹. En un arte práctico, piensa, indefectiblemente, Sarmiento.

Y si en esta versión sarmientina el filósofo (digamos, ahora, el idealista, el romántico) alemán es un metafísico, alguien alejado tanto de la realidad material como de la praxis, las relaciones entre el arte y la literatura del romanticismo inglés y la política (si bien existen y pueden, como también en Alemania, pensarse) siguen siendo muy mediadas, muy filtradas e indirectas⁹².

Por ello, podría acaso verse una preferencia de Sarmiento por el modelo del romanticismo francés, más directamente politizado que el alemán, más de “manifiestos” y de “escándalos” (recordar *Racine o Shakespeare* de Stendhal, *Prefacio de Cromwell* de Hugo), más guiados por la intervención política que teórica o filosófica (ver, en la orilla opuesta, los textos de Schlegel, en el contexto del romanticismo alemán), incluso más tendientes a lo público en la elección más frecuente del medio del teatro. No está de más decirlo: Lamartine –lo mismo que Sarmiento– termina su carrera como funcionario del gobierno francés. En relación a esto había que leer la biblioteca principalmente francesa y romántica que forman las citas que funcionan como epígrafes a los distintos capítulos. Hugo, Lamartine, sí. Pero incluso cuando se trata de Shakespeare o de los viajeros ingleses, si no es en castellano, se los cita en francés. A este modelo del romanticismo francés habría que agregar la influencia de la literatura norteamericana, una literatura que –centrada en la figura de Fenimore Cooper, tal como analiza Sarmiento– empieza a pararse firme y orgullosa frente a la Europa. En *El último de los mohicanos* Sarmiento encuentra, más precisamente, la primera expresión de aquello que es característico del espacio americano: “la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena”. Y si Cooper se ha hecho de un “nombre europeo”, es porque “transportó” –dice Sarmiento– “la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantadores, al límite entre la vida bárbara y la civilizada, al teatro de la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por la posesión del terreno.”⁹³ Algo similar ha hecho, agrega Sarmiento, “nuestro joven poeta Echeverría” en *La Cautiva*.

En el *Facundo*, de todos modos, no hay, acaso, una teoría de lo bello y de lo sublime (como puede encontrarse en la serie Burke-Kant-Schiller) sino una construcción del espacio, el paisaje y los escenarios de esta biografía

⁹¹ Ver Orgaz.

⁹² Ver el caso *Frankenstein* (si hay espacio): la inscripción de la historia y de la política, muy mediatamente, a través de la historia de la familia francesa exiliada cuya casa es el ámbito de educación del monstruo.

⁹³ Sarmiento, D. F., *Facundo, Op. cit.*, p. 39.

mediante la categoría de lo sublime. En un pasaje ya clásico puede leerse lo siguiente.

“Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto.

De aquí resulta que el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza. ¿Ni cómo ha de dejar de serlo, cuando en medio de una tarde serena y apacible, una nube torva y negra se levanta sin saber de dónde, se extiende sobre el cielo, mientras se cruzan dos palabras, y de repente, el estampido del trueno anuncia la tormenta que deja frío al viajero, y reteniendo el aliento, por temor de atraerse un rayo de dos mil que caen en torno suyo? La obscuridad se sucede después a la luz: la muerte está por todas partes; un poder terrible, incontrastable, le ha hecho, en un momento, reconcentrarse en sí mismo, y sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada; sentir a Dios, por decirlo de una vez, en la aterrante magnificencia de sus obras.”⁹⁴

Respecto de lo sublime, Sarmiento parece citar y reunir sus definiciones clásicas (copiosamente y acaso sin orden y casi sin distinción). Así, por un lado, lo sublime se encuentra en relación a lo incierto, a lo indefinido: acaso, en relación a aquellas “ideas oscuras” de las que hablaba Burke al referirse a las representaciones de lo sublime. Esas ideas oscuras, indeterminadas, indefinidas, a su vez, son para Sarmiento la fuente que estimula la facultad poética del pueblo argentino: favorecen “las mentiras de la imaginación, el mundo ideal”. Por otro lado, puede encontrarse asimismo lo sublime en la versión de Kant como una representación de una fuerza o una dimensión extensa sin medida, inconmensurable como se decía en *La Cautiva*, algo que suspende –por un momento- la capacidad de resistir o la capacidad de conocer, algo que hace al hombre “sentir su nada en medio de aquella naturaleza irritada”. Estas marcas concluyen con la versión religiosa o cristiana de lo sublime en Kant, una versión más directamente religiosa que la que puede encontrarse en efecto en Kant: la representación de lo sublime –nos decía Sarmiento- lleva a “sentir a Dios en la aterrante magnificencia de sus obras”.

Un motivo o una razón, en principio, para esta construcción puede muybien consistir en -como señala Adolfo Prieto- hacer de la pampa un

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 40-41.

paisaje, y hacerlo a su vez “romántico”. El procedimiento es –vale decir- prodigioso: se hace de lo cercano, de lo familiar y cotidiano algo exótico. Y se hace de ese espacio un paisaje exótico tanto para adentro –para Argentina y sus círculos intelectuales- como para afuera: de alguna manera, se reivindica el paisaje americano frente al posible lector europeo.

Pero muy bien puede pensarse otro motivo, otra razón para la construcción del paisaje americano en esos términos. Esta construcción –no teórica sino nacida de una imagen sensible- contribuye, digamos, a darle relieve y espesor al mito construido por Sarmiento: la lucha entre civilización y barbarie como el dibujo constante –diría Borges- tras la serie confusa y caótica de los hechos que forman la historia argentina. No solo, en efecto, los personajes del libro, los gauchos, los comandantes de campaña y los caudillos (y los indios, que en *Facundo* casi no aparecen) son bárbaros: bárbaros son también el paisaje y las poblaciones, las ciudades precarias y asediadas por el rigor de lo natural. Aquí se plantea una pregunta que es central: ¿puede haber algún placer en esta sublimidad?

El uso de la categoría de lo sublime no se da, en efecto, de un modo mecánico en el *Facundo*. Así, si la pampa se construye como un paisaje sublime y romántico, ello resulta –según hemos visto- de una primera asimilación y comparación de la pampa con la imagen prototípica de lo sublime para los románticos europeos. Así, la pampa se compara con el mar y termina volviéndose un mar. Pero lo que hasta aquí parece una mera traslación de la imagen sublime (y el prestigio romántico y europeo) del mar a la pampa, es objeto –casi en seguida y tanto en *La cautiva* como en *Facundo*- de varias transformaciones o adaptaciones. Así, en el *Facundo*, la metáfora de la pampa como mar se expande y en seguida aparecen en ella barcos y piratas... El espacio y el paisaje, siempre, en algún momento, se politizan y pierden toda cualidad (o pureza) estética: la pampa se transforma en un mar de sangre (política). No hay –parece ser- “placer doloroso” posible que sentir por este paisaje –trágico antes que sublime- de la pampa.

Como señala Noé Jitrik, tanto en la *Cautiva* como en *Facundo* (textos centrales del romanticismo nacional) se hace visible la imposibilidad de una armonía “romántica” entre hombre y naturaleza, héroe y paisaje⁹⁵. Esto es: no hay belleza posible en ese paisaje. Si la belleza supone una armonía entre héroe y paisaje, hombre y naturaleza, en este paisaje bárbaro, territorio de lo enemigo, no puede haber ninguna belleza. Por ello, el paisaje se construye con la categoría (también romántica, también europea) de lo sublime. Lo sublime supone lo contrario: el quiebre –por un momento- de la armonía. La naturaleza se muestra aquí –momentáneamente- como mera materia Pero el problema

⁹⁵ Ver Jitrik, Noé, “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

sigue existiendo: en la *Cautiva* tanto como en *Facundo* los héroes son devorados por el paisaje sublime; no terminan teniendo un sentimiento de su victoria o superioridad moral o de su carácter suprasensible, como diría Kant. Por tanto, ¿puede haber placer aquí? Creo que no. Aquí –hace notar Jitrik- hay separación y escisión, fractura y violencia, choque entre héroe y naturaleza. El héroe, el protagonista del lado civilizado de la historia, un héroe trágico, según lo piensa Sarmiento, es devorado. Acaso aquí radica el concepto específico de lo trágico que podemos vislumbrar en *Facundo*, similar al que Isahia Berlin rastrea en el teatro de Schiller⁹⁶. Facundo, el personaje bárbaro, no llega a ser un personaje trágico por tener un desenlace violento, abrupto y poco afortunado. Facundo no opone jamás un freno, un control a la naturaleza; jamás intenta enseñorearse respecto de sus pasiones e impulsos bárbaros. Como Ricardo III para Schiller, Facundo no es un héroe trágico para Sarmiento. Paz, sí, es un héroe trágico: no para de oponer su ideal, según hemos dicho ya, a la naturaleza bárbara a la que se enfrenta, no cesa en su tarea aun cuando a veces sea derrotado y devorado. Que Sarmiento haya elegido, sin embargo, a Facundo Quiroga y al terreno bárbaro en que su vida se gestó como imagen en la que construir uno de los grandes mitos nacionales no deja de hacer brillar aun hoy –de un modo extraño y enigmático- el libro publicado en 1845.

Bibliografía:

- Alberdi, J. B., “Facundo y su biógrafo”, en *Grandes y pequeños hombres del Plata*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1991.
- Berlin, I., “Los románticos moderados”, en *Las raíces del romanticismo*, Barcelona, Taurus.
- Borges, J. L., *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998.
- Del Campo, E., Lussich, A. D. y Hernández, J., *Tres poemas gauchescos*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2001.
- Echeverría, E., *La cautiva/El matadero*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1983.
- Head, F. B., *Las Pampas y los Andes*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986.
- Hernández, J.; Sarmiento, D. F., *El Chacho: dos miradas*, Buenos Aires, Ameghino Editora, 1999.
- Jitrik, N., “Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

⁹⁶ Berlin, Isahia, “Los románticos moderados”, en *Las raíces del romanticismo*.

- Mansilla, L. V., *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986.
- Orgaz, R., *Sarmiento y el naturalismo histórico*, Córdoba, Imprenta Argentina, 1940.
- Piglia, R., “Sarmiento escritor”, en *Filología*, XXXI, Buenos Aires, 1998.
....., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Prieto, Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986.

Mito, tragedia e identidad en el *Martín Fierro*

Por Juan Francisco Albin y Mónica Virasoro

Un nuevo contrapunto: protocolos

M- *Martín Fierro* es ya un objeto construido por diversas, sucesivas lecturas, interpretaciones, desvíos. Muchas fueron las voces que se levantaron y fueron a su turno respondidas: retrucadas, alabadas o condenadas. ¿Símbolo patrio o tipo singular? ¿Héroe o gaucho matrero? ¿Mito o antimito? Como una cebolla se ha ido moldeando por capas y capas de decires y retruécanos. Nuestro texto, ahora, trata de agregar un eslabón a eso que, aunque no guarde las formas de tal por lo disperso en el tiempo, es un largo diálogo sobre el *Martín Fierro*.

J- Es cierto, todo texto se completa de forma decisiva en su lectura, y éste cuya interpretación se juega en una serie de problemas o debates históricos, asume de modo más explícito o consciente ese enunciado; más que otros el *Martín Fierro* se produce y reproduce en ese vaivén entre el texto y la tradición de sus lecturas. Por eso en este nuevo diálogo se tratará de repensar y recorrer la distancia entre el texto y esa serie de lecturas: se trata –todo el tiempo- de ir del texto a sus lecturas, de éstas nuevamente al texto, buscando nuevos problemas, nuevas claves de interpretación.

M- Muchas son, en verdad, las opciones posibles de desplegar, pero todo diálogo se prende de una cuerda y presume algo de coincidencia y un poco de disenso. No se puede dialogar en el acuerdo total ni desde la diferencia absoluta. Desde estos presupuestos, armamos el marco de una conversación imaginaria que se cuelga de un discurrir por siempre inconcluso, expandido en el tiempo. Nos colamos, entonces, en la marea de este diálogo histórico con voz apenas audible, sin pretensión de originalidad, recordando más bien palabras ajenas, viejas polémicas. Y avanzamos en el trazado del contrapunto no sólo como una manera de rememorar y remover viejas lecturas y discusiones, sino de hacerlo además en el marco de una constelación de conceptos pertenecientes a la estética romántica: mito, épica, tragedia, héroe, identidad, destino. Pero el *Martín Fierro* es en principio también un concentrado de dicotomías cuya expresión emblemática acaso sea la de civilización y barbarie, síntesis abigarrada de una larga serie de oposiciones -sólo en parte equivalentes pero siempre vinculadas- de índole política, ideológica, social o literaria. Nos detenemos –para empezar- en esta última, un debate sobre el género, por cierto, muy imbricado de trasfondos políticos.

Cuestiones de género

M- Comencemos por uno de los momentos claves de este extendido discurrir sobre la obra. De principios de siglo data la interpretación en clave de epopeya, la de Lugones que en el escenario de un teatro porteño se refiere a la obra como expresión de una épica nacional parangonable con los poemas homéricos. Para esa época ya aplacadas las diferencias políticas tal interpretación significaba fundamentalmente una refundación mítica de la nacionalidad frente a las consecuencias del proceso inmigratorio; el gaucho hecho mito, en la figura de Fierro se transformaba en modelo de identidad nacional.

J- En clave de epopeya, ciertamente, se lo lee en el Centenario. No solo Lugones, también Ricardo Rojas en su historia de la literatura argentina. Se trata de una lectura bastante posterior a la publicación del texto entre 1872 y 1880. El Centenario se constituye como un momento sumamente importante y crítico en la recepción del texto, pero hubo lecturas previas, lecturas más contemporáneas. Habría que ver si esas lecturas son en clave épica. Pienso que no. Pienso en la recepción del texto por sus primeros lectores; pienso más aun en el hecho de que el texto se difundiera oralmente, recitado en pulperías para un público iletrado. Probablemente, esa primer lectura -en otro contexto histórico- sea diferente de la que hacen Lugones y Rojas en el contexto del Centenario. Lugones y Rojas leen en clave de epopeya, y epopeya -para el romántico siglo XIX del que salen Rojas y Lugones- implica la idea de fundación de una comunidad y una identidad nacional. No se si aquellos primeros lectores tenían una idea así en relación a *Martín Fierro*.

M- Creo que hay una similitud y una diferencia. La similitud era que tanto la épica como el *Martín Fierro* eran canto y narración de las hazañas, de las penurias, sea lo que sea, era narración cantada; y una diferencia en lo que se refiere al público, al oyente, y a la intencionalidad de ese oyente. Pero sobre eso ya volveremos, ahora quiero señalar algo que ocurre después. Años más tarde Borges en sucesivas intervenciones insiste en discutir -con intención que ciertamente rebasa el campo de lo literario e hinca en lo político- esta interpretación en clave de epopeya que compartiría gran parte de la tradición crítica. Varias veces señala que Fierro no era un hombre de virtudes, sino un desertor, provocador, matrero que para huir de la justicia termina en la zona de fronteras viviendo en las tolderías indias.

Señala, con asombro que “aunque Fierro había matado sin razón suficiente y ofendido por bravata o por ebriedad, sin embargo, de un modo bastante curioso, la elite criolla se las arregló para hacer de él una figura

nacional (pasando por alto su rebeldía y también la rueda de injusticias que lo había atrapado), mientras que los inmigrantes anarquistas lo consideraron un modelo de insurgencia social. Así, quien escribiera en la Argentina del primer tercio de este siglo tenía que examinar el mito gaucho y medirse con él, ya fuera para rechazarlo, para desviarlo o para adoptarlo” (Martín Fierro y los críticos)

J- Podría decirse entonces que la polémica entre Borges, Lugones y Rojas es una disputa, en principio, sobre el género, sobre si se trata de epopeya, o de una suerte de novela, como propondrá Borges. Sin embargo el problema de la pertenencia a género parece un falso problema o –en todo caso- un problema que surge bastante después de publicado y difundido el texto, y como efecto de superficie de un debate más hondo. Como bien decis, recién de principios del siglo XX (década del 10) data la interpretación del texto en clave de epopeya, y de mucho más tarde la polémica de Borges con Lugones. Hasta 1910 nadie se preocupó por ello, nadie lo juzgó un problema; nadie habló de ello críticamente; todos entendieron a qué género pertenecía: la literatura o poesía gauchesca. Esa pertenencia al género gauchesco –pertenencia muy visible para los hombres del siglo XIX- queda de todos modos muy clara en la carta-prólogo de la primera parte del Martín Fierro. No hay que dejar de leer –me parece- esos bordes del texto. Allí Hernández concibe su libro a la vez como continuación y desvío de una tradición o serie literaria, la gauchesca, cuya última fase –hasta ese momento- se encontraba en Del Campo. Ante una gauchesca que hacía del gaucho materia de risa, Hernández contrapone o quiere contraponer una gauchesca que narre las penas y desventuras del gaucho, en todas sus contradicciones.

M- Por cierto que se trata de poesía gauchesca y que el debate del que hablamos es una construcción artificial con fines extraliterarios pero puestos a divagar un tanto libremente sobre las opciones en cuestión, yo tendería a acercar la poesía gauchesca más a la épica que a la novela. Y así coincidiría con Lugones en encontrarle cierto parentesco con los poemas homéricos. Especialmente con la *Odisea*. Ambos son cantos que canta el protagonista, Ulises cuenta también sus peripecias y sus penurias, su viaje de regreso a Itaca, Fierro sus sufrimientos, sus penurias, su viaje de ida a la frontera. Es canto que funda un mito, personajes a quien el lector, receptor, compadece y con quien se identifica en tanto símbolo, y eso no creo que sea lo propio de la novela.

J- Yo no la acercaría tanto a la épica y esto lo digo tanto para el poema de Hernández como más explícitamente para otros poemas gauchescos. ¿Dónde está lo épico en el Fausto de Del Campo? ¿Y en

Ascasubi? ¿Y en Hidalgo? ¿No es eso poesía gauchesca? Luego, la *Odisea* no es un canto cantado por su personaje, Ulises; hay un narrador en tercera, que vendría a ser el rapsoda, y que precisamente para Bajtin se caracteriza por estar separado del personaje épico por una distancia histórica enorme. Fierro –en cambio- sí narra sus vivencias, sus sufrimientos, y lo hace con su propia voz. Y esto quizás podría vincularse más a la novela que a la épica. Y por último, no creo que en la novela este ausente una lógica de identificación: claramente, no es el tipo de identificación de la épica, que vincula –en un símbolo- al sujeto que lee o recibe la obra con la comunidad; pero hay una identificación –muy claramente- que vincula a un sujeto particular (el personaje, ya no un mero símbolo de la comunidad) con el sujeto particular que lee. Pienso en la Nueva Eloisa de Rousseau y el efecto enorme (hasta el llanto y las cartas sucesivas al autor) que causó en sus lectores; pienso en el Werther de Goethe y la ola de suicidios que provocó. Pienso de modo aun más amplio en la relación del lector del siglo XIX con los folletines publicados en los diarios. Parecería haber identificación –aunque de otro tipo- en la novela.

M- En verdad no quiero hacer una organización en géneros y subgéneros, sólo quiero decir que me suena más a poema épico que a novela y que en el caso del Martín Fierro porque no quiero referirme en general a todas las obras del género, si se trata de gauchesca es una gauchesca que, de una manera bastante vaga, diría, me evoca el poema épico. Novela no me parece. Si como dice Borges no da para poema épico en razón de los versos. Si no se le aplica la legislación de la épica, versos heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes, menos da para novela sobretodo si como hace Borges la comparamos con Dickens, Flaubert, Dostoievsky o el Mark Twain de Huckleberry Finn; por su largor, su estructura, su no profundización en la psicología de los personajes, la ausencia total de descripciones. Decididamente no es una novela decimonónica. El error de Borges es el de querer ubicarla en uno de los consabidos géneros, es el mismo error pero invertido, de Lugones. Borges casi se contradice. Refuta a quienes lo asemejan a los poemas épicos porque no está compuesto en endecasílabos, y a quienes lo asemejan a los poemas gauchos por estar en octosílabos. Es el error de encarar la cuestión del ser por la del no ser, argumentación por la negativa.

¿Qué es pues? En una primera aproximación diría: el canto de un payador. Antes hablaba del riesgo del canto; en el canto el payador se expone, se arriesga porque se fija en la palabra. Es primeramente canto, narración, cercano al cuento por casi la unidad de acción y un solo protagonista-héroe. Y en esto insisto hallo una semejanza con la *Odisea*

donde el que narra no es el rapsoda sino el mismo Ulises quien en cada lugar a donde llega comienza a contar sus anteriores peripecias.

J- Pero en la segunda parte de *Martín Fierro* esto se diluye, aparecen más personajes, más historias, más voces; todo se vuelve más complicado. La voz de Fierro comienza a dialogar con otras voces; el propio Bajtin piensa la novela, como un género dialógico, polifónico; por eso, por ejemplo, ve los orígenes de la novela no en la épica, sino en los diálogos platónicos.

M- Este me parece un punto de vista bastante original y polémico que me resulta difícil de asimilar; en la novela hay mucho más que diálogo, hay descripción, acción, algunos dicen que es el género donde puede entrar un poco de todo. Los diálogos platónicos son sin más pensamiento en movimiento, esa precisamente era la idea de Platón evitar la estaticidad del pensamiento, la palabra que no contesta, se trata de puro *agon*, combate de palabras, ejercicios de argumentación. Ahora, con respecto a lo que decís de la segunda parte, acerca de su carácter dialógico y polifónico, creo que no afecta mucho a mi apreciación como canto, aquí el canto se haría polifónico, se suman otras voces para cantar otras penurias, en verdad los personajes no dialogan sino cuentan sucesivamente la historia de su vida. En cuanto a tu tercera objeción respecto a la identificación con el héroe creo que son dos tipos diferentes de identificación pero sobre esto volveremos más adelante.

J- Volviendo a nuestro tema pienso que en todo caso que se hable de géneros -épica, novela, poesía gauchesca- habría que definir o determinar esos conceptos. En relación a la novela habría que tener en cuenta una línea de reflexión que va de los románticos alemanes -por ejemplo, "Carta sobre la novela" de F. Schlegel- a Lukacs y Bajtin. Para Lukacs, por ejemplo, que sigue de cerca a los románticos, la epopeya sería la poesía narrativa de una comunidad y un mundo cerrado, armónico, orgánico; mundo en que los hombres pueden contemplar signos en las estrellas que los reflejan. Piensa, claro, en el mundo antiguo, al modo romántico.

M- Es el punto de vista de Hegel. En su *Estética* dice justamente que la épica pertenece al momento en que un pueblo está conformando su nacionalidad.((citaré con más precisión))

J- La novela, en cambio, sería la literatura narrativa de una sociedad en que esa unidad primigenia se ha perdido, roto, y el hombre aparece separado del mundo, la naturaleza, la sociedad. Lukacs piensa -claro- en la modernidad. El análisis que hace para diferenciar esas formas literarias se

centra en el héroe. Pero no tanto en su relación con un destino, como lo hacen otros. Para Lukacs, el héroe de la épica es, como la sociedad que expresa, de una pieza: una unidad. Se da todo de una vez. El héroe de la novela se define –en cambio- por estar siempre en búsqueda de aquella unidad perdida. Y por ello no se da todo de una vez: en su derrotero entran el devenir, los accidentes, los cambios.

M- Y en *Martín Fierro* tendríamos por supuesto esta unidad perdida y un ir haciéndose en el camino, un ir en busca de su destino que se va haciendo o descubriendo en el relato mismo.

J- Coincido, sí, y esto pondría –según lo que venimos discutiendo- al *Martín Fierro* del lado de la novela, según los términos en que Lukacs piensa al género y al personaje novelesco. Pero también para Bajtin, la epopeya y la novela son la literatura narrativa de sociedades históricas diversas. Sin embargo, en Bajtin ya hay otro signo o valor: si en Lukacs hay nostalgia (romántica) por los tiempos de la unidad, en Bajtin no. Lo inacabado, no armónico del presente y de la novela tiene un carácter positivo que Bajtin no deja de señalar.

M- Me parece que en este sentido el *Martín Fierro*, donde no hay armonía ni acabamiento, ilustra bien ese aspecto positivo del conflicto, la vida es conflicto, lucha, lucha de clases. Como decíamos al comienzo el *Martín Fierro* define un espacio de entrecruzamiento de una variedad de dicotomías, antagonismos, oposiciones que van trazando la trama del conflicto. Fierro separado del hogar feliz, Fierro contra la policía, contra la autoridad, todavía Fierro contra el indio, contra el moreno, el antagonismo entre los cercanos. Por cierto que no se trata de lucha de clases en estrictos términos marxistas pero sí en un sentido lato como antagonismos irreconciliables que reflejan más auténticamente la vida misma con sus paradojas.

J- Pero habría que pensar si aquí el conflicto es tomado como algo positivo, o más bien se intenta resolverlo. Tendería a pensar que se intenta resolverlo.

M- Una cosa no quita la otra. Lo positivo del conflicto radica en su reconocimiento, otra cosa sería desconocerlo, presentar una estampa bucólica del gaucho en armonía con su *habitat* y con sus semejantes. Sin embargo este reconocimiento no implica que no se tienda a su resolución. De hecho la obra es una obra de denuncia. Lo vemos en los prólogos, el autor quiere crear conciencia de una situación de injusticia; lo escuchamos

también en boca de Fierro cuando dice que él es de los que cantan opinando.

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar
más no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar
Algo se busca por cierto: un cambio, un despertar.
Vienen uno como dormido
Cuando vuelve del desierto
Veré si explicarme acierto
Entre gente tan bizarra
Y si al sentir la guitarra
De mi sueño me despierto

J- Hay algo más que se podría decir respecto a Bajtin y su teoría de la novela. Porque no centra su análisis de las diferencias entre epopeya y novela en la construcción de los personajes. Indica más bien diversos procedimientos, o formas de construcción. Lo central para él es la relación con el tiempo: la épica narraría un hecho lejano en el tiempo, aislado, concluido, cerrado; la novela estaría en relación con el presente, que es siempre inacabado, imperfecto. Esta diferencia central produciría asimismo diferentes tipos de narradores y personajes.

M- No veo una diferencia tan tajante. En la *Odisea* que es el ejemplo que tengo en la mira de hecho lo que se narra es un pasado reciente tan reciente como las penurias pasadas por Fierro, acepto que el tiempo de Martín Fierro es el presente, un presente largo, extendido que se prolonga hasta el hoy, aunque acaso tome diferentes expresiones porque yo no creo que el tema se acabó porque el gaucho como tal desapareció sino que encarna en otra personaje, en el cabecita negra, o en el negro a secas, en el excluido de todos los tiempos

J- Coincidimos en eso, claro. El *Martín Fierro* es un texto que se construye en relación al presente, ese presente largo y prolongado del que hablás. Ahora bien, quizás la diferencia que establece Bajtin entre épica y novela, en su relación con el tiempo, sea otra. Bajtin no negaría que en la *Odisea* –tal como decís- se narran eventos del “pasado reciente” de Ulises en su propia voz, pero ese pasado reciente sería reciente solo respecto de Ulises; ahora bien, lo importante para Bajtin sería la relación entre el narrador y lo que se narra. Y el narrador de la *Odisea* –para Bajtin- no sería Ulises sino un narrador en tercera persona, no importa que Ulises se

detenga en cada lugar a contar lo que le paso antes. Esos relatos, en todo caso, están enmarcados por el narrador en tercera persona. Pero el narrador épico para Bajtin no implica meramente –como te decía antes- narración en tercera persona. El narrador épico implica que entre el narrador y lo que este narra hay una distancia (temporal) anorme, absoluta; los hechos que narra están cerrados, acabados en el tiempo, hace mucho, y además vienen cargados con el peso de la tradición en la difusión oral de estas historias o mitos. En la novela, en cambio, esa distancia se anula: se trata el material que se narra como si fuera presente inacabado, imperfecto, aun abierto. Pero –digamos- hay algo incluso más interesante en lo que dice Bajtin sobre la novela, interesante para lo que estamos haciendo: pensar el *Martín Fierro*. Señala que estos géneros –la epopeya y la novela- al dominar en el sistema literario de su época, influyen a todo el resto de los géneros existentes. Así, para Bajtin, en la época de la novela, los géneros se novelizan, incluso la poesía. Esto –decía- es interesante para pensar el *Martín Fierro* y la lectura que hace sobre el texto Borges en relación a la novela.

M- Y ahí sí yo estaría de acuerdo los géneros se novelizan en el tratamiento del tiempo, en el hecho de que ya no hay esa armonía primigenia, que algo está roto. Pero subsiste una diferencia el héroe de la novela es un ser singularísimo mientras que en el caso el héroe Fierro siendo un ser singular, aparece como paradigma del excluido, es el guacho, un tipo humano.

J- Aquí volvemos al punto de partida. Porque el hecho de que Fierro sea un símbolo, o la representación de un tipo humano, o un paradigma, o que sea lo contrario (un mero particular), no depende de la constitución inmanente del texto, ni sólo de los prólogos donde se aclara que se quiere hablar del gaucho, sino de los modos en que ha sido leído. Depende –como decíamos antes- de su recepción, de los momentos históricos de su recepción: sea como epopeya, como novela o como gauchesca.

M- De acuerdo, depende de la recepción que como decíamos no supone una mirada desinteresada, como tampoco puede serlo la nuestra. Por eso digo que a mi modo de leer, lo que prima es el carácter de tipo del protagonista, y esto trasunta del hecho mismo de que se hable de mito, no sólo en el caso de Lugones y Rojas sino también en el de Astrada por su *El mito gaucho*, e indirectamente en el de aquellos que oponiéndose hablan de antimito. Con la salvedad, por cierto, de que la aceptación del carácter de mito, también es una cuestión polémica como ya veremos.

J- En eso estamos de acuerdo. Pero hay aun algo más que puede discutirse de lo que decías antes. No solo en la épica se representan o construyen tipos humanos. También en la novela realista, y también en la histórica, y en la costumbrista, y en la naturalista, hay tipos. Pienso en una línea que va de Balzac a Zola. No se trata siempre en la novela de seres singularísimos: quizás, esa acepción sí sirva para Dostoievsky, como decís. Para Lukacs, no para Bajtin, claro, que lo toma como modelo, Dostoievsky no escribe novelas sino otra cosa, aun no se sabría qué... Sería algo así como el poeta con que se abre un nuevo mundo que sucede al moderno. Aunque todo esto lo sugiere apenas en las últimas páginas de la teoría de la novela.

M- Creo que estamos hablando en diferentes registros. Yo lo hago en un nivel más amplio de generalidad, me refiero a cierta tradición aplicado a la apreciación de lo que son las fronteras de cada género. Vos en cambio traes opiniones muy valiosas por cierto pero que tienen un alto grado de originalidad. Me parecen en verdad sumamente interesantes para pensar y las valoro en tanto disparadoras de nuevas asociaciones pero que no las tomaría en bloque. Ya te lo decía cuando mencionabas esa consideración de Bajtin acerca del origen de la novela en los diálogos platónicos. Y en este caso vos mismo marcás la diferencia entre ambos, Bajtin por un lado que lo toma como modelo y Lukacs que niega a la obra de Dostoievsky el carácter de novela. De todos modos los ejemplos que estoy pensando son los que da el propio Borges, Dostoievsky, Dickens, Mark Twain, en los tres casos encuentro personajes que son singulares, acaso no los de Dickens que podrían estar más pegados a un momento histórico, la situación de niños y jóvenes en un determinado momento del desarrollo del capitalismo en Inglaterra. Pero en los otros casos se trata abiertamente de seres singularísimos que pueden pertenecer a cualquier tiempo y lugar; pienso en Raskolnikov, en un Alexis Karamasov.

J- De acuerdo, sí: Fierro no es Raskolnikov. Pero tampoco podría afirmar que los personajes de Dostoievsky, Dickens y Twain sean “seres singularísimos que pueden pertenecer a cualquier tiempo y lugar”. Habría que analizar en cada caso, en cada novela específica, pero –en principio– tendería a pensar que allí no se constituyen personajes fuera de cualquier tiempo y lugar. Entiendo, por otro lado, el escándalo que significa la afirmación de Borges al pensar a Fierro en relación al Raskolnikov de Dostoievsky o incluso al Finn de Mark Twain. Pero hay que tomar esa afirmación, en el fondo, como lo que es: una broma, bastante irónica. Una broma que –como toda broma– señala de todos modos algo verdadero, al menos para quien la enuncia. Con los ejemplos específicos que da (Dostoievsky, Twain, y no Balzac, por ejemplo), Borges exagera, bromea.

Pero ello no impide pensar lo que puede haber de verdad en esa asociación. Por ello, avanzando y pensando un poco más el texto a partir de las consideraciones que traíamos aquí de Bajtin, ¿se trataría –entonces- de un poema, en un momento en que todos los géneros literarios, aun la poesía, se empiezan a novelizar? Es una hipótesis que Borges esgrime con motivos de polémica, me parece, y en la forma de una broma, para salirse rápidamente de la lectura en clave de epopeya, lectura que conlleva –según hemos dicho ya varias veces- una motivación política que no está dispuesto a aceptar sin más. Pero la asociación con la novela –me parece- excede finalmente lo que dice Borges (y excede asimismo su discusión con Lugones, y la motivación política de la discusión), y lleva a pensar cuestiones bastante interesantes en relación al poema. ¿Se trataría de un poema novelizado, entonces? Pero volvemos al inicio; en principio, por sus rasgos formales, el poema pertenece al género de la gauchesca. Y así como respecto de la novela, también respecto de la poesía gauchesca hay algunas definiciones ya clásicas a estas alturas, que de todos modos son interesantes.

Angel Rama define la poesía gauchesca como una poesía conjugada “en tiempo presente”. Esto quiere decir, para Rama: la poesía gauchesca trabaja de un modo directo con las problemáticas políticas, sociales, ideológicas, de su tiempo. Y, por ello, la historia del género debe leerse siempre en relación a la historia política. Habría que pensar –sería interesante- esta definición de Rama en relación a la concepción de novela de Bajtin. Y desde ahí pensar en el trabajo previo de Hernández como periodista antes de escribir el *Martín Fierro*: artículos y notas sobre el lastimero estado social del gaucho. Gran parte de la literatura gauchesca se publica –como los folletines de las novelas- en diarios.

Por otro lado, para Ludmer la gauchesca surge como un pacto: pacto entre el autor culto y el público de lectores, respecto de que allí hablará, cantará o narrará un gaucho: “Canta un guaso...” (citar) “Hablaré como el habló” (citar). Pacto que paradigmáticamente puede leerse en los marcos de los textos gauchescos, en sus títulos. Por ello, es indispensable prestar atención a los paratextos del *Martín Fierro*, sus prólogos.

M- Yo pienso que hay una combinación de ambas cosas, Hernández, sin duda tiene fines políticos y de justicia social, habría, por tanto, como dice Rama, una vinculación con este tipo de problemática y sin embargo esta vinculación no me parece privativa de la literatura gauchesca, la encontramos en cualquier tipo de literatura: novela, poesía, cuento. Salvo que digamos que esta característica es una condición *sine qua non* de la gauchesca lo cual me parece bastante arriesgado. Más interesante me parece lo que dice Ludmer acerca del pacto, pues Hernández para cumplir sus fines y comunicar sus ideas establece al mismo tiempo un pacto con el

lector: el que hablará será un gaucho y lo hará cantando. Seguramente piensa que eso dará mayor eficacia a su discurso. Esta mirada la hallo más cercana a mi punto de vista cuando digo que es un canto, el canto de un payador; el pacto está explícito cuando Fierro dice “Aquí me pongo a cantar” y cuando dice que su canto encierra opinión.

Héroe y destino.

M- Este es un tema que también ha dado mucho que hablar. Para comenzar quiero decir que el artista, en este caso Hernández, crea figuras que encierran conceptos, y de este modo da vida a su ideario político-social, la defensa del gaucho. Hay, pues, intención, hay un objetivo y en esta operación surge el protagonista que no obstante se independiza del autor y tiene vida propia. Pienso en algo que dice Kundera, que en las buenas novelas el personaje se independiza del autor o algo parecido

J- Es interesante lo que dice Kundera, pero habría que notar nuevamente que lo dice sobre la novela. También el héroe de la épica es independiente del autor del poema, pero de otro modo: no se independiza en el momento de la escritura o en el proceso de lo que se narra, sino que nace ya independiente, a priori. Nace de una pieza, como decía Bajtin. Autónomo, lejano respecto al narrador o rapsoda.

M- Es verdad, en eso Fierro se aleja del héroe épico; afortunadamente es un personaje no lineal, contradictorio; por eso naturaleza dramática que expresa el enfrentamiento hombre-mundo, la historia, la época social a que pertenece. Hay que destacar esto frente al intento de estereotiparlo, de ponerlo en bueno o malo, esto es de juzgarlo éticamente, error al que pocos escapan, incluido Borges que habla de la necesidad de evitarlo. Y acaso también el Hernández de la vuelta que quiere amansar a Fierro. No sé si lo amansa del todo; Fierro sigue siendo Fierro, testarudo y orgulloso no cede frente al Moreno en el reencuentro del final. Así cuando el moreno lo desafía a pagar sobre las muertes injustas Fierro responde:

Primero fue la frontera
Por persecución de un juez
Los indios fueron después
Y para nuevos estrenos
Aora son estos morenos
Para alivio de mi vejez
.....
Yo ya no busco peleas

Las contiendas no me gustan
Pero ni sombras me asustan
Ni bultos que se menean.

J- Esa es un poco la lectura que hace Borges en su traje de narrador cuando escribe “El fin”. Porque lo que intenta en ese cuento no es solo una suerte de reescritura o reversión del *Martín Fierro*, sino ante todo lo que intenta es cerrarlo, darle un fin (al texto y al personaje) tal como lo pedía la estructura de la obra y el carácter del personaje, según la lectura y la interpretación que el mismo Borges hace del texto, según estuvimos viendo. Así, para Borges, Fierro es un matrero, que protagoniza hechos de sangre, de injusticia, y por tanto debe morir como vivió. No puede ser – piensa Borges- que termine calmado, amansado al final, conteniéndose (o contenido) en la pelea con el negro al final. Hay que darle otro fin, un final violento acorde con lo que el personaje fue: eso es lo que Borges imagina y por eso escribe “El fin”.

M- Por cierto y habría que agregar que la cuestión del héroe tiene una bifurcación. O se pregunta si califica para héroe épico, o trágico y de ahí un posible discurrir sobre su relación con un destino y su cumplimiento, o se trata del héroe en un sentido lato porque todo género tiene su héroe inclusive la novela y se pregunta entonces porque tipo de héroe es. Comencemos porque es uno que narra, y narra, como decía, cantando, un payador, que se cuenta a sí mismo, cuenta la historia de su vida, lamentando su infortunio. Si no se trata como dice Borges de poema épico en razón de los versos que no son endecasílabos y de que no trata sobre dioses y reyes y, en fin, de cosas elevadas, habría que admitir sin embargo que pertenece al género del *epos* en razón de que se trata de narración.

J- Para Lukacs, tanto la epopeya como la novela pertenecen –como literatura narrativa- al género del *epos*.

M- Autonarración por cierto al modo de como en algunas novelas el héroe, que no ya el autor, habla de sí mismo y se define, expone su interpretación-versión de mundo y diseña su modo de estar parado en el habitat que lo contiene. Pero hay una inmensa distancia porque el héroe moderno, de la novela, digamos decimonónica, como pretende Borges, el héroe de Dostoievsky, el de la autoconciencia al modo “del hombre del subsuelo”, que se narra y se describe en su regodeo psicológico, está dotado de una libertad sin límites, es una identidad inconclusa en permanente oscilación sostenida por su autoconciencia. Mientras que Fierro en su canto se va describiendo u conformando no a través de esa

introspección vacilante sino de su accionar y sus penurias que no le permiten esa permanente oscilación sino que lo van determinando de forma irreversible.

J- Habría que ver si el héroe moderno –el de la novela- es meramente o ante todo el héroe de la autoconsciencia, un tipo eminentemente psicológico, dotado como decís de una libertad sin límites. Como dije antes no creo que Dostoievsky sea el modelo de la novela decimonónica. En la novela del siglo XIX, la autoconsciencia al modo del hombre del subsuelo no es precisamente lo más típico. Lo más típico quizás sea la novela de Balzac –y la novelística de su época-: una literatura que se concibe como representación realista, casi un documento del registro civil, como decía Balzac, y que concibe a sus personajes en un lugar intermedio entre el tipo social y la singularidad. Y luego no creo que las penurias y el accionar de Fierro lo vayan determinando irreversiblemente, fijándole un destino, porque al final del poema Fierro –tal como dijimos hablando de “El fin” de Borges- termina amansado y por otro lado no muere. Y más que destino, en todo caso, en el poema me parece que hay precisamente lo contrario: ese oscilar, esa vida azarosa, errante, casi un rodar sin sentido, experimentado en esa falta de sentido.

M- De acuerdo, es más considero que El hombre del subsuelo no es siquiera lo típico de Dostoievsky. Sólo me refiero a Dostoievsky porque Borges lo pone como modelo de lo que está diciendo. El otro ejemplo es Mark Twain que me parece todavía más distante. Sin duda como decías estos ejemplos son una de las tantas ironías borgeanas que por supuesto tiene como todas ellas su doble intención pero que no dan para tomarlas más que como broma. Y para despegarme un poco de los ejemplos de Borges diría que la diferencia esencial en mi personal parecer, esto es, lo que me hace asociar la obra preferentemente al poema épico es que alguien, en este caso el protagonista, canta-narra hechos sucedidos, pasados, mientras que en la novela decimonónica, no la moderna donde puede ocurrir cualquier cosa, el autor pone en acción y diálogo a sus personajes en un tiempo presente y se determinan en ese plano de la presencia y la acción más que en el de la narración. Es cierto que aquí también se juega un presente como continuación de un pasado en que se va realizando una sustancia que, haciendo eco amplificado a las palabras de Hegel, llamaré ético-estética, con lo cual nos aproximamos a la idea de símbolo y de mito. Héroe trágico que tarde o temprano ha de realizar su destino. Esto es algo que Borges sabe muy bien porque en su ficción, en el cuento “El fin” que comentabas rehace y completa la obra de Hernández hace regresar al Moreno para que justicia se cumpla, todo ello dentro de un código, en el marco de una ética del coraje y de la acción que ejerce sobre él cierta

atracción. Por eso suena extraña la descalificación del ensayista Borges cuando él mismo en su traje de narrador, en sus cuentos, plano de ficción en que se da vida a los fantasmas, hace regresar al moreno para que justicia se cumpla en la marea de los tiempos, para que se cumplan los destinos y el hombre-héroe sea el que es. Es cierto esto está en Borges y no en Hernández, pero aún sin necesidad de ese regreso del moreno que ficciona Borges, hasta el punto en que lo lleva el propio Hernández, se cumple un destino, sea este el de gaucho matrero, desertor. Yo hallo en Borges como un doble discurso, puntos de vista casi contradictorios. Uno que coincidiendo con Oyuela ve en Fierro un matrero, pendenciero, asesino y desertor, mirada teñida de cierta intencionalidad en razón de las preferencias políticas de Borges, sobre esto volveremos. Y otra derivada de su atracción por el poema, y pese a todo, por la figura de Fierro que él mismo describe como tallada en la ética del coraje. No olvidemos la admiración de Borges por el hombre de acción, sus historias de cuchilleros, su eterna oscilación desde la ventana de su casa entre el mundo de los libros y el de la acción.

J- Es cierto, el Borges narrador siempre ha sido atraído por ese culto del coraje, que ve en los gauchos, en los cuchilleros, en hombres o personajes que están como por fuera de la ley y la justicia oficial. Pero también el Borges narrador tiene su vuelta, en *El informe de Brodie*, en la “Historia de Rosendo Juárez”, donde se reescribe la historia del personaje de uno de sus primeros cuentos, “Hombre de la esquina rosada”: allí, ese personaje –como Fierro- termina amansado, avergonzado de sus acciones pasadas, del lado del “orden”. Por ello, y más allá de las lecturas borgeanas del texto de Hernández, toda esta discusión puede darse asimismo sobre el final de *La vuelta de Martín Fierro*. ¿Fierro no termina manso? Es decir, poniéndolo en duda por el momento, ¿se encuentra con su destino de gaucho malo, matrero? Yo lo veo muy claro en el cuento de Borges, en “El fin”, en eso coincidimos. Pero en el poema de Hernández me parece más problemático. ¿Hay al final de la Vuelta una aceptación del destino de gaucho matrero? ¿Por qué deja ir al moreno al final, entonces? ¿Por qué los consejos a los hijos?

M- Por el momento dejemos el tema de “La vuelta”. Debo confesar que cuando hablo del *Martín Fierro* me refiero casi exclusivamente a “La ida” por motivos que luego explicaré. Y quiero agregar algo. Ojo, no entender esto del destino como fatalidad, hay una estrecha relación entre libertad-destino, libertad no es oponerse al destino sino que supone cierta aceptación de una situación espacio temporal, o socio política y también de afirmación de sí mismo. Para Hegel libertad y destino se generan recíprocamente. El gaucho que se autodefine consiente en ser gaucho y

acepta la suerte del gaucho, a pesar de la queja, hay una implícita aceptación de su destino marcado por su ser gaucho y su orgullo de serlo. Hay una elección del propio destino cuando se va a la frontera lo que de alguna manera potencia la libertad aun cuando sea vivido como algo inevitable.

J- No se si el viaje a las fronteras puede ser pensado como una elección, aceptación del propio destino. Por un lado, la huida a la frontera es motivada por la persecución de la ley, tras que Cruz se haya sumado a Fierro contra los “policías” que comandaba, matándolos a todos. Por un lado está eso. Huida, quizás, fuga, pero no aceptación. Por otro lado, la representación de lo que serían las tolderías indias en la “Ida” no es precisamente la de un espacio terrible o infernal, al que se huye y al que hay que aceptar: se construye como un espacio paradisiaco, casi utópico, en que no se trabaja y a la vez todo abunda. Significa –en la estructura del poema, al menos en su primera parte, si querés solo hablar de la primera parte por el momento- un espacio utópico que desafía al espacio infernal del que se viene.

M- Y sin embargo me parece que lo mismo que decís alimenta mi tesis. Si se trata de una huida, es huida hacia un lugar imaginado como paraíso, como bien señalás hay un desafío al espacio infernal del que se viene. Eso hace de Fierro un tipo especial de héroe diferente del héroe clásico pero héroe al fin. No me parece lo de antihéroe, como algunos lo califican, porque este de existir aparecería en dupla con un héroe, cosa que no se da, Cruz no está en un lugar de oposición a Fierro, se parecen demasiado, está más cerca de un doble que de un oponente. En términos hegelianos reconocer el destino es reconciliarse con la vida, conciliación es igual a aceptación, claro, de ciertos límites dentro de los cuales se juega el juego de la vida pero también, entiendo yo, afirmación desafiante de sí mismo. Y esta cuestión del destino no puede ser soslayada, es un tema redundante, casi un *leit motiv*. Son muchos los lugares donde Fierro se autodefine con los rasgos del gaucho sin querencia, siempre huyendo perseguido, maldito (1310ss), “porque el ser gaucho ...¡barajo! / el ser gaucho es un delito” (1323-24) Rasgos ciertamente lamentables que se completan con la autoafirmación en la ética del valor: su esperanza será el coraje, su guardia la precaución, su amigo el facón. Estos atributos positivos hacen a su destino que ha de cumplirse: “yo seguiré mi destino / que el hombre hace lo que debe” (1674). Hay por momentos conciencia de ser gaucho malo o de pasar por tal cuando dice; 2150 “yo seré cruel con los crueles / ansí mi suerte lo quiso”. La crueldad es algo a que lo obliga su destino de gaucho castigado, víctima de injusticia. O cuando dice “lo que la

suerte destina/ No puede el hombre evitar/ Porque el cardo ha de pinchar /Es que nace con espinas” (357 -360)

Ser lo que se ha de ser, ser fiel al destino, en lo cual reside para Hegel la más alta libertad. La mayor libertad de Antígona es cumplir, dar acabamiento a su sustancia ética, al despliegue de sus virtualidades o potencias. En *El mito gaucho* Astrada habla de fidelidad al propio karma, fidelidad al ser de la comunidad en que se ha nacido, lo cual no significa abandono o pasividad respecto a un destino étnico o biológico, sino un alerta, conciencia de un firme vínculo con el destino, donde destino se entiende como potencia operante en la vida humana. El cumplir con su destino es una tarea, esto entronca con la máxima sanmartiniana “Sé el que debas ser o sino no serás nada”, con el delfico “Conócete a ti mismo” o el pindárico “deviene el que eres”. Dicho en otros términos seguir a la propia naturaleza o someterse al propio karma. Esto dice Astrada a lo cual yo agregaría cierto componente histórico social. La figura ético estética trazada por Hernández en tanto “gaucho” no puede ser de otro modo porque debe realizar su naturaleza, debe realizar los rasgos que la componen y que Fierro viene describiendo insistentemente -los versos citados son apenas una breve muestra- pero en un contexto de tiempo-espacio determinado, el cual a mi modo de ver también forma parte de un destino.

J- Aquí hay varias cuestiones que se podrían discutir. En primer lugar, es claro que la temática del destino está aquí, aparece en la superficie del texto una y otra vez, repitiéndose. Pero no me queda tan claro que tenga la significación -y la importancia- que le atribuí. En principio -y precisamente por lo mismo, por lo repetido- quizás se trate de un tópico más entre otros. Una suerte de motivo. Algo tal vez muy usual en otros poemas, y en los poemas gauchescos también. Por otro lado, no parece haber aquí una idea nitzscheana de aceptación gozosa y feliz del destino. De hecho, como dice Borges, Fierro se “queja casi infinitamente” en el poema. Esta cuestión es también evidente para Ludmer: según ella, con el *Martín Fierro* se inaugura para la gauchesca el tono del lamento; antes, se escribía en el tono del desafío.

M- No me parece que un tono sustituya al otro creo que ambos se superponen y se alternan. Aquí me viene a memoria algo que me asombró mucho leyendo a Homero: la cantidad de veces que dice que los héroes se lamentan y es más que lloran larga y copiosamente. Además, es cierto, no se trata de una aceptación gozosa y feliz del tipo de la del Nietzsche tardío, que no así el de *El nacimiento de la tragedia* donde lo que se celebra es la bravura con que el griego asume lo terrible de la vida, sino más bien en sentido hegeliano, aceptación de lo que se es, como en Antígona, que no

tiene nada de gozoso. Es cierto que hay lamento como lo hay también en Antígona, pero luego cuando se va a la frontera lo que se acepta es que es un gaucho rebelde, desertor, que los tiempos buenos fueron y ya no serán, en ese momento, con ese acto, se deja atrás el lamento y aparece de algún modo el desafío.

J- Acá –al pensar la huida a los toldos- habría que recordar el famoso lagrimón que rueda por la cara de Fierro al dejar atrás las últimas poblaciones. Ese lagrimón es significativo. Piglia lo ha leído de un modo interesante, me parece. Si Fierro llora, es porque él –como el tipo del gaucho- es un tipo que pertenece a las poblaciones rurales, y gusta –porque allá ha vivido- de esos enclaves de civilización; no pertenece –parece- a la pampa infinita, a la intemperie en que vive el indio. Por eso, al dejar las últimas poblaciones, le rueda el lagrimón. Ese llanto significa –me parece- que en esa huida no es que Fierro asuma su destino, su identidad, sino que precisamente en ese acto está abandonando lo que es, lo que ha sido.

M- A mi parecer este es un ejemplo paradigmático de esa simultaneidad de lamento y desafío del que hablaba antes; no me parece que Fierro abandone su identidad, la de gaucho con todas las connotaciones con que él mismo se define en los versos antes citados.

J- Aun algo más puede discutirse respecto de la interpretación de la huida a los toldos. No creo que con esa huida se asuma una suerte de destino trágico, respecto a su condición de gaucho rebelde, desertor, y respecto a que todo tiempo bueno ya fue y ya no será de nuevo. Porque precisamente al imaginar lo que serán los toldos, se concibe una suerte de espacio utópico, paradisíaco, en que se resolverían las contradicciones en que el gaucho Fierro ha vivido hasta ahora. En ese espacio indio –parece decir el texto en el final de la Ida- tiempos buenos y mejores serán. En ese sentido, el espacio indio no es solo un espacio utópico, como decíamos antes, sino asimismo un desafío: desafío al orden social en que se ha vivido, desafío a la posición o al destino que ese orden social impone al tipo del gaucho que Fierro encarna. Por tanto, en el final de la Ida, en la huida de Fierro y Cruz hacia la frontera, se da esta ambigüedad bastante interesante: al lagrimón se le suma el desafío. Pero ni una ni otro –me parece- pueden ser leídas como aceptación del destino.

M- Es cierto, hay una expectativa de tiempos buenos y mejores pero no serán los de antes, la feliz vida de hogar cuando tenía hijos hacienda y mujer. Luego estamos de acuerdo en que hay lagrimón y desafío, en lo que no acordamos es en lo de la aceptación del destino, creo que porque vos lo entendés como resignación y yo como afirmación de su ser.

Para redondear mi idea quiero destacar aportando algunas citas como ejemplo. Un rasgo muy sobresaliente de la figura de Fierro es su autoafirmación como gaucho poseedor de ciertos atributos y valores de los que está ciertamente orgulloso. No hay un solo momento en que no esté bien parado en su ser gaucho. Desafiante desde el comienzo por sus cualidades para el canto que “hace tiritar los pastos” (46) porque

“Con la guitarra en la mano
ni las moscas se me arriman
naides me pone el pie encima
y cuando el pecho se entona
hago gemir a la prima
y llorar a la bordona” 60

....

No me hago al lao de la huella
Aunque vengan degollando
con los blandos yo soy blando
y soy duro con los duros
y ninguno en un apuro
me ha visto andar titubeando”

Rasgo propio del gaucho es el anhelo y aprecio de la libertad como valor o bien supremo:

“Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del cielo;
no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir
y naides me ha de seguir
cuando yo remuente el vuelo” 96

Y la valoración de la experiencia y sabiduría práctica que se hace al andar y sufrir, más que el saber de los doctores:

“Aquí no valen doctores;
Sólo vale la esperencia
Aquí verían su inocencia
esos que todo lo saben
Porque esto tiene otra llave
Y el gaucho tiene su cencia” 1462

Un conocimiento que contrasta con la ignorancia del gringo en las tareas del campo. Conciencia también de que sus opiniones son tan valederas como las del que más y de que deben ser sostenidas con altivez:

“Pues aún cuando vengan ellos
cumpliendo con sus deberes

Yo tengo otros pareceres
Y en esa conducta vivo”

Orgullo también de ser hombre despierto, alerta
“Nunca fui gaucho dormido,
siempre pronto, siempre listo,
yo soy un hombre ¡qué Cristo!
que nada me ha acobardao,
y siempre salí parao
en los trances que me he visto. 972

... no aflojo al primer amago
Ni jamás fui gaucho lerdo 1000

J- De acuerdo, todas esas citas están muy bien, Fierro dice todas esas cosas sobre sí mismo. Pero tal vez estemos pensando diferentes niveles del texto, y de allí la discusión. Tal vez vos estás intentando dar cuenta de cómo Martín Fierro se autopresenta: por eso recién traías aquí aquellas citas. Yo, más bien, intentaría pensar al héroe no solo en su propio discurso, sino también en sus mismas acciones, en lo que se narra en el texto, al nivel de la trama y lo que esta significa respecto del carácter del héroe o personaje. En ese sentido, yo intentaría poner las citas que hiciste en su contexto, y recién allí pensar qué papel, qué sentido tienen. Digo esto, pues es algo que quizás el propio Hernández se proponía en su obra, por lo que se lee en la carta-prólogo a la *Ida*: en esta obra –decía Hernández– se quiere representar al gaucho en todas sus contradicciones. Y así, es muy posible encontrar contradicciones entre el discurso del personaje y las acciones que realiza. Por ello, es muy importante tal vez poner esas citas en su contexto: ver qué pasa con esos enunciados de Fierro en la estructura de la obra, en las acciones que se articulan a lo largo de la obra y en el sentido que se va conformando por esa articulación. Por ello, volviendo al tema del héroe y su relación con el destino, habría que agregar a todo esto que no es claro tampoco que el poema, y no ya el personaje, tenga frente al destino una actitud de aceptación. El texto, al menos su primera parte, es reformista: busca justicia para las injusticias que se cometen sobre los gauchos. En esto el texto prolonga las preocupaciones periodísticas-políticas de Hernández. Y ello puede leerse muy bien –otra vez– en la carta-prólogo. Y también en el texto, claro: el programa narrativo se propone como expresión de una tesis: este gaucho no ha nacido malo, era bueno, vivía tranquilo, son las injusticias las que lo hacen convertirse en lo que se convierte. Todo esto, claro, es un panfleto contra las tesis de Sarmiento respecto de la determinación del carácter del gaucho –bárbaro– por el carácter de la tierra.

M- Tenés razón si lo vemos sólo del lado de Hernández y su intención política explícita pero hay otras lecturas posibles que no son excluyentes sino que pueden superimponerse. Por ejemplo la de un lector lejano en el tiempo que puede o no haber leído los prólogos pero que comenzada la lectura se olvida de toda la información que pueda tener y se deja llevar por la palabra del que canta, se introduce en esa ola por la que el cantor se autonomiza del autor y acaso el lector se autonomice de ambos. Por eso lo de la cebolla, por eso el diálogo sobre el *Martín Fierro* es un diálogo sin fin, siempre serán posibles nuevas interpretaciones....

J- Claro que son posibles nuevas interpretaciones, pero siempre desde la base de aquellas lecturas previas que están como sedimentadas en el texto, y que nosotros estamos retomando, separando del texto, y discutiendo. Ahora bien, que el texto sea un panfleto no solo se infiere de los prólogos, sino como efecto de lectura de la estructura de la obra, de la articulación de los enunciados y las escenas que allí se ponen en juego. Eso es lo que yo plantearía. Esa intención política, como decís, no solo se lee en los prólogos, o en las biografías de Hernández. Se lee también en el texto del poema. Y, por otro lado, la lectura de los prólogos de todos modos me parece imprescindible, no para darle la “razón” al autor (eso no me interesa tanto), sino porque los marcos –hemos dicho siguiendo a Ludmer- son absolutamente centrales para entender las producciones del género gauchesco.

Pero ahora sí, siguiendo con el tema con el que veníamos: la relación del héroe con el destino en la novela. No solo el texto de Hernández no tiene una actitud de aceptación del destino, según decía. También el género gauchesco, por otro lado, como decía Rama, es un género esencialmente político, conectado de raíz con los problemas sociales, históricos y políticos de su tiempo. No hay en su forma una suerte de aceptación del destino, sino una relación tensa, conflictuada con el presente. En sus textos se disputa sobre los problemas políticos de la época, se los critica, se los intenta resolver desde tal o tal bando. Es poesía partidaria, de propaganda explícita por momentos: pensar –claro- en Ascasubi, en Perez. Cuando Hernández termina y publica la Vuelta, es diputado o senador por el partido de Roca. La gauchesca no es un género que –por su forma- suponga la aceptación del destino por sus lectores o receptores: busca convencer, persuadir al lector-receptor respecto de tal o cual política. Y ello en un momento en que la literatura –en la argentina- no es una esfera autónoma, si alguna vez lo es: toda la literatura –hasta el 80 por lo menos- es literatura partidaria, o al menos explícitamente política; en ella resuenan intencionadamente los problemas de la época.

M- Te respondo con los mismos argumentos anteriores, acuerdo con vos si lo vemos desde el punto de vista de las intenciones del autor, pero si el poema perdura aún hoy no es en su carácter de poesía partidaria o propaganda política sino de una obra literaria con valor estético lo cual no quiere decir de ningún modo que sea apolítica. Paradójicamente parece ser que su valor político se acrecienta en la medida que preserva cierto valor estético, cosa que no ocurre, por ejemplo, con la literatura panfletaria. Y con respecto a ese tema tan polémico de aceptación del destino, que de paso y en aras de una mejor comprensión de lo que digo, propongo reemplazar por el de afirmación de su destino quiero hacer una comparación que me parece ilustrativa. En Antígona la heroína no se resigna ni claudica y sin embargo acepta su destino en este particular sentido que le doy de afirmación de su ser como representante de una ley, de la religión de la familia. En el caso de Fierro tampoco hay resignación o aceptación de la injusticia sino reafirmación de su ser gaucho que actúa dentro del código del honor, del coraje y del desafío. Y con respecto a lo que decías acerca de que quiere ser un panfleto contra la tesis sarmientina, yo diría que si así lo fuera, la obra supera las intenciones del autor. Pues de ello no resulta un panfleto sino un poema de calidad estética que lejos de quedarse en el retrueque de una tesis fundada en una falsa dicotomía, la ya célebre de “civilización o barbarie”, reafirma la figura del gaucho con todos los atributos que hacen a su ser. Por cierto que me refiero a la primera parte.

J- Volviendo al tema del héroe y su relación con el destino: al discutir el tema del destino en Martín Fierro, se nos aparece el problema de la relación entre la “Ida” y la “Vuelta”. ¿Hay continuidad? ¿Hay ruptura? Hernández –digamos- nunca edita juntas las dos partes. Es un detalle a tener en cuenta. El Fierro de la “Vuelta” –a diferencia del de la “Ida”- sí está resignado, tal vez.

M- Más bien disciplinado, y ahí lo que escuchamos es la voz del autor, de Hernández que lo quiere disciplinar.

J- Entiendo lo de disciplinado, sí. Pero habría que ver si la voz del Fierro de la Ida no responde asimismo a la voz del autor, a su ideario político. Y Hernández y su texto –recordad que la “Ida” es de 1872 y la “Vuelta” de 1879- han pasado del reformismo crítico a la aceptación y entroncamiento con el sistema de Roca. Esto –otra vez- podría verse en los prólogos pero también –claro- en el texto: en las diferentes valoraciones del indio de un lado y del otro por ejemplo; pero también –claro- en el pasaje que hace Fierro de gaucho renegado y desertor a gaucho que en los consejos a sus hijos condena la insurrección al orden o al patrón.

M- A mí me parece que hay una gran diferencia entre la ida y la vuelta, tal diferencia que realmente no se puede pensarlas juntas. Todo lo que hasta aquí he dicho vale sólo para la ida porque la vuelta es otra historia, aparte de que formalmente también me parece muy inferior - aunque he visto que hay opiniones contrarias-, y como lectura bastante aburrida, monótona. La primera parte es todo el drama de Fierro toda la parábola de su vida desde el hogar feliz hasta una vez perdido todo, el fin en la frontera, una historia redonda. La segunda parte es otra cosa, algo que responde a otros fines del autor, disciplinar, moralizar, amansar, etc. A mi parecer carece de equilibrio, se suman las historias de infortunio de los hijos, todas muy similares, esta plagada de consejos y moralinas, carece de la belleza formal de la primera parte, es un ir y venir por los mismos temas atravesado por un único objetivo de conciliar y disciplinar. Entiéndase que todo lo aquí dicho, a mi modo de ver vale sólo para la primera parte, y es más yo no hablaría de partes, son dos obras independientes. Como bien señalás entre una y otra distan ocho años; pocas cosas restan invariables, casi sólo el protagonista Fierro o bien el nombre.

J- Como decía antes ya, no creo que tampoco el personaje de Fierro permanezca invariable. Ahora bien, respecto de las diferencias entre la primera y la segunda parte, hay que decir que la segunda parte del poema – si no es más bella- sí tiene un grado de complejidad superior en su articulación formal. Es decir, se nota en la segunda parte una gran maestría para articular voces e historias diversas.

Sobre el mito y su fundación

M- Ahora me gustaría incursionar en otro aspecto; la no poco frecuente interpretación moralizante a que ha dado lugar el personaje de Fierro. Quiero volver sobre Borges que en uno de sus tantos comentarios sobre la obra dice haber recopilado algunos juicios críticos que “Una simplificación simbólica podría reducirlos a dos: el de Lugones para quien el *Martín Fierro* es una epopeya de los orígenes argentinos; el de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra el caso individual de (...) gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía.

Y al momento de valorar la opinión de Oyuela dice:

“Asesino, pendenciero, borracho no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela lo ha hecho) por los actos que cometió todas ellas son justas e incontestables. Podría objetarse que estos juicios presuponen una moral que no profesó

Martín Fierro porque su ética fue la del coraje y no la del perdón. Pero Fierro, que ignoró la piedad quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de su historia se queja casi infinitamente.”

Nuevamente Borges contra Borges, después de haberlo varias veces condenado insiste una vez más en el juicio ético aunque en la frase final se desdice no muy convincentemente. Lo cierto es que él mismo se contradice porque en varios lugares destaca que Fierro no podría actuar de otro modo. Que los héroes maten parece ser su destino y no sólo el de Fierro sino el de Aquiles, el de Edipo y tantos otros, por lo general matan y son crueles pero en ningún caso se los juzga como asesinos. Y además podría agregar, y he aquí una diferencia con Edipo, que si bien el destino de Fierro es matar no es algo inscripto en el origen sino que es algo a que lo lleva las circunstancias de injusticia. Insisto en que hay que leerlo como literatura que tiene un poco de verdad y un poco de mito, pero que por sobre todo trata de un ser singular de carne y hueso con sus consistencias y sus contradicciones; que nos representa y no nos representa.

El error de Oyuela que Borges compartiría a pesar, paradójicamente, del propio Borges, que no pocas veces lo señaló, es el error del realismo ingenuo. Leer literatura como si se tratara de periodismo documental y juzgarlo en términos de verdadero o falso. Aquí no se trata tanto de verdad sino de pretensión de verdad como para Kant el juicio de lo bello. A este poco le importa cuantos puedan estar de acuerdo, eleva su pretensión de validez universal del mismo modo como el mito se eleva en tanto mito sin cuidarse de su verdad documental. Que se trata de la vida de “un” gaucho, en unas coordenadas de tiempo y espacio, en una determinada coyuntura sociopolítica, de un ser singular, pues bien, eso no impide su pretensión de universalidad que se construiría toda de una vez en el mismo movimiento en que se erige como mito.

Las palabras de Oyuela no son falsas, son inútiles por no tratar de lo que en verdad debería estar en cuestión. Hay implícita en ellas una cuestión equívoca, la pregunta por la verdad o falsedad, a lo cual respondería que es un mito, respuesta por la esencia, donde y por tratarse de tal no interesa la verdad, sino la aceptación nuda. Y aquí liga con otro aspecto de la cuestión, porque hay otra forma de preguntar por los mitos la que atañe a su reconocimiento como mito fundante con que una comunidad habla de sus orígenes y pertenencia: pregunta por la existencia; a la cual respondería que es, que efectivamente se ha instituido como mito, y por las mismas razones, dos vías diferentes, a que Borges alude en otras partes. Para poder apreciar el proceso por el que devino mito hay que destacar por una parte el gran interés que en su época despertó la obra a tal punto que dio origen a círculos de lectura entre los hombres de campo y a recitadores que memorizaban pasajes de la primera o la segunda parte y los decían entre grupos de entusiasmados oyentes.

A propósito dice Borges en *Martín Fierro y los críticos*:

“En una edición de 1894 se habla de 64000 ejemplares desparramados por todos los ámbitos de la campaña y se comunica que “en algunos lugares de reunión se creó el tipo de lector en torno al cual se congregaban gente de ambos sexos...” entre los encargos de los pulperos el libro figuraba junto a las gruesas de fósforos y la barrica de cerveza”.

Repasemos el proceso por el cual del alto grado de difusión popular de la obra se pasa a la conversión de su personaje en mito. ¿Qué hace falta para que un personaje se convierta en mito? Aquí tenemos todo ese proceso por el cual la obra era solicitada, se la leía, se la memorizaba y recitaba de memoria en círculos cada vez más numerosos. Y todo ello ocurría porque el lector ligado a su personaje por la simpatía, se identificaba con sus penas y padeceres al punto de sentirse uno en ser y sentimiento. Se produce un gesto de reconocimiento que no depende del intelecto ni tiene que ver con la verdad o falsedad sino con el acto mismo de reconocer e identificarse. Mito es porque lo reconozco como tal, se trata de un acto de voluntad que no requiere de ninguna verificación, mito es porque tiene una función vinculante, me vincula con mi prójimo; su verdad no se apoya sino en esta función vinculante. Para los hombres que lo leían en círculos no cabe duda alguna, pero hay otra vía por la que se constituye en mito que también tiene su parte de legitimidad, la de los literatos cultos que lo erigieron en libro canónico aún cuando hayan forzado la cosa con fines políticos de fundación de la nacionalidad. Para ellos Fierro es un héroe con todas las características del héroe clásico, el que el destino ha marcado para pasar de la fortuna a la desventura donde destino no debe entenderse tan sólo como una entidad abstracta, divina sino también como el cúmulo de circunstancias histórico sociales que lo determinan. Esto también ocurría entre los antiguos, por ejemplo entre los griegos cuyas elites, por ejemplo Platón, solían adoptar mitos extranjeros, nacionalizarlos, readaptarlos, retocarlos.

J-. El concepto de mito implica una serie de puntos sobre los que hay que reflexionar, algunos de los cuales vos ya mencionaste: la relación del mito con la verdad, la relación del mito con la literatura, la necesidad de la recepción para siquiera pensar en mitos. Aquí me gustaría plantear que, de alguna manera, los problemas que implica pensar con el concepto de mito al *Martín Fierro* hacen eco de los problemas que tuvieron los románticos europeos para pensar y proponer una nueva mitología. Pienso ahora en los románticos, claramente, pues fueron ellos quienes rehabilitaron la cuestión de la mitología en la modernidad, y quienes incluso imaginaron la fundación de una nueva mitología. El problema para los románticos (habría que ver aquí el “Discurso sobre la mitología” en la *Conversación sobre la poesía* de F. Schlegel) sale a la luz al hacer una comparación, una más,

entre la época antigua y la moderna. En la época antigua los mitos surgieron de un modo espontáneo, casi “natural” para los románticos: anónimos, desordenados, con múltiples variantes, sin firma de autor. En la época moderna, en cambio, solo pueden nacer artificiosamente, reconocen los románticos, pero deben parecer naturaleza; deben presentarse como si fuesen naturaleza, para asegurar la relación inmediata con la comunidad. En ese vaivén, radican los problemas que los románticos tienen para proponer y construir una nueva mitología. ¿Cómo hacer para que un producto artificial, hecho por unos pocos, sea visto como algo natural y espontáneo por la comunidad? En otras palabras, ¿cómo llegar a una auténtica mitología? Todo un problema.

M- Me parece que el problema surge cuando nos preguntamos precisamente por ese qué hacer porque no es algo que se produzca por una voluntad en acción sino algo que se da, se instala, como decía antes que se mide por su aceptación entre el pueblo por los lectores en rueda, y entre los letrados por el simple hecho de que alguien así lo proclame pese a todos los debates sobre su legitimidad o precisamente en razón de todos esos debates. El problema me parece es problema para los románticos quienes se imponían crear artificiosamente una nueva mitología, en el caso del *Martín Fierro* fueron los hechos ligados a la recepción sobretodo de la primera parte los que lo erigieron en mito pasible de identificación.

J- El problema –me parece- es que por lo que decís la recepción del texto sería algo pasivo, no intencionada. Y yo no creo que la recepción del texto de Hernández haya sido así. Pensar el texto como mito de una comunidad fue en el Centenario algo motivado políticamente: no fue “algo que se da”, “algo que se instala”. Y en este sentido me parece que el problema no es solamente problema en los románticos, y por eso traía a la discusión el problema tal cual se le planteaba a los mismos románticos. Claramente, la pregunta que se hace la elite culta del Centenario es la misma, más o menos reformulada. ¿Cómo hacer para que un producto artificial, hecho por un autor con una determinada intención, sea visto como algo mítico, es decir natural, por la comunidad? Respuesta tentativa: escribir *El payador*. Quizás incluso se podría distinguir entre dos tipos de mitos, o dos tipos de funcionamiento y usos del mito. Quizás se podría pensar en un tipo de mito, que más bien es un uso más racional, más político del mito, y que podríamos asociar al mito tal como es usado por Platon. Y que podemos diferenciar del mito tal como lo encontramos en Homero, tal como lo vemos funcionar en Homero.

M- Para mí en ambos casos hay intención política. No olvidemos que Homero cantaba para la aristocracia guerrera que gustaba de escuchar sus

hazañas ensalzadas y de sus orígenes divinos. En cuanto a lo de pasividad no se trata de tal, no es eso lo que quiero decir con la expresión “se instala, se da”, lo que quiero es remarcar el carácter de acontecimiento, de algo que irrumpe. La lectura y el entusiasmo puesto en ella, no es pasividad sino actividad. Esto aparece más claro en el caso de los letrados porque ellos llevan una definida intención política. Y acaso podamos decir lo mismo de los románticos aunque en ese caso hay que diferenciar el hacer teoría sobre la necesidad del mito cuando se proponen, por ejemplo, crear una “Mitología de la razón”, lo cual suena bastante artificioso, de la operación de reinstalar el mito de Dionisos en una versión, un tanto libre por cierto, actualizada, modernizada, asociada a la figura de Cristo y al significado del cristianismo, como hace por ejemplo Hölderlin en *Pan y vino* o Schelling y Hegel a un nivel más filosófico

J- Entiendo lo que decís, pero los problemas que tienen los teóricos románticos para pensar y construir una mitología no dejan de ser por ello productivos –al menos para mi- al pensar el *Martín Fierro* con la categoría de mito, tal como lo estamos haciendo. ¿Constituye un mito? Si lo es, es un mito firmado por un autor, construido en un texto prologado, con intenciones bien concretas y específicas. Lo mismo sucede respecto del mito Frankenstein en el texto de Mary Shelley. Esta sería una primera cuestión a discutir.

M- En ambos casos se trata de una obra de autor que da origen a un mito, en ninguno de los dos casos el autor se propone crear un mito porque la institución como mito está, como decía antes, del lado de la recepción.

J- Vamos hacia lo mismo. Si Hernández no se propone la construcción de un mito, e incluso tal vez la palabra mito ni siquiera figure en su obra, uno debería ver la intencionalidad, precisamente en la recepción, y aquí pienso centralmente en la interpretación con fines políticos que hace la elite en el Centenario. Por cierto si algo hace de *Martín Fierro* un mito tal vez sea la recepción del texto: algo que ni Hernández ni cualquier otro autor puede controlar. La recepción, tal como decís, es indispensable para el funcionamiento del mito, quizás más aun que la construcción del texto mítico: para decirlo de otro modo, la construcción del mito se produce en la recepción. También los románticos –por otro lado- tenían muy en claro este problema de la recepción del mito, me parece: de allí que intentaran asegurar la recepción al presentar un producto artificial como si fuese naturaleza, a la Kant.

Para pensar el texto como mito, entonces, habría que pensar el proceso de su recepción. Pero –asimismo- tal vez habría que revisar si las lecturas o recepciones del texto en 1870` y 1880` coinciden con las lecturas

de 1910: si –por ejemplo- quienes se identifican con el mito que habría en Martín Fierro casi inmediatamente a su publicación coinciden –en el objeto en que se identifican- con los lectores de 1910, como Lugones o Rojas, que ven en Fierro el mito patrio. Yo, por mi parte, tendería a pensar que quizás no se identificaban con las mismas cosas. Sin decidir aun sobre ello, es claro que hay dos momentos claves en la recepción del texto.

En primer lugar, pienso en el tipo de recepción que se realizó en la década de 1870 con el texto de Hernández. El texto se convierte en una suerte de best-seller en la época, con numerosas ediciones. Y se recita en pulperías, para grupos de receptores. Un fenómeno de fierromanía que luego se repetirá en el moreirismo. El fenómeno –en efecto- se repite y se extrema con la recepción del *Juan Moreira* de Gutierrez y aun más –luego- con su adaptación teatral. Hay una anécdota famosa y muy interesante: en una representación teatral del Moreira en un pueblo, cerca del final, a punto de ser muerto Moreira por la policía, un gaucho del público interrumpió la función para defender a Moreira. En la anécdota resuena –imposible dejar de señalarlo- la historia entre Fierro y Cruz: no voy a permitir que se mate a un valiente, ¿no? Caso extremo de identificación, claramente. A partir de todo esto, podría empezar a reflexionarse en la relación entre mito y literatura, o entre mito y ficción. La pérdida del carácter textual y luego ficcional son casi condición para la constitución del mito. Algo así podrían pensar también los románticos de esta relación: para que una literatura, para que un arte sean míticos deben abandonar su autonomía.

En segundo lugar, está la recepción, el tipo de lectura que se hizo en 1910: se piensa el Martín Fierro como epopeya nacional, en que se construye la identidad nacional. Me parece que la identificación en cada caso es con un objeto diferente; que no se trata de una recepción en el mismo sentido. En el primer caso, con la “Ida” hay una identificación con un héroe que es una suerte de justiciero, que es violento porque lo tratan violentamente, que viola la ley por la causa de una justicia más alta o mejor entendida. En el segundo caso, cambia la identificación -se habla de símbolo patrio, símbolo de identidad nacional- y cambia el contexto en que se producen estos movimientos de identificación: la lectura de *Martín Fierro* como epopeya patria surge –como bien dijiste más atrás- en época de aluvión inmigratorio.

M- Creo que hay una sensible diferencia pero más que con el objeto de la identificación -que sigue siendo el gaucho aún cuando en el segundo caso podría tratarse del gaucho disciplinado en la ética del trabajo- con la intencionalidad de esa identificación. En el primer caso se trata de una reacción espontánea del público lector mientras que en el segundo se trata de una elite que busca consagrar un libro canónico para una cultura emergente que sirva para apuntalar la fundación de una nacionalidad Aquí

también hallamos ecos de las preocupaciones románticas por la creación de una cultura auténtica con soporte en un mito vinculante.

J- Habría que decir que se trataría de una suerte de cultura auténtica, sí, pero también inventada, producida por una elite con intenciones políticas, tanto en los románticos europeos como en los literatos argentinos del Centenario.

M- De acuerdo se trata de una elite que quiere no construir o reconstruir sino declarar, proponer un texto como texto canónico con intenciones políticas. Por cierto, se trata de una invención, pero eso se da siempre que se proponga, como Nietzsche en las *Consideraciones intempestiva* o en *El nacimiento de la tragedia*, la tarea, como él mismo dice, de “construir” una cultura auténtica.

J- De acuerdo, es cierto. Es la recepción –entendida como una actividad intencionada- la que funda un mito, sobre el que puede fundarse asimismo una cultura auténtica. Pero asimismo como la recepción da nacimiento a un mito, es la recepción la que le pone un fin. Porque luego de este tipo de lecturas, sobre todo las interpretaciones del Centenario, que pudieron hacer del texto y del personaje un mito, ese mito va a ser discutido, contradicho por sucesivas lecturas, sucesivas recepciones. Muy poco tiempo después de Lugones y Rojas, viene alguien como Borges para contraatacar y criticar esa construcción mítica. El consenso de un lado y el disenso de otro vuelven a poner de manifiesto el problema, la dificultad que mencionamos al inicio: ¿cómo se hace de un producto artificial un mito que tenga la legitimidad de la naturaleza? Uno podría decir, extremando la cuestión: que haya disenso implica que el texto y el personaje están funcionando de un modo algo precario en tanto mitos.

M- Puestos de acuerdo en que tanto para los románticos como para un Lugones la cuestión es hallar un mito fundante, me parece que el problema para Borges no es la aceptación del mito sino el hecho de que se trate de ese mito, el busca otro. Sobretudo si pensamos en aquel texto de Borges donde para resaltar el valor instituyente de la ficción insinúa que el gaucho como mito surge porque “en un cuarto de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos un hombre soñó una pelea...” (“Martín Fierro” en *El Hacedor*) Del mismo modo podríamos decir que el mito surgió porque un letrado en circunstancias del Centenario proclamó al *Martín Fierro* libro canónico. Se trata de la misma legitimidad apoyada en una mera declaración a través de una ficción o de un ensayo.

Civilización y barbarie

M- A mi parecer lo que ocurre es algo más interesante, es la superposición del mito gaucho sobre algo más originario, el mito o la simbólica de la dicotomía fundante de “civilización y barbarie”, tanto más originaria por el hecho de estar ya expuesta en la obra sarmientina a la cual Hernández de algún modo responde en la suya. Parece que lo que en Sarmiento está planteado como una disyunción se desdobra luego en dos interpretaciones del *Martín Fierro*.

Para Lugones el gaucho es el cantor errante que recorría la campaña con sus romances y endechas, un personaje clave para la formación de la raza, el inventor del lenguaje que define su entidad espiritual. Un lenguaje que finalmente culmina en un poema épico el *Martín Fierro*. Y ojo, porque ahí mismo critica a los “pulcros universitarios” que no supieron apreciar esa épica que el juzga superior al purismo literario. Esto es importante porque nos permite ver que el enfrentamiento de opiniones abarca tanto los aspectos formales -recordar que Borges se opone a esta calificación por el tipo de versos- como los aspectos de contenido, las cualidades del héroe para calificar de héroe épico, todo lo cual tiene como trasfondo una clara intención política, por cierto que se hallan en distintos bandos de interpretación de la dicotomía sarmientina. Lugones se manifiesta en contra de esas exigencias de los letrados que considera “prescripciones de eruditos para decretar la imitación homérica”, y a favor de buscar por el contrario un “verso sencillo y armonioso” que gana en sencillez lo que pierde en majestad “todo grande arte social como la epopeya o la ópera, deben buscar los medios conducentes a la popularidad”. Incluso señala que el ser demasiado literarios es el defecto capital de *La Eneida* y de la poesía del Renacimiento.

J- Me parece que aquí hay una suposición de Lugones, suposición que habría que revisar. Lugones supone que el verso del *Martín Fierro* es sencillo y armonioso; podríamos agregar, en esa misma línea, un verso espontáneo, natural. Ese tipo de suposiciones de Lugones responde –me parece- a la concepción romántica que tiene del poeta o –mejor- del poeta “popular”, el cantor errante que recorre las campañas con sus romances y endechas. Digo, habría que revisar esa suposición, esos supuestos de Lugones, porque precisamente –como dijimos antes- la escritura o composición del *Martín Fierro* no es –sobre todo la “Vuelta”- sencilla, sino más bien compleja, comparándola con poemas gauchescos anteriores.

M- No veo la complejidad que vos encontrás en su estructura, tampoco un lenguaje rebuscado, inclusive lo hallo más llano y sencillo que el de otros poemas gauchescos; se los puede comparar en el mismo ensayo

de Borges quien ironiza un poco acerca de esa sencillez y las valoraciones de los críticos. No obstante puede ser que haya una intención oculta de acentuar su carácter popular, pero lo que vale destacar en Lugones es que, conforme al punto de vista de Hegel ve la épica estrechamente vinculada a la generación de una conciencia nacional. Ya Hegel en su *Estética* decía que el género épico pertenece a ese momento de los pueblos de formación de su nacionalidad. En el mismo sentido se expresa Lugones cuando afirma que “Toda poesía comienza a ser épica apenas resulta inevitablemente nacional” y así se vincula con la idea de patria. Lugones la considera en primer lugar como expresión de la vida heroica de una raza en empresas inspiradas por la libertad y la justicia. Para ello se refiere a la *Iliada* y la *Odisea*

J- Yo creo que todavía hoy la épica sigue pensándose –con variaciones y matices, por cierto- como un elemento de fundación de una nacionalidad. Ahora bien, me parece que Lugones, al pensar el *Martín Fierro* con esas categorías, se saltea varios problemas reales, prácticos, concretos, en su lectura del texto. Se suele pensar que el género épico funda la nacionalidad, y ello supone varias cuestiones. En primer lugar, la fundación o delimitación de un territorio; en segundo lugar, la fundación de una comunidad, un nosotros: ej., los griegos; en tercer lugar, la definición de los otros: ej., los troyanos; en cuarto lugar, suele ser –obviamente- un género bélico, la guerra es central en el género, y el héroe épico suele ser un guerrero de la comunidad, de ese nosotros. Ahora bien, desde aquí, ¿dónde se ve todo esto en *Martín Fierro*? ¿Cuál es el territorio fundado? O, mejor, ¿hay un territorio fundado por el poema? ¿Quiénes son en el poema la comunidad? ¿Y los otros? ¿Es Fierro un héroe épico en este sentido, un soldado de la patria, de la comunidad? ¿Una suerte de Cabral, soldado heroico? ¿Un Aquiles, un Ulises, un Eneas, un Beowulf, un Rolando, un Mio Cid? Y, por último, ¿cuál es la empresa inspirada por la libertad y la justicia, en este nuestro héroe Fierro?

M- Yo si pienso que todos estos componentes de la fundación de una nacionalidad se pueden hallar en el *Martín Fierro*: un territorio, la pampa, un nosotros, los gauchos, un o unos otros, la policía, la autoridad, etc. Y aquí me parece interesante volver a Borges cuando se refiere a la apreciación de Lugones quien “en páginas elocuentes de *El payador* exige para el *Martín Fierro* el nombre de epopeya” comentando un poco irónicamente que “Esta imaginaria necesidad de que el *Martín Fierro* fuera épico, pretendió así comprimir (siquiera de un modo simbólico) la historia secular de la patria con sus generaciones, sus destierros sus agonías sus batallas de Chacabuco e Ituzaingó en el caso individual de un cuchillero de 1870”. Me interesa destacar, quitándole, por supuesto la ironía borgeana, el

término “comprimir”. Porque precisamente eso hace el mito comprime, simplifica una visión de mundo, al decir de Nietzsche a propósito de la operación artística de Wagner. Acaso Borges se equivoque al calificarlo de texto realista. Y agregar acaso una pregunta ¿qué empresa inspirada en la libertad y la justicia lleva a cabo Aquiles, un guerrero que se niega a servir a la patria inspirado en la ira que le provoca el robo de una esclava, o Ulises, quien con la astucia desafía a las fuerzas míticas en su anhelo de regreso al hogar y la propiedad?

J- Bueno, eso lo dice Lugones. Habría que preguntarle incluso cómo interpretaría la escena con que se cierra la *Odisea*: esto es, la vuelta de Ulises a Itaca y la matanza de los pretendientes. ¿Dónde está allí la lucha por la justicia y la libertad? Pero volviendo a lo anterior, Borges –me parece, a pesar de que su intervención es posterior y supone a la de Lugones- no entraría dentro de los “pulcros universitarios” o puristas a los que alude críticamente Lugones, según comentabas antes. Pensar –como lo hace Borges- el *Martín Fierro* como una novela es acaso más aventurado o arriesgado que pensarlo como épica. Y –más allá del gesto polémico, contra Lugones- me parece que esa intervención de Borges ayuda a pensar varias cuestiones interesantes, según hemos visto. Ahora bien, si Borges no quiere pensar el texto como épica, es porque con épica –Borges sabe, y no solo por Lugones- vienen los conceptos de nacionalidad, fundación, mito, etc. Y Borges escribe en el contexto de un peronismo que –sabemos- detesta. Lo mismo –claro- en Martínez Estrada. Si de textos fundacionales se trata, o de textos canónicos, Borges aboga –en ese contexto- por sacar al *Martín Fierro* del centro del canon nacional y colocar allí –en cambio- al *Facundo* de Sarmiento. Los juicios de Borges sobre el poema de Hernández deben ser –me parece- leídos en paralelo a sus juicios respecto del libro de Sarmiento: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino, las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.” Típica ironía borgiana, se busca evitar la polémica cuando se termina diciendo algo aun más polémico: si se hubiera canonizado el *Facundo* de Sarmiento, no solo hubiera sido otra nuestra historia literaria, dice Borges: hubiera sido otra nuestra historia a secas, otro nuestro presente, y mejor.

M- Con esto Borges se coloca en el marco de la dicotomía civilización y barbarie del lado del primer término del binomio, por eso lo de gaucho matrero, pendenciero y desertor. El debate literario muestra su hilacha, los oponentes toman partido. Es la misma línea de Sarmiento, Oyuela y más tarde Martínez Estrada con versión que es continuación radicalizada de la tesis Sarmientina. Si para Sarmiento indio y gaucho

representaban la barbarie en el caso de Martínez Estrada, la barbarie es un karma de lo argentino abarca tanto a la ciudad como el campo, se cuela por todas partes. “Lo que Sarmiento no vio - dice en *Radiografía de la Pampa* - es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrifugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos” Acorde con ese punto de vista halla que el pasto de parques y jardines es la barbarie de los campos encarnada en la ciudad.

En cambio Lugones, en esto coincide con Hernández, en ambos encontramos la misma valoración superlativa del gaucho y el rechazo de la figura del indio que lo ven como un ser difícil de domesticar, de civilizar. “La conquista no pudo con la pampa, con la barbarie de la pampa” -dice Lugones-. Al igual que para Hernández el indio es una fiera sin risa ni placer. Frente a este conflicto no había otra solución que la guerra a muerte; la civilización no podía ofrecer al indio nada superior a los malones como medio de vida.

J- Luego de recorrer y repasar las lecturas o versiones que hacen del poema Lugones, Borges y M. Estrada volvamos –una vez más- al texto. Porque en el poema conviven –quizás conflictivamente- dos imágenes o valoraciones contrapuestas del indio. Si el gaucho en Hernández sí sale efectivamente de la determinación natural y del círculo de la barbarie, con el indio la cuestión no deja de ser ambigua, entre la “Ida” y la “Vuelta”. Por cierto, en la “Vuelta” la valoración del indio es totalmente negativa, y el texto aquí legitima la matanza de indios llevada a cabo por Roca en la Campaña del Desierto. Pero en el final de la “Ida” hay otra imagen, que habría que recuperar: el soñado o imaginado paraíso indio.

M- Esto no lo considera Lugones; para él lo único que pudo contener a la barbarie era ese elemento intermedio, el gaucho, el mestizo, producto de ese mismo conflicto pero con mayor capacidad de adaptación, quien menos apto para el trabajo de las ciudades se retiró a la frontera llevando cierta dosis de civilización aunque luego también tenga que desaparecer.

J- Hay que detenerse en eso que dice Lugones: que el gaucho tenga que desaparecer. Pues habla de la valoración rara que hay en Lugones respecto del gaucho. Si se puede elogiar al gaucho en el Centenario, si se lo puede valorar, tal vez, es porque ya ha desaparecido, o es algo en vía de desaparecer.

M- Es cierto porque Lugones cuando enumera los rasgos de carácter del gaucho, aquellos por los que supera al indio, hospitalidad, sociabilidad,

lealtad, dice también que ellos se dan en estado primitivo constituyendo así una naturaleza contradictoria, que dadas las circunstancias podría tornarse cruel y misántropo. Hay que considerar que Lugones, heredero de ciertas ideas positivistas, piensa en términos de progreso, de etapas a superar, de raza a perfeccionar, piensa que todo ese primitivismo debe ser dejado atrás. La maniobra especulativa de Lugones es bastante bizarra porque encierra una dificultad: recuperar al gaucho y dejar atrás al gaucho.

Es así que al mencionar otros rasgos negativos heredados de dos de sus antecesores: gran vigor físico pero poca voluntad de trabajo, gusto por el ocio, pesimismo, cierta resignación lindante con el fatalismo, termina considerando viable hallar en el gaucho el prototipo del argentino actual: la importancia dada al valor, la jactancia, la inconstancia, la falta de escrúpulos para adquirir, la prodigalidad. Reconoce que no somos gauchos, pero intuye que en ese producto del ambiente se contenía ya en potencia al argentino de hoy y pronostica que cuando la confusión producida por el cruzamiento actual acabe, esos rasgos resaltarán más adquiriendo importancia el poema que los tipifica. Por eso tenés razón cuando decís que acaso porque el gaucho ya no es, es que es posible para Lugones ensalzarlo, junto con el poema que lo canoniza.

J- De acuerdo, entonces. El planteo de Lugones es una rara mezcla entre positivismo y romanticismo, como venimos viendo. A las ideas de raza, progreso, herencia, se suman las ya vistas: el cantor como héroe, suerte de mito patrio o fundante del mito patrio, un personaje clave para la formación de la raza, tal como decías vos, que funda no solo el mito sino incluso –más hacia atrás, o en simultáneo- el lenguaje de la comunidad.

M- Y por último si hablamos de mito no podemos dejar de hablar de Astrada quien tan consustanciado está con la idea de “mito gaucho” que así precisamente titula su libro. Allí hay una identificación del ser argentino con el hombre de la pampa, un ser de lejanía, perdido en la extensión. Con reminiscencias claramente heideggerianas Astrada elabora una interpretación donde el “ser gaucho” tiene un peso ontológico. La pampa, en tanto espacio ilimitado es escenario y elemento constitutivo del mito; constituye parte de nuestro ser del que no podemos despojarnos, no sólo medio físico sino una estructura existencial del ser argentino.

J- En cierto sentido, Astrada parece estar afirmando muchas de las tesis de Sarmiento acerca de cómo la pampa como extensión, infinitud, incide y determina el carácter del gaucho, pero habría en Astrada una inversión de la valoración: se pasa a afirmar positivamente lo que Sarmiento quería negar, eliminar.

M- Por cierto hay una diferente valoración. La pampa es el elemento destinal del que hablábamos antes, el elemento consustancial a nuestro ser pero también como ya lo señalamos no encerrado en inerte fatalismo sino concibiendo el “devenir lo que se es” como un despliegue de potencialidades, una tarea a realizar.

J- Me parece interesante el planteo de Astrada. Y ello porque, a diferencia de Lugones, no considera ese “ser argentino” como algo del todo acabado, perfecto, sino como identidad en vías de formación. Se ve también que escribe en otro contexto que no es el del Centenario.

M- Esta tarea –dice Astrada- supone “orientarse vitalmente en la extensión, despabilándose de la somnolencia quietista que esta le infunde”, abandonar la contemplación pasiva para asumir una “vigilia operante” (p.21). Por mi parte suscribo gran parte de lo que dice Astrada, pero no coincido en su manera unilateral de hallar los orígenes del ser argentino en el gaucho y la pampa como su *habitat* consustancial. Como decía antes el mito gaucho es aceptable como tal en tanto lo reconocemos como un componente de nuestra identidad, que no el único. Nuestro origen, nuestro suelo como todos los suelos está compuesto de variados componentes que han ido sedimentando en sucesivas capas, muchos también producto de la inmigración en sus sucesivas olas.

J- Se ve que ambos, tanto Astrada como Lugones tienen un problema serio con la inmigración. Sobretudo cuando abordan la tarea de pensar qué sería aquello que llamamos nacional.

M- Creo que es un problema que viene de lejos y siempre ha sido difícil de zanjar. Y algo más de Astrada que parece interesante traer aquí porque de alguna manera coincide con algo que estábamos comentando. Se refiere a Lugones, quien lamenta que el gaucho, una figura de perfiles tan recios y nobles haya tenido que desaparecer y dice que en realidad lo que ha desaparecido es una proyección histórica del gaucho, porque el gaucho mismo contemplado en su estructura arquetípica, como alma, como módulo biológico ontológico sólo se ha metamorfoseado. Esta frase es un poco confusa, habría que reformularla Me parece que esto se vincula no sólo con la supervivencia de algunos rasgos originarios de la argentinidad, como también lo reconoce Lugones, sino con lo que hablábamos acerca de la permanencia de esta dicotomía de algún modo también fundante de “civilización y barbarie”, donde el gaucho ocupa un lugar bien definido y hoy, así como en todos los momentos en que se ha dado este debate, este lugar es ocupado por otros personajes, el cabecita, el negro, etc.

Bibliografía:

- Astrada, Carlos, *El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino*, Buenos Aires, Ediciones Cruz del Sur, 1948.
- Hernández, José, “Martín Fierro”, en Estanislao del Campo, Antonio D. Lussich y José Hernández, *Tres poemas gauchescos*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2001.
- Lugones, Leopoldo, *El payador*, Chile, Biblioteca Ayacucho / Ediciones Hyspamerica, 1986.