

Filosofía

Mónica Virasoro

De ironías y silencios

Notas para una filosofía impresionista



gedisa
editorial

Mónica Virasoro
DE IRONIAS Y SILENCIOS

Grupo: CIENCIAS SOCIALES

Subgrupo: FILOSOFÍA

**DE IRONIAS
Y SILENCIOS**
*Notas para una
filosofía impresionista*

por

Mónica Virasoro

**Editorial Gedisa ofrece
los siguientes títulos sobre**

FILOSOFIA
pertenecientes a sus diferentes
colecciones y series
(Grupo "Ciencias Sociales")

MÓNICA VIRASORO

De ironías y silencios. Notas para una filosofía impresionista

AULIS AARNIO, ERNESTO GARZÓN VALDÉS Y JYRKI UUSITALO (COMPS.)

La normatividad del derecho

HANS RUDI FISCHER Y OTROS (COMPS.)

El final de los grandes proyectos

D. C. DENNETT

Contenido y conciencia

BERNARD SICHÈRE

Historias del mal

JULIO CABRERA
Crítica de la moral afirmativa

KITARO NISHIDA
Indagación del bien

IAN HACKING
El surgimiento de la probabilidad

DAVID GAUTHIER
La moral por acuerdo

JON ELSTER
Lógica y sociedad

MARTIN HEIDEGGER
Introducción a la metafísica

GIANNI VATTIMO
La secularización de la filosofía. Hermenéutica y posmodernidad

ROBERT NOZICK
Meditaciones sobre la vida

JON ELSTER
Juicios salomónicos

IAN HACKING
La domesticación del azar

THEODOR VIEHWEG
Tópica y filosofía del derecho

GEORGE STEINER
En el castillo de Barba Azul

PIERRE GRIMAL
Los extravíos de la libertad

(sigue en pág. 215)

1ª edición, Barcelona, España, 1997

Derechos para todas las ediciones en castellano

© by Editorial Gedisa S.A.
Muntaner 460, entlo., 1ª
Tel. 201 60 00
08006 — Barcelona, España

ISBN: 84-7432-634-6

Depósito legal:

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

Indice

A MODO DE PRÓLOGO

I Destinos

Un lugar todavía para la filosofía

Alicia, figura de la nueva heroína
Excursus sobre Adorno. De la dialéctica negativa a la composición de constelaciones
Excursus sobre Foucault. Los compromisos de la verdad
Contrautopías o elogio del laberinto
Del acaecer y sus huellas
Filosofía en la encrucijada
La filosofía como relato
Arte y filosofía como exposición
Escribir en el cuerpo... en el alma
Kafka: la literatura como hoguera

II Retrato del ironista

Bocetos sobre *El Castillo*
Y todavía Kafka
De la ironía socrática
Sócrates se defiende ante el tribunal nietzscheano
De la ironía kierkegaardiana
Nietzsche y Kierkegaard, filósofos estetas
La ironía en la escena de la tardomodernidad
Los modos del silencio
Ahora lo llaman traperero

A modo de prólogo

El “a modo de” ya va trasluciendo una incerteza: el no saber qué es un prólogo. Pienso en la tragedia griega, en Eurípides. Es posible suponer que el autor resumiera allí aquello que perteneciendo al mito fuera tan sólo antecedente de la trama. Hoy no se espera sin embargo que alguien atareado en el quehacer de un libro comience con el prólogo. Prólogo es más bien ese algo que llega siempre después, tratando de decir lo dicho, tratando de explicar hacia dónde se caminó, casi una mirada autorretrospectiva, por lo que la palabra invierte su sentido. Prólogo es, pues, lo que decimos después y ponemos adelante.

Cuando cierta vez leí que Benjamin tenía el propósito de escribir un libro de puras citas, primero pensé: qué aburrido. Pero la idea me quedó rebotando; y con el tiempo comenzó a parecerme fascinante y la hice mía, pero se me hacía una ardua tarea, y entonces me dije: qué importa realizarla si para Benjamin fue tan sólo un proyecto.

Y frente a las dificultades del prólogo, entre otras cosas que fui descartando, mientras pensaba en su esencia, en la manera de evitar que imperceptiblemente se fuera

transformando en una conclusión, pensé: lo que quiero exponer aquí son las ideas disparadoras, las que concibo como torpedos, algo que lleva mucha fuerza.

Pasó el tiempo, me detuve, hubo un retroceso, algo no iba, el texto se embadurnaba de reiteraciones. Entonces sumé ambas ideas: el prólogo será una colección de las citas que habrían cumplido ese rol de torpedos; era como un comienzo, serían pocas elegidas al azar de las asociaciones. El juego tiene sus reglas, nada de buscar que cada cita corresponda a un ensayo y se expongan por orden, todo debe disponerse según su darse fortuito, en la anarquía de su espontaneidad; no pensar demasiado, que todo fluya a su manera. Preferentemente no buscar en los libros, citar de memoria, aunque la memoria falle, los errores también tienen algo que decir.

Hay una que es como una madre fuerte y pródiga:

“El todo es lo no verdadero”, Adorno.

Y yo me digo que querer apresarlo es reiterar las injusticias que la filosofía desde su nacimiento ha hecho a las parcialidades, por eso estos textos se quieren fragmentarios, tomar esta frase por las astas supone un compromiso irrevocable con el fragmento. No es posible fidelidad alguna con un pensamiento cuando se pretende apresarlo en su totalidad, ello equivale a inmovilizarlo, impedirle ser otro. ¿Qué busca un buen pensador? La contradicción, que es el lugar de su libertad. Todos los pequeños ensayos que componen este libro se nutren de esta idea. La distancia entre lo que antes se llamaba tratado y es hoy la moda del ensayo radica en la precariedad de este último, su falta de pretensiones que acalla las voces de la crítica; nada se puede objetar allí donde no hay programa de totalización. Pero quizá sea también excesivo el título de ensayos y si estos escritos desordenados pueden llamarse tales, no ensayan sin embargo nada, son meras impresiones volcadas en el papel, juego de luces, armonías de claroscuros, con poco afán de objetividad. Bocetos apenas, indecisos, fragmentarios, sólo manchas, personales subrayados.

“Oír un ritmo y luego colocar los personajes en él”, Cesare Pavese.

Esta es la frase de un literato, de alguien que escribe cuentos, novelas, poesía, y también diálogos entre dioses y otros personajes míticos. Y sin embargo la idea le va bien a la filosofía, en su historia también hay personajes. ¿Qué son, si no, Sócrates, Kierkegaard? El tema entonces no será atrapar sus pensamientos sino imitar sus tonos, el gesto, el andar. Y la filosofía entonces se codea con la pintura, y traza siluetas y ensaya contornos, o bien levanta vuelo y se hace música ocupando un ritmo que le da el marco que la define.

¿Y por qué esta prioridad del ritmo? El ritmo es el elemento líquido en que la figura va tomando forma y color como en las bandejas mágicas en que se sumerge el papel fotográfico. El ritmo es el medio, la atmósfera en que el escritor sumerge sus personajes para que comiencen a vivir, y habrá ritmos que les sienten bien y otros que los hagan cojear.

Dice Borges: “La poesía es el encuentro del lector con el libro (...) es algo que se siente si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha

escrito para ustedes. Déjenlo de lado”. Y esto va también para la filosofía. Tómale el paso al pensador; si no puedes seguirlo, ser su perfecto partenaire, abandónalo, no ha escrito para ti. La historia del pensamiento está llena de bailarines, busca otra pareja.

El tema en Borges se concluye con una cita de Angelus Silesius:

“La rosa sin porqué florece porque florece.” Borges habla de la poesía que es así porque sí, le gusta a quien le tiene que gustar, todo está escrito y es vano usar los fórceps. La poesía como donación divina, libre y gratuita se brinda para quien pueda sentir que ha sido hecha para sí. Borges quiere disuadirnos de las manías filológicas, bibliográficas; la poesía hay que buscarla allí donde florece porque sí, como la rosa, no donde la quieren arrastrar los personajes que llenan las academias. Yo afirmo que otro tanto ocurre con la filosofía, presa fácil, aun más expuesta que la poesía a las garras de los expertos. ¿Que los filósofos son poetas? ¿Cabe aún alguna duda? Los creadores, digo, no los repetidores. Ellos crean un lenguaje personal, hacen circular nuevas metáforas. Y luego está la entonación, Borges coincide con Pavese, cuenta que para la Cábala hallar la pronunciación y el tono exactos para decir el nombre de Dios supone poder crear el primer hombre, como cuando Dios insufló su aliento divino a Adán. ¿Y qué nos evoca Kierkegaard cuando habla de filosofía para ser leída en voz alta, lo mismo Nietzsche, ambos deseando para su propia obra ese destino? Un tono, entonces, un ritmo, una metáfora novedosa y nos convertimos en poetas filósofos, en fin, casi divinos. Un pensador puede llenar hojas ocupándose de otros, sea Adorno sobre Kafka, pero de improviso aparece una metáfora: “el mundo de Kafka es como una tienda de objetos invendibles”, o aquella otra: “la ironía kafkiana consiste en hacerse pequeño como los hijos menores de los cuentos de hadas”, y entonces todo el resto se hace prescindible, algo se ha alumbrado, una luz más potente apaga las luces mortecinas y se hace fuerza que arrastra vínculos inesperados. ¿Quién es el poeta, quién es el filósofo? Troquemos la pregunta: ¿Dónde está el creador, el que no ceja, el que compite con el dios?

Debo confesar el pecado, la tentación de hacer de este prólogo algo redondo, pleno, total, la recolección ordenada de las citas más influyentes, mis más veneradas musas, pero puedo eludirla. Llegarán al azar como pájaros libres, algunos se posarán en mi jardín al ritmo que quiera imprimirle mi inconsciente.

“Dejad que las casualidades vengan a mí, son inocentes como los niños”, Nietzsche.

Esta es como un botón de rosa que lo dice todo, que nada esconde, no necesita glosa, anda bien acompañada de esta otra:

“Las palabras más silenciosas son las que provocan la tempestad”, Nietzsche.

“La filosofía se compone como la música, frase por frase”, Adorno.

“La verdad como constelación que representa desde afuera lo que el concepto amputa desde el interior”, Adorno.

II. Y todavía una pregunta para este “A modo de prólogo”: ¿Qué entiendo por filosofía?, o bien cómo me entiendo con eso que tengo por filosofía, por cuanto no se

trata de concepto sino de una tarea que, como sea, emprendo y en segundo término me detengo a describir.

Valga lo de deseo porque dice de una búsqueda que dispensa de una definición. No me inclino por la idea deleuzeana de la filosofía como “construcción de conceptos”. Ambos términos me producen un cierto “temor y temblor”. Lo de concepto, por su compromiso con lo general cuyas sentencias son contestadas por los mil ojos de la diferencia. Lo de construcción, por un prurito profesional: no siendo ingeniera, mi ignorancia de las proporciones en la mezcla de los materiales me hace temer que los cimientos no resistan y las paredes se desmoronen.

Y ya se va viendo hacia dónde vamos, preferentemente hacia lo singular, la opinión apenas comprometida con el número y a su respecto nada de elevados edificios, apenas pinceladas que traducen meras impresiones, muy personales, voluntariamente fragmentarias. Un decidido “no” a la mirada exhaustiva, la mirada cercana, bajo la convicción de que la primera impresión es la más acertada, la que se capta de lejos con los ojos entornados. Si la objetividad no existe, sólo la mirada parcial puede acercarse a eso que por no tener otro término mejor seguimos llamando verdad. No acercarse demasiado porque el prodigio se desvanece, mirar siempre de lejos, oblicuamente como el ironista, hay que saber colocarse en el ángulo preciso para no entorpecer los movimientos del objeto.

Comparto la idea nietzscheana de que todo es máscara, pero es por ello que no vale desenmascarar; me atengo a pautas apenas explícitas, que cada cual juegue su juego, no sea que al final también tengamos que sacarnos las nuestras.

La filosofía como escritura, no por ser una idealidad incontaminada, pasado pasible de hacerse omnipotente, sino por ser versión singular de un singular y que en tanto tal se delinea como estilo que halla su música y su peculiar juego de luces y sombras. La filosofía como escritura —esto es, como invención en términos de Derrida— instaura una relación de doble vínculo con la tradición: no pretende superarla, ni desenmascararla como metafísica, pero tampoco la toma como la última palabra. Mirada de etnólogo consciente de discontinuidades y diferencias, precaución de hermeneuta que sabe que en el juego de colores de los cristales con que se mira no existe el neutro.

III. Y éste es un intento para darle un lugar a la filosofía, no se trata de renovarla ni de transformarla sino de darle en el presente un lugar a algo muy viejo. Lejos también de querer cambiarle el nombre, ya que hay una afinidad muy grande entre ese algo a lo que se alude y ese ancestral sentido etimológico de la palabra “amor a la sabiduría”. La ventaja de tomar la palabra en su sentido literal reside en que ésta preserva, en forma que parece no haber gastado su uso excesivo, ese rasgo primordial de no correspondencia que sella casi con necesidad todo acto de amor. Cuando dos amantes se aman, uno de ellos siempre se halla a mayor distancia que el otro de una línea de demarcación imaginaria que separa el espacio de su pasión. Por el contrario, pasiones equivalentes se neutralizan y autodestruyen. Romeo y Julieta no pueden sino perecer; si ellos no mueren, la pasión muere. Mientras vivieron, el amor se animó con la fuerza que le insufló la hostilidad de las familias y ese era el conflicto. Esa hostilidad que retardó la consumación de la unión fue la savia que alimentó la pasión, hasta que la estratagema de los simulacros pensada para eludir la prohibición terminó en tragedia. Y ese era el único desenlace posible: o los amantes mueren o es el amor lo que se desvanece.

“Filosofía”, bella palabra que guarda en su etimología la joya preciosa de su no consumación, su belleza se enciende cuando se considera a tantos filósofos que renegaron de la palabra y se disfrazaron de otra cosa —arqueólogos, sociólogos, archivistas, coleccionistas—, para desde ese otro sitio que se inventaron no hablar más que de ella como amantes despechados.

Mi deseo es “hacerle un lugarcito”, como cuando en un sillón algo estrecho las señoras se corren para darle sitio a la recién llegada. Espero que la expresión no sea irreverente para una herencia que durante siglos fue objeto sólo de veneración o de rencor. Una y otra actitud fueron sin duda más respetuosas y solemnes que este trato familiar que remite más a la parte del *philo* que a la de la *sophia* en la contrastada etimología. ¿Deseo?, bien, pero ¿deseo de qué? A lo cual habría que responder: deseo de sabiduría, si no fuera porque estéticamente nos repugna el exceso de contraste y éticamente la presuntuosidad de los fines.

Valga entonces una remisión a los orígenes, al lugar donde nació nuestra filosofía, allá entre los griegos. Nació, dicen, de un fondo religioso habitado por dioses, sabios, magos, sacerdotes o intérpretes. El dios Apolo, cuyos atributos no eran, como los del dios cristiano, ni la bondad ni la justicia, gustaba de provocar a los mortales lanzándoles enigmas y adivinanzas que eran como las flechas —se dice— de ese dios “que hiere de lejos”. Los griegos, por su parte, amaban esos desafíos que los colocaba en la posición de jugar y competir con los inmortales aun a sabiendas de que en ello se jugaban la vida. Más astutos que los cristianos, supieron crear a los dioses como espejos de sí mismos con todos los defectos y pecados que gustaban cultivar. Y así como los dioses —dice el *Upanishad* indio— gustan del enigma, los griegos vivieron desde sus comienzos marcados por su pasión por lo oculto.

IV. Y siempre ha de quedar un residuo.

Del enigma no se puede salir como si se tratara de un laberinto, sino a través de la metáfora, pero la metáfora no es más que la llave que abre la puerta de otra metáfora, como los jardines de Alicia. La metáfora como enigma creado por humanos compone un juego de resonancias para la cofradía de los semejantes, pero siempre permanece un residuo; brindemos por ello, ahora, en el recogimiento del silencio.

I

Destinos

Un lugar todavía para la filosofía

Por un concepto ampliado de razón

Filosofía, palabra hoy degradada, vergonzante, relativa a un quehacer desprestigiado, sumergido. Rechazada por inútil, descalificada en términos de metafísica, es motivo, en

el mejor de los casos, de un sentimiento de nostalgia en aquellos que la aman en la versión precoz de su infancia todavía no perturbada por las promesas incumplidas.

Ahondar en los motivos de tal descalificación es una tarea que nos toca, y supone horadar las máscaras con que la razón pragmática se disfraza para legitimar el mundo de lo real que ella ha creado a su imagen, para sólo reconocerse en él. La razón eficientista con estilo absolutista ha decretado que sólo aquello que se le asemeja tiene fuerza de realidad. Pero este atenerse a los hechos del que la ciencia tanto se vanagloria es posiblemente la diferencia, pero no la ventaja, con que ésta pretende imponerse frente a la filosofía.

Se funda en el principio largamente sustentado de que la libertad no es más que el muelle acomodamiento a la necesidad, pero ya Kant nos decía que la libertad debe poder ser libre. Si el Iluminismo nos trajo el desencantamiento fue bajo la promesa de que la libertad se realizaría aquí en la Tierra. Esta conformidad con lo dado vendría por lo tanto a completar el despojo. Privados del encantamiento con que otrora era posible, a modo de consolación, sobrellevar este orden injusto, hoy carecemos igualmente del derecho a la rebeldía con que hasta ahora esperábamos transformarlo.

La razón negada en su esencia de libertad, convertida en razón pragmática, se ha vuelto un contrasentido. La razón en tanto libertad debe ser independiente de los órdenes existentes, debe ser algo más que ese puro registro u ordenamiento de lo empírico en que se satisface la ciencia positiva. La razón que el Iluminismo prometiera para compensar la pérdida del hechizo era una razón revolucionaria, plena de poder negativo, capaz de socavar los cimientos de todas las falsas positividades. Sólo retornando a este punto de partida podremos entonces salvarnos.

La degradación hoy de la filosofía, su arrinconamiento en los confines de la ciencia, se torna pues hartamente sospechosa. Si el positivismo, que se reserva para sí el nombre de ciencia, ha claudicado ante lo real, no es justo que quiera arrastrar consigo al propio concepto de razón.

La razón en sentido amplio, distanciada de su acepción puramente instrumental, debe contener también la imaginación y la fantasía; sólo así puede aprehender el todo y proyectarse al futuro. La filosofía en tanto trabajo de esta razón total es la capacidad de intuir lo ausente restableciendo así los vínculos entre nuestro presente y nuestro futuro, entre lo existente y lo posible.

El estrecho concepto de verdad que obstinadamente nos impone la ciencia positivista se revela así como una verdad puramente conceptual para una comunidad científica que ha creído necesario comenzar acotando sus propios límites. El debate hoy, acerca de los criterios de científicidad, es uno de los esfuerzos por trazar esas fronteras.

Sin embargo, ninguno de los criterios seleccionados pueden dar cuenta de esa realidad total en que se inscribe lo social. Todos han sido puntos de vista parciales, de precisión puramente cuantitativa, faltos de una visión global que pudiera levantar vuelo por encima de la necesidad y reconocer en el conjunto puntos de inestabilidad que sirvan de enlace con un futuro distinto.

Tales opciones, viables cuando se trata de sistemas aislables de desarrollos más o menos recurrentes que se busca controlar a través de técnicas, resultan insuficientes en el campo de lo histórico social donde tratamos con sistemas complejos, no repetibles, y nos mueve más que un interés de control y administración, un interés emancipatorio, esforzado intento por despegarnos de los hechos.

La evidencia empírica no puede ser criterio de verdad en esta esfera de lo social donde la verdad se revela precisamente como fuerza que habla en contra de lo existente.

Ella sólo vendría a sancionar los hechos que la ciencia debe transformar. La verdad en el campo histórico debe necesariamente vincularse con lo que no es, dando cumplimiento, ya no al ideal de dominación, sino a la más simple pasión de ir siempre más allá de lo dado por puro amor a lo diferente.

Esta es la tarea de la filosofía; sin ella el estudio de lo sociohistórico deviene pura manipulación técnica de una racionalidad pragmática para el control y administración del hombre. Contando con la imaginación como componente de ese concepto ampliado de razón, sólo ella puede tender el puente que separa el ser del deber ser, la necesidad de la libertad, las falsas positividades del terco y permanente derecho de la negación.

Sólo la filosofía que ya en su etimología lleva impresa la razón de su ser aquí — aspiración al saber, anhelo de lo ausente, deseo de lo que todavía no es— puede develar ese sentido que ya se está hablando entre nosotros y esboza los rasgos de un futuro distinto.

Reconfiguración del hombre

Desde que Hegel, reflexionando sobre el concepto de modernidad y señalara como su rasgo más significativo la separación kantiana de las facultades, desde que Weber definiera a la sociedad moderna como desencantamiento y escisión de las esferas del saber, la moral y el arte, los caminos han seguido escindiéndose y los saberes desgajándose. La esencia de la modernidad es la multiplicación de dominios y la especificación creciente, pero la escisión del saber es también desgajamiento del hombre.

El hombre compartimentado yerra a ciegas en un mundo que le es extraño, sólo domina el campo de sus especificidades. Sordo a los motivos de los otros, ejerce en su caverna algún poder que se ha reservado, pero impotente, se somete a su vez a los innombrables poderes dispersos que le han sido negados.

Si con razón se despojó a la filosofía de su otrora mirada imperial, hoy el absolutismo de esa visión autoritaria no ha desaparecido, pues lo vemos emerger silenciosamente en otro sitio. Hoy la ciencia positiva con su mandato de atenerse a lo dado, impone, con engañosa pretensión de neutralidad, una visión muy subjetiva que sólo extrae legitimidad del tautológico precepto de atenerse a lo dado por ser lo dado.

Sin embargo, el derecho de existir no puede residir en la existencia misma, y la dificultad de escapar a este círculo tautológico halla su explicación en la extrema comparti-mentación del hombre.

La filosofía, hoy razonablemente bajada de su pedestal absolutista, debe poder sin embargo servir de instrumento para la reconfiguración del hombre como punto nodal de facultades y saberes interdependientes. Ningún saber es tal desconectado del todo que le da sentido.

Acatar la supuesta falta de sentido como principio rector del abordaje del campo histórico bien puede significar la caída en una nueva trampa oscurantista: la de sustituir la búsqueda nunca acabada e inestable de un sentido como realización de la libertad por la aceptación llana del sentido que la regularidad de la ley natural impone.

Después de siglos de Iluminismo, proyecto ambicioso que ha recorrido un camino pleno de reversos, contradicciones y desvíos, la ceguera del hombre compartimentado esboza un nuevo tipo de barbarie, nueva forma de dominación llamada tecnología, que mientras habla de liberación somete, mientras augura conocimientos inabarcables

ensancha los límites de nuestra ignorancia y mientras promete bienestar oprime acentuando las diferencias entre los hombres.

Pensemos por un momento en el sentido de la palabra “facultades”, con que designamos hoy nuestras casas de estudio. Tantas facultades para tantos saberes departamentalizados, subdepartamentalizados, subdivididos en disciplinas, carreras, especialidades.

Echemos una mirada al hombre de hoy que sale de esas universidades, pensemos también en el sentido de esta palabra hoy tan degradada. La degradación de nuestro saber universalista acompaña hoy día a la degradación de la filosofía.

Sabemos que en el cabal goce de todas nuestras facultades seremos realmente humanos. El concepto de alienación bien expresa este sentimiento de impotencia y extrañamiento en que nos sume la visión técnico-administrativa de lo humano.

Pero la filosofía debe poder salvarse, primero como mirada abarcadora del todo, ese todo que otrora llamáramos hombre y hoy luce con triste y vana gloria su título de especialista. Luego, también como mirada capaz de sortear lo dado para vincularse con lo distinto, ese orden posible que haga menos infeliz esta vida ahora desencantada. Por último, como ejercicio de pensamiento, elemento en que la libertad en tanto práctica de negatividad se cumple.

Entre teoría y praxis

La racionalidad que el Iluminismo elevó a concepto es racionalidad instrumental que encara la naturaleza con fines de dominación. Nace de la penuria y realiza su esencia en relación con la necesidad como trabajo y esfuerzo buscando respuestas repetibles con fines meramente prácticos. Esta finalidad que le imprime su estilo tecnocrático es la que trae a cuestión el tema de la relación teoría-praxis priorizando a la última para relegar a la teoría descalificándola como especulación inútil.

Pero el primado de la praxis es índice de esclavitud, la penuria de que proviene le impone un ritmo acelerado que proscribire la reflexión. El tiempo de la argumentación discursiva, que es uno de los modos del juego, es privilegio de la teoría, que carece de premuras cuando fluye libre de urgencias prácticas.

Tal independencia de la praxis es la única garantía de apertura a nuevas experiencias y, paradójicamente, este despegue de los apremios materiales pulsa a favor de la memoria de su fin originario que es el hombre en toda su materialidad.

El primado de la praxis parapetado tras el argumento eficientista hace que el impulso práctico, que tan celosamente quiso diferenciarse de todo pensamiento especulativo, se torne fácilmente en ideología y de forma imperceptible invierta la relación medio-fines.

En desmemoria de su meta, que es el hombre que pretende conservar, la racionalidad de la tecnociencia lo transforma en medio para su autocomplacencia. Fagocitada por su poder de manipulación y control de la naturaleza, extiende su dominio sobre el hombre mismo transformándolo en un elemento más de su campo de fuerzas.

Así, esta forma de racionalidad convierte a la sociedad en un sistema irracional de miembros interdependientes disciplinados para cumplir las funciones estereotipadas de una máquina.

El fin deviene medio para un fin desleído. Que la praxis se torne ideología significa que ha falseado sus orígenes, se ha olvidado de sus propios motivos y ha quedado encadenada a la contemplación obnubilada de sus propios efectos.

Esta deformación es producto de una concepción dualista de la relación teoría-praxis. Estos no son los términos de un binomio de alternativas, ni exigen un ordenamiento jerárquico; no hay separación sino entrelazamiento y dependencia recíproca entre pensar y obrar.

Transformar el mundo supone haberlo pensado, haber sentido también la presencia de una ausencia que moviliza nuestro deseo y deja aflorar un sentido que ya estaba entre nosotros, el sentido que nuestro pensar-imaginar configura a partir de las carencias experimentadas.

Es aquí donde anida la filosofía, su derecho a existir deriva de esa aspiración a otra cosa que ninguna realización efectiva puede reprimir. Es injusto culpar a la teoría de distraernos de la acción para entretenernos en la contemplación pasiva, pues es más bien la praxis la que, separada de la teoría, deviene pura repetición maníaca incapaz de transformar el mundo.

¿Para qué la filosofía?

La filosofía tiene siempre algo que decir, en esto se asemeja al arte, cuyo texto discurre libremente, no gobernado por el criterio de la existencia posible. En ella lo real adelgazado da lugar al pasado ahora presente como nostalgia de lo recuperable y al futuro como esperanza aún no resignada. Demos pues la palabra a la filosofía en este debate del para qué.

La filosofía como punto nodal de enlace de todas nuestras facultades en pos de una desjerarquización y un concepto dialógico de razón que comprenda la concepción teórico-práctica y estética de un orden más bello y más justo y libere nuestra creatividad obstruida por el sistema.

La filosofía para no renunciar a la única verdad que, pese a su desventura, conserva el derecho al reconocimiento: de que somos fines para nosotros mismos.

Para que la tecnología se ponga al servicio del hombre y deje de someterlo a su dominio, que no es más que un nuevo estilo de barbarie.

Para no resignarnos al triste tedio de la satisfacción de las necesidades generadas independientemente del sujeto de las necesidades.

Para poder conservar la esperanza que con firme determinación ahoga lentamente el imperio de las falsas positivities.

Para sacudir la falsa calma con que nuestra cultura cree poder ocultar su fracaso.

Para que una vez respondidas todas las preguntas conservemos el derecho y la valentía de cambiar todas las preguntas.

Para ejercer la terca habilidad de caminar por la cornisa eludiendo los precipicios de todas las proposiciones categóricas, ejercer la duda porque sí, asistemática, caprichosa, que nos aleje sin piedad de todas las verdades reconfortantes erigidas en nombre de la conveniencia, la utilidad, el criterio estético.

Para defender el derecho a los derechos, a una justicia sustantiva, al tribunal de una razón humanizada, contra el anonimato y la opacidad de unos poderes demasiado dispersos que el concepto de posmodernidad sanciona, definiendo a la vez que reificando nuestra actualidad.

La filosofía aquí y ahora para no pasar de las grandes narraciones dadas desde los centros al agotamiento de esas narraciones, también augurado desde los centros. La filosofía aquí para trazar nuestros propios relatos que luego han de ser borrados,

reescritos.

Alicia, figura de la nueva heroína

“Estáis todos tan cansados, pero sólo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso.”
Scheerbart

“Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple y grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia.”
Walter Benjamin

¿Es posible una épica de nuestro tiempo? ¿En qué consiste la heroicidad del hombre moderno, ese pequeño hombrecillo de corbata y traje gris, como dice Baudelaire? Todo tiempo, toda literatura tiene sus propios héroes; ésta, en tanto ficción, configura mundos y va trazando con ello los rasgos de los héroes que la habitan. Héroe es el que se rescata de entre los obstáculos y las dificultades, el que desbroza el camino y logra habitar. Nuestra modernidad, espacio creado y habitado, también contiene sus propios héroes. Ellos no relucen en sus armaduras ni montan caballos, son pequeños hombres grises que han perdido su aura y deambulan por el fango, pero consuman algún desafío: su desafío es el ensayo. Su única consigna es probar de nuevo, hacer de sí mismos.

La historia de Alicia en el país de las maravillas es la historia alegórica de esta pesadilla. Ella rompe con la estructura de los cuentos de hadas, un mundo ordenado en la modalidad dialéctica de las tres instancias: el héroe que debe superar los escollos, los tres hijos de rey o campesino que deben someterse a una misma prueba. El mundo de Alicia es el de los relatos fragmentarios. Historia no como armazón orientada hacia un *telos*, sino como sucesión arbitraria de eventos concebida en términos de dispersión. Alicia quiere componer, pero los sucesos se deslizan a sus pies demasiado lejos o vuelan más allá de sus brazos demasiado cortos para apresarlos. Es el relato dislocado, la lengua desordenada; por lo demás, no comienza con la luz sino con el cansancio y el sueño.

Navegando por el Támesis en una “tarde dorada”, con lo cual se quiso acaso decir simplemente demasiado calurosa, el señor Dodgson consiente a desgano en contar un cuento a pedido de las tres niñas Niddle. Alicia, la del medio, pide que sea un sinsentido. Ella está cansada de las viejas palabras. El tedio provocado por la opacidad de una lengua que poco a poco se va tornando a la vez más familiar y extraña, impulsa su deseo de algo diferente.

Estos son los motivos de la historia de Alicia que comienza donde la dejó la vida real.

En la ficción Alicia también está fatigada de su mundo. El libro que lee su hermana no tiene diálogos ni figuras que jueguen como iluminaciones de las cosas. Las palabras gastadas por el uso le opacan el mundo. Puro ruido, un murmullo monótono que la adormece, la niña está cansada y el cansancio da lugar al ensueño. La aventura que en la vida real era anhelo deviene ahora invención de imaginarios. La historia será un aventurarse a la búsqueda de lo infigurable.

En su comienzo figura el abismarse en lo desconocido en la forma de una caída. La pequeña cae hacia lo que ella cree es el centro de la Tierra, un mundo invertido, el mundo del revés. ¿Estarán todos como en casa con los pies para arriba? Así comienza la escritura alegórica que puebla el imaginario de Alicia, nuevo orden incestuoso donde se dice lo indecible y se halla lo invisible. Su caída rememora nuestra caída, ese experimento nihilista del hombre moderno que tras haber atravesado el horror de sentirse expulsado de la casa y del lenguaje y haberse abismado en la nada, renace en la apertura.

Se abre la posibilidad de un nuevo orden, otra mirada, otras palabras. La aventura de Alicia es nuestra aventura moderna, voluntad de empezar de nuevo, de hallar otra morada, probar lo desconocido.

Alicia no duda en comer y beber de lo que encuentra, éste es su desafío; pero su condena será la reiteración eterna del ensayo, dificultad de hallar el tamaño apropiado. Sus dimensiones serán siempre demasiado grandes o demasiado pequeñas para ajustarse al entorno. Su talla es el peligro, motivo a la vez de su incomodidad y el espanto de sus semejantes. Este desencuentro con su propio tamaño, la pérdida de las proporciones, es la tragedia de Alicia.

Hallado un mundo diferente, la búsqueda consistirá en recomponer su relación con el otro y con las cosas, definir su sitio. El mundo que ha encontrado es puro espectáculo, mundo ante los ojos: ella carece absolutamente de objetos a la mano. Su estar en el mundo es una forma de exilio, su imposibilidad de dibujarse en la cercanía del otro dice también de su sentirse apátrida y de su nostalgia. Ella se siente incómoda y se sabe también un personaje perturbador para los demás. Sus palabras, su tamaño, su figura, importunan a quienes se cruzan a su paso.

Esta es la otra cara de la tragedia, al carecer de una talla carece al mismo tiempo de un lugar. Su estar desajustado, un estar cojeando entre los accidentes de un terreno inexplorado. Sus permanentes cambios de dimensión tienen para ella el sentido de verdaderas metamorfosis, le provocan desazón. Cuando la oruga le pregunta: “¿Y tú quién eres?”, responde abatida: “No sé realmente quién soy, tantas veces he cambiado”.¹

En este aventurarse hacia lo desconocido Alicia va tomando conciencia de su precariedad, de lo efímero de su condición. La paloma no cree que ella sea una niña, la percibe como serpiente, se ha transformado en una amenaza. En este mundo nuevo ella no es lo que cree ser, es otra, por lo tanto ella no es. La transfiguración de su aspecto externo se traduce en una metamorfosis interna. Al perder su condición de niña ha perdido la inocencia y por lo tanto toda posibilidad de salvación. Pero esta operación sucede al margen de su voluntad, ella no es el centro de sí misma, se ha constituido sin darse cuenta en una amenaza para los demás. Alicia lucha contra su metamorfosis, contra la mirada calificadoria del otro. Pero todo es en vano, no logra afirmarse en lo que ella cree que es, ella no es pues una niña.

Este conflicto de identidades y esta carencia de un sitio propio que recorren toda la historia se reiteran y dimensionan en el episodio del té en la casa de la Liebre de Marzo.

La pequeña cree haber encontrado un lugar donde estar cómoda y al abrigo, olvidarse de sus infortunios y pasar un rato ameno. Sin embargo nadie la convida a participar, es una casa sin anfitriones. Es más, al verla llegar los tres comensales declaran al unísono que no hay sitio, aunque lo evidente es que se trata de una gran mesa casi vacía. Pero ella ha estado aprendiendo algo sobre la distancia entre lo evidente y lo real, por lo que si bien no claudica en su intento, tampoco insistirá en develar los motivos de tan descortés comportamiento. Luego se le contarán historias cuya lógica le es inaprehensible. Tampoco sus propias historias son comprensibles para los otros. Finalmente, cuando ya demasiado fatigada de este inútil combate babélico, decide retirarse, nadie la retiene, nadie siquiera toma conciencia de su huida. Y ella se va, espiando hacia atrás esa atroz indiferencia, la inexistencia de un vacío que ella pudiera haber dejado, la escena inmóvil de un tiempo detenido a la hora del té. Se va con toda esa vana tristeza que le provoca haber descubierto lo irrelevante de su presencia.

Alicia revive en la ficción del ensueño nuestra propia tragedia, ese sentimiento de precariedad, de extrañamiento y exilio, ese saber de la propia irrelevancia en un mundo en que entramos sin ser convidados y del que siempre estamos tentados de escapar hastiados de la indiferencia que suscitamos.

La historia de Alicia, figura heroica armada con una nueva forma de bravura, la que tuvo el coraje de probar, la que resignó el privilegio de la razón y su cobijo para lanzarse a la búsqueda de lo infigurable, es alegoría de nuestra modernidad. Esa experiencia trágica en que desemboca la certidumbre de ya no poseer la verdad: resignación a la no transparencia, contemplación casi indiferente del absurdo, convivencia sin espanto con la arbitrariedad, ausencia descarnada de todo vínculo solidario.

Los personajes que pueblan el imaginario de Alicia son extraños animalitos que evocan con sarcasmo nuestro aislamiento y sinrazón. Cada cual está solo, atareado en quehaceres de incierta utilidad. Casi no hay acciones comunitarias; el único vínculo es el de una autoridad cruel y arbitraria —la Reina— cuyo poder, a pesar del terror que suscita, no se sostiene por el ejercicio sino por el discurso, el grito terco e inútil, el espec-táculo, la formación, los pliegos infinitos que remedan nuestra justicia de papel, la acumulación inservible de palabras acartonadas y sin sentido. En el juicio con que se cierra la historia es otra vez el tamaño de Alicia el que juega un rol decisivo. La desproporción de su figura y de sus movimientos termina derribando el castillo de naipes, todo no es más que papel. El ensueño se diluye y Alicia queda sola consigo misma despertando al instante al cobijo de su hermana.

El mundo del ensueño también es lugar de desamparo, lugar de infinita soledad ante la opacidad de lo diferente. La inhospitalidad de estos mundos deriva de nuestra aún no vencida resistencia a despojarnos de las viejas armaduras y atrevernos al desnudo. En Alicia está presente la tensión entre la apertura a lo otro y la nostalgia, tensión que se fortalece cuando no nos abandonamos a la posibilidad de iluminar las grietas del pasado por los cuencos de un presente en el que estamos todavía aletargados, cuando no nos abandonamos al ejercicio de escuchar en las palabras todas sus resonancias en los espacios y en los tiempos.

Alicia, que tuvo la bravura de abismarse en lo desconocido, no pudo sin embargo sobrellevar la carga del sinsentido. El caos y la falta de resolución de este nuevo orden la exasperan y terminan por tentarla con el anhelo de retorno a lo familiar, de retorno a la casa después de la pesadilla. Sólo que la realidad es la pesadilla, la realidad es el sueño en tanto espacio de no retorno. Los dioses se han alejado, el lenguaje se ha

quebrado en mil pedazos, los episodios se suceden como suma sin orden causal ni continuidad. No constituyen momentos sino lugares por los que se puede pasar y repasar sin alterar un sentido del cual carecen.

Historia como tal no existe; la unidad temática del absurdo, del estar arrojado en un mundo ajeno, de la dislocación del lenguaje, de la ruptura de la familiaridad, se descompone en imágenes fragmentarias, pequeños cuadros de breves pinceladas que se combinan entre sí en forma arbitraria. No tienen ni comienzo ni fin, aparecen intempestivamente desde cualquiera de sus extremos, la cola o la sonrisa como el gato de Cheshire.

Temporalidad no lineal, tiempo de dispersión, tiempo espacial que nos proscribe todo retorno a los orígenes. El hombre moderno no puede retornar, su condena es aceptar el haber sido arrojado de la casa de la vieja lógica, asumir su extrañamiento sin nostalgia.

Alicia tiene todavía mucho que aprender. Debe saber su pobreza para volver a empezar, sentarse a borrar prolijamente todas las huellas de su pasado, entregarse como *tabula rasa*, abrirse a la experiencia que requiere total despojamiento, renunciar al cobijo de los viejos sentidos, estar disponible para el juego cuyo mayor desafío es la oscuridad de las reglas.

El cuerpo desnudo, las manos abiertas, los ojos nuevos, es nuestro emblema moderno; nuestra sencilla consigna: “hacer de nosotros mismos”, construir de la nada, componer un nuevo lenguaje, entender la propia vida como creación, hacer de ella una obra de arte. Que del cansancio y del sueño, como diría Benjamin, resulte algún fruto simple y grandioso.

Nota

1 Carroll, L.: *Alicia en el país de las maravillas*, traducción propia.

Excursus sobre Adorno

De la dialéctica negativa a la composición de constelaciones

La Escuela de Frankfurt, de la cual Adorno es miembro de los más representativos, nace en Alemania en 1923, época de entreguerras, nace en tiempos de crisis para una tarea que se quiere crítica.

Sus huellas se dejan sentir por los años sesenta, en sucesivos movimientos estudiantiles como el Mayo Francés. Así confirma una de las tesis sostenida por Adorno cuando, acerca de la relación teoría-praxis, afirmara que la independencia de la primera respecto de la segunda es la mayor garantía de verdad y realización; pues la Teoría Crítica, nacida en el marco de la Escuela, pudo trascender sin proponérselo los límites de la actividad académica. La filosofía —sostiene Adorno, parafraseando la undécima tesis sobre Feuerbach— no puede transformar el mundo, pero puede contribuir a transformarlo siempre que no caiga en la soberbia de su propia omnipotencia y que haya sabido preservar su libertad no sometándose a la exigencia de su debida utilidad.

La piedra fundante del pensamiento frankfurtiano, sobre la cual se desenvuelve y

desemboca en una profunda reflexión acerca de nuestro tiempo, es este diagnóstico: la crisis de la modernidad es la crisis de la razón, que comenzó despojándose de todas las oscuridades para labrarse un camino minado de nuevas oscuridades en nombre, ahora, del progreso y de la ciencia. De la Ilustración que había prometido la liberación del hombre, sólo ha resultado un mundo desencantado y un hombre igualmente oprimido ahora por poderes profanos. En esto consiste la crítica de nuestra cultura, cultura regida por la ley del mercado y en la que el hombre se ve inmerso, cual extraño, obligado al silencio.

La razón se ha realizado en el mundo, en ello coinciden con Hegel; pero en ese mismo punto se apartan, pues ésa es para los frankfurtianos la peor amenaza. Herederos reconocidos de la Ilustración en su versión kantiana, hegeliana y marxista, se hallan sin embargo separados de ella por otras influencias: Nietzsche y los filósofos de la vida, los que ejercieron su crítica contra la rigidez de una razón abstracta empeñada en uniformar las existencias individuales. Separados también por el abismo trazado por las transformaciones políticas, sociales y económicas que van desde el primer capitalismo, todavía esperanzado, hasta el capitalismo monopólico con sus secuelas de masificación y subordinación del individuo, pasando por la experiencia soviética cada vez más desahuciada.

Pero sobre todo pasando por Auschwitz, lugar donde la racionalidad moderna se realiza transformándose en su contrario. La razón deviene sinrazón; no obstante, no es más que ella misma llevada a sus últimas consecuencias. Después de Auschwitz —dice Adorno— la afirmación de toda positividad no es más que charlatanería e injusticia para con las víctimas, es preciso rebelarse contra el armado de un sentido para este destino trágico, y entonces sólo queda el silencio, salvo que el mismo horror de ese pasado obliga a nuestra esperanza.¹

Este es el diagnóstico. La razón se ha realizado a costa de su propio sacrificio. Esta aporía, la autodestrucción del Iluminismo, es el punto de partida. Ahora sólo la autocrítica puede salvarlo de ser deglutido por sus enemigos, aquellos que bien celebrarían un retorno al pasado. Sólo la autocrítica podrá salvar también su relación con la verdad conjurando los miedos abismales que llevan al buen burgués a aferrarse a los hechos ya prefigurados por la ciencia, la costumbre y la política. Sólo el pensamiento negativo en tanto crítica de los hechos que rehúsa los aparatos categoriales consagrados puede preservar cierto vínculo con la verdad.

Esta es la tarea a que se abocan desde un punto de confluencia que suma la tradición iluminista, la reacción vitalista y la propia época que les tocó vivir, jalonada por acontecimientos históricos que la cultura decimonónica sólo podría haber previsto como pesadillas indeseables pero que ellos vivieron como experiencia irreversible y fatal. Esta es la tarea propia del filósofo, tarea heroica que se propone la crítica de su tiempo asumiendo la propia pertenencia a esa tradición.

Ni teleologismo marxista en que se expresaba la fe en el progreso, cuya aporía es la triste convivencia de crecimiento y destrucción, ni pesimismo nostálgico tentado de retorno al modo como el romanticismo expresaba su fe en la tradición. El pensamiento de la Escuela de Frankfurt se instala en esa zona intermedia entre la soberbia del espíritu que vive la apariencia de su vínculo con la verdad y el derrotismo inerte que sólo piensa redimirse a costa de su propia regresión. “No se trata —dicen— de conservar el pasado, sino de realizar sus esperanzas.”²

Triunfo y derrota de la razón iluminista

Como integrante de la Escuela de Frankfurt estos motivos son centrales en la filosofía de Adorno. Su pensamiento gira en torno a la pregunta de cómo la razón se ha desvinculado de la verdad. La época en que le tocó vivir, en mayor grado que las precedentes, ha hecho transparente la aporía en que se halla atrapada.

La Ilustración, que por vía de iluminación tuvo como objetivo liberar al hombre del miedo, la ignorancia, el sufrimiento, se halla ella misma ahora transformada en mito e impone una nueva forma de dominación.

El tema entonces es comprender esta aporía: “¿por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie?”³

Tal regresión sin embargo no es imputable a desviaciones imprevisibles de sus metas originarias, está escrita en sus propios fines en tanto éstos se expresan como progreso de dominio. El sometimiento de la naturaleza supone el sometimiento del hombre. “El individuo —dice Adorno— se ve reducido a cero por las potencias económicas”, siendo la causa de tal regresión el propio Iluminismo paralizado por el miedo a la verdad. Una vez más se halla el hombre rendido a la palabra autorizada, temeroso de alejarse de los hechos ahora ya preformados por esa costumbre llamada ciencia.

Este fenómeno tematizado por Lukács bajo el concepto de reificación o cosificación es encarado ahora desde una nueva perspectiva. Lukács lo entendía como un fenómeno histórico propio de la etapa capitalista burguesa y destinado a ser superado. Racionalización y cosificación eran dos caras de un mismo proceso relativo a la base económica; una forma de objetividad propia de la sociedad capitalista, donde las relaciones entre los hombres son vividas como cosas y la socialización se realiza a través de relaciones de intercambio. Es la expresión en la esfera del conocimiento de lo que Marx denomina la forma mercancía, y al igual que para éste es de naturaleza histórica. También al igual que Marx, Lukács ve los límites de este proceso de racionalización en sí mismo, su desarrollo dialéctico debe conducir necesariamente a su superación.

Adorno retoma el concepto para radicalizarlo. La reificación no es la forma de objetividad propia del capitalismo, sino una categoría del proceso civilizatorio; comienza con el hombre moderno que quiere desligarse de las formas míticas de pensamiento. Iluminismo deviene casi sinónimo de historia universal, y así el concepto de cosificación no resulta tan útil para deducir la necesaria crisis del capitalismo como para explicar su estabilidad.

El hecho civilizatorio tal como ha sido realizado en Occidente no es más que un proceso de reificación. Reificación es la venganza de la naturaleza por la violencia que el hombre ha ejercido sobre ella en tanto naturaleza externa y sobre sí en tanto naturaleza interna. El proceso se ilustra en el personaje de Ulises, quien encarna la figura del primer individuo burgués. Tal concepto nace del error mismo del héroe visto como proceso de formación del yo que ha de devenir autoconciencia.

En los poemas homéricos encontramos ya un entrecruzamiento entre prehistoria o mundo mítico e historia o mundo de la razón iluminista. El elemento mítico está dado por las leyendas difusas e intercambiables; el elemento iluminista, por la organización que el poeta les da y la unidad en que se resuelven en el tiempo histórico, que es el

tiempo de la conciencia del héroe.

El viaje de retorno a la patria y propiedad estable, en tanto superación del nomadismo, es el proceso de formación del sujeto. El saber de sí mismo se relaciona con la experiencia de lo múltiple, las sucesivas aventuras que el héroe protagoniza a modo de pruebas que debe superar con el unívoco fin de la autoconservación. En cada episodio el hombre escindido de la naturaleza se le enfrenta y termina sometiéndola. Pero tal victoria tiene una doble lectura: Ulises de regreso como amo y vengador deviene heredero de los poderes que había logrado conjurar.

El medio de que se ha valido es el ingenio, la astucia, elemento racional que el héroe opone a la naturaleza encarnada en las fuerzas míticas. El engaño a las divinidades naturales en sustitución del sacrificio es el recurso para asegurar su sobrevivencia pero también supone un renunciamiento, el sacrificio del instante ante el futuro.

La Odisea es un *via crucis*, vía de privaciones y renunciaciones: a su deseo, en el episodio de las sirenas; a su propia identidad, cuando en un juego de palabras responde a Polifemo que él mismo es nadie; al encantamiento del nombre que Ulises sustituye por el formalismo del lenguaje en el mismo acto en que advierte que la misma palabra puede tener significados diversos. Ya en el momento del engaño que Ulises transforma en autoconciencia se cumple el primer renunciamiento. El yo es rito sacrificial que el hombre realiza contra sí mismo oponiendo su conciencia a su naturaleza.

También en el mundo mítico la inmolación involucra engaño; no era más que un anticipo por el que los hombres adjudicaban a los dioses sus propios fines. Ahora Ulises en un acto de desmitificación ha descubierto lo superfluo del sacrificio y ha hecho del engaño bajo la forma de astucia un acto consciente, un desafío racional, un instrumento idóneo para vencer a las fuerzas míticas, consagrando de tal manera la separación definitiva de naturaleza y razón.

No obstante, esta negación de la naturaleza, que es la esencia misma de la racionalidad moderna, da lugar a una nueva forma de mito. Todos los fines de la razón, progreso material y espiritual, transformados en medios para el único fin de la autoconservación, devienen sin sentido. La razón se vuelve irracional en tanto para salvar la vida debe negar la vida. Este absurdo es la realidad misma. Nos encontramos con las mismas características contradictorias de los sacrificios rituales necesarios y superfluos.

En la sociedad contemporánea el fin de la preservación exige el cumplimiento de nuevos ritos llamados dominio de lo instintual, esfuerzo, laboriosidad. La ninfa Calipso ofreció a Ulises la inmortalidad a condición de permanecer en su morada, pero él eligió la vía del trabajo y las penurias, una felicidad no regalada, mediada por el dolor y la desventura. Esta exigencia responde a una necesidad social y nadie puede sustraerse al ritual salvo a costa de su vida misma.

En la advertencia de esta contradicción de la racionalidad moderna, Adorno coincide con Nietzsche, a quien reconoce como uno de los pocos después de Hegel que ha comprendido la dialéctica del Iluminismo y su relación contradictoria con la vida. Ambos tendrán con el Iluminismo una relación ambivalente. Por una parte lo ven como el movimiento de realización del espíritu soberano, por otra como una fuerza nihilista y hostil a la vida, exigencia impuesta al yo a mantenerse en permanente combate con su naturaleza interna. Transgresión no del deber sino del deseo, sacrificio de la vida para salvar la vida.

“Incluso Odiseo es un sacrificio: el sí que se domina continuamente y pierde de tal

suerte la vida que salva y recuerda sólo como peripecia.”⁴ Por eso es tomado como paradigma y el entero poema homérico como alegoría que reproduce el camino de la humanidad y de cada hombre hacia su mayoría de edad, su ser adulto, entendido como dominio de sí y autonomía, expresiones con que Kant había definido el movimiento de la Ilustración.⁵

Las penurias de Ulises reproducen los padecimientos de la humanidad para consolidar el yo práctico, iluminista, adaptado a la realidad. Una vez que el hombre desencadenado del mito ha logrado emancipar el pensamiento de los objetos, allana el camino para aplicar a los objetos su técnica, nueva forma de dominación que sustituye al conjuro de la magia. La escisión entre naturaleza y razón atraviesa todos los sectores sociales, hecho que se ve corroborado en nuestra sociedad e ilustrado en *La Odisea* cuando Homero narra el paso del héroe ante las sirenas.

Ulises en tanto amo y señor organiza los detalles de la travesía. Los esclavos deben remar con los oídos tapados, pues su salvación reside en la privación. Para sí mismo, reserva el goce artístico, pero ordena que lo aten al mástil lejos de la vista de los remeros, su salvación residirá en la inmovilidad y el aislamiento. Este episodio ilustra ejemplarmente la dialéctica del amo y el esclavo, todo el estado de regresión en que la razón iluminista ha arrojado a ambos términos de la díada.

El estar exceptuado del trabajo en las condiciones sociales dadas es también una forma de mutilación. El señor que ha interpuesto al trabajador entre él y las cosas se halla aislado, obligado a utilizar a la naturaleza y a los otros hombres como medios. Es lo propio del individuo que al separarse de las cosas a fin de someterlas, lo mismo que a sus propios sentidos, empobrece su experiencia y su capacidad intelectual. Esta será apta sólo para despejar semejanzas y regularidades, reducir entes a funciones específicas, pura tarea administrativa. La riqueza de la cualidad y de lo diferente, de aquello que no puede reducirse a fórmulas o números, es abandonado por irrelevante.

A su vez la regresión del esclavo y de las masas se traduce en la incapacidad de ver lo aún no prefigurado. Los hombres son reducidos a seres genéricos e iguales, esta adaptación mutilante que impide ser y actuar más allá de lo prescripto es el precio que debe pagarse para salvar la vida. Adaptación o muerte. En ambos casos, se trata de un nuevo tipo de ceguera, un nuevo mito, el modo como la razón iluminista se ha desvinculado de la verdad deslizándose hacia un positivismo enmascarado.

En el sistema kantiano, como en los actos exorcistas, nada puede salirse del círculo mágico en que la razón pura ha encerrado al intelecto. Nada nuevo puede descubrirse, sólo lo que la razón ha puesto para luego encontrarlo. Al haberse adueñado de la realidad en su aspecto de regularidad, puro andamiaje sin contenido, no puede más que repetirla. Los comportamientos convencionales y los esquemas en el mundo moderno juegan las veces de los rituales en el mundo mítico.

Del mismo modo que los mitos que la razón se propuso desterrar cumplían una tarea iluminista, pues su objetivo era explicar y de ahí que con el tiempo por agregación paulatina derivaran en sistema, el iluminismo deviene cada vez más mitología. A su semejanza hace las veces de oráculo incommovible que condena a los hombres a la predestinación: “la repetición bajo el nombre de legalidad fija al hombre en el ciclo en el cual (...) cree desempeñar el papel de sujeto libre”.⁶

El esquematismo de las categorías kantianas opera como una nueva forma de coacción, coacción de lo colectivo. Es cierto, como decía Durkheim, que las categorías

mentales tienen un origen social, pero no son expresión de solidaridad sino de la unidad indisoluble entre sociedad y dominio. Ella se expresa a través de los *mass-media*, que desempeñan en la sociedad un papel homogeneizador promoviendo estilos de vida, formas de personalidad, todo rubricado por el criterio de la adecuación cuyo *telos* es la autoconservación y cuya aceptación o rechazo condena respectivamente al éxito o al fracaso.

Todo debe entrar en el círculo mágico cuyo contenido es el justo medio aristotélico. Lo que escape a sus límites será tachado de irracional, amoral o mal gusto; este tipo de coacción opera en todas las esferas de lo social. En ciencia prevalecerá el método matemático-deductivo aferrado a los datos, temeroso de cualquier especulación que vaya más allá de lo inmediatamente perceptible; en moral, una justicia de tipo conmutativa, resabios de la vieja ley del talión.

En arte los criterios de gusto se regirán por los cánones impuestos por el pseudoarte de los *mass-media*, cuya estrategia consiste en crear el gusto por lo mediocre para luego imponerlo en respuesta a la supuesta preferencia del público. Todo lo que atraviesa las fronteras de esta medianía es marginado bajo el mote de inadaptado; por el contrario, todo lo que se adecua a las reglas del juego es premiado por el éxito. La coacción de lo colectivo hace de la razón iluminista el peor de los totalitarismos, su función es nivelar, manipular todo lo singular, ejercer una igualación represiva imponiendo como único criterio la autoconservación. Todo queda decidido de antemano. La palabra de la razón es ahora la voz del destino, al igual que en el mundo mítico lo era la palabra del oráculo.

El hombre está de antemano condenado a cumplir una media impuesta por la universalidad del concepto. En la esfera del conocimiento, que ha consagrado la separación de sujeto y objeto, la universalidad de la lógica discursiva sirve de legitimación al dominio real.

Siendo el temor el móvil del conocimiento, la ansiedad por absorber todo lo extraño para hacer frente a la angustia que provoca lo desconocido hará que la razón iluminista, al igual pero a la inversa del animismo que buscaba erradicar, identifique todo lo viviente con lo no viviente; en esto consiste el proceso de reificación. Todo debe poder entrar en el esquema de las categorías que es su propio círculo mágico; de este modo el sujeto identifica a la verdad con los instrumentos de que dispone. Esto también es parte de la adaptación que las fuerzas, ahora iluministas, demandan.

Esta crítica al Iluminismo se hace extensiva a Hegel quien, pese a haber puesto de relieve el concepto de negación como modo de superar la mirada positivista, vuelve a recaer en ella al elevar a absoluto el resultado de la negación. Todo el proceso resulta otra vez decidido de antemano y la filosofía, disfrazada de dialéctica, no es más que el viejo oráculo ahora desencantado. La razón que se había ofrecido como medio de liberación del hombre ha abjurado de su promesa. No obstante, tal negación de sí no anuncia el fracaso de la razón sino su trágico triunfo en tanto sus metas fueron definidas en términos de dominio. La liberación del hombre a través de la dominación de la naturaleza no es más que un contrasentido que sólo puede derivar en el sometimiento de ambos. Por eso el libro que Adorno compusiera con Horkheimer tematizando esta contradicción se abre con esta triste reflexión: “El Iluminismo, en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos. Pero la tierra enteramente iluminada resplandece bajo el signo de una triunfal desventura”.⁷

Defensa de la teoría

Esta aporía, tierra sobre la que se erige el edificio de nuestro presente, consiente en que es posible todavía salvar a la razón. Sin embargo sólo a condición de hacerse violencia a sí misma podrá traspasar los mitos; el Iluminismo debe autocriticarse, no dejar esa tarea a sus enemigos, los que bien verían un retorno a los tiempos de ataduras.

Más tarde Adorno retomará el tema en la glosa de una pregunta ya dicha: “¿Es aún posible la filosofía?” Y argumentando a propósito de la undécima tesis sobre Feuerbach asume su defensa: “la filosofía que antaño pareció superada sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización. El juicio sumario de que no ha hecho más que interpretar el mundo y mutilarse a sí misma de pura resignación ante la realidad se convierte en derrotismo de la razón, después que ha fracasado la transformación del mundo”.⁸

El tema se liga con otra obsesión marxista: la relación teoría-praxis. Contra cierto marxismo ortodoxo rechaza la indiscutida prioridad de la praxis sobre la teoría. Desde su óptica la praxis, en tanto orientada hacia fines utilitarios, comporta siempre una considerable pérdida de experiencia y libertad, pues la racionalidad instrumental, que es razón de lo siempre igual, tiende a cerrarse y a acatar de modo positivista lo existente. La transformación del mundo que se autoatribuye no es más que puro acomodamiento de las partes para que nada escape a su control. Separada de la reflexión crítica cuyo programa consiste en la no aceptación pasiva de lo dado, la praxis deviene acción ciega, irracional, reflejo de un mundo regimentado por procedimientos formales.

Su guía es una especie de superyó colectivo que actúa coactivamente disciplinando a los individuos en nombre de la comunidad. Su modo de operar, la organización del pensamiento en normas y reglas cuya asimilación acrítica es el precio que debe pagar el individuo para asegurar su pertenencia al grupo. La praxis deviene entonces ella misma el terreno donde se produce y preserva lo ideológico. La señal de esto es la pregunta: ¿Qué hacer?, esgrimida en contra de todo pensamiento crítico y voluntad de autonomía.

También la praxis se aleja de la libertad y se vincula con la esclavitud en tanto ha nacido del trabajo. Este es el sentido que hay que recuperar de la crítica que el arte hace a la praxis. Su relación estrecha con los fines de autoconservación le sustrae ese componente de imaginación desinteresada, humor, juego, que por provenir de la parte no animal del hombre es índice de libertad.

Pero Adorno se mantiene equidistante; no obstante este acento puesto en la individualidad libre de presiones sociales, rechazará con igual énfasis tanto el formalismo de la ética kantiana, que sí respeta la autonomía del individuo pero resulta vacía de contenido en tanto omite toda referencia al contexto, como la ética hegeliana, que de tanto ampliar el concepto de praxis en sentido político termina en la subordinación del individuo a lo universal.

La filosofía moral de Kant y la filosofía del derecho de Hegel son ambas falsas. Se impone construir una nueva figura de la praxis que asegure cierto equilibrio entre ambos componentes. No se puede transformar el mundo sin interpretarlo; lejos de ser estéril, la teoría tiene una fuerza productiva propia. “Pensar es un hacer, teoría una forma de praxis”,⁹ pues toda verdad que se alcance conlleva un impulso hacia la acción, siempre que sobre el pensamiento no pese la exigencia de adecuarse a resultados ya prescriptos.

“Si la praxis autárquica —dice Adorno— posee (...) características maníacas y violentas, la autorreflexión significa en contraste suspender la acción ciega”.¹⁰ Pero no

todo tipo de acción, porque el pensamiento libre de exigencias pragmáticas tiende siempre a la realización; sólo las teorías que no fueron construidas atendiendo a su posible aplicación resultan en verdad fructíferas.

Pensar entonces que la teoría debe constituirse en función de la praxis, que debe existir una unidad indisoluble entre ambas, es pensamiento antidialéctico. La verdad no está ni en la teoría ni en la praxis; su relación es un salto cualitativo no necesario. A los marxistas ortodoxos Adorno les recuerda que en toda la obra de Marx no es posible hallar recetas teóricas para la praxis como tampoco ninguna descripción positiva de lo que sería la sociedad sin clases. Las utopías con que juega la filosofía cuando se aparta de los *facta bruta* nunca son sinónimos de programas de acción.

Crítica de la dialéctica de la identidad

Resta aún la pregunta de si es posible todavía la filosofía. Podemos aceptar con Adorno que a salvo del visado de la praxis, que no pocas veces se transforma en censura ahogando la teoría bajo la acusación de ser vana pedantería, “la filosofía sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización”. Pero por este mismo motivo, por no haber podido hasta ahora cumplir su promesa de ser idéntica a la realidad está obligada a una autorrevisión.

La autocrítica comienza con el reconocimiento de su imposibilidad de captar el todo. La filosofía debe comprender que ella misma es una parte de la realidad y por lo tanto incapaz de abarcarla. Contra Hegel dirá Adorno: “El todo es lo no verdadero”, y de allí avanza en la demolición de la dialéctica hegeliana en tanto fundada en el principio de identidad.

Su error consiste en que al pretender captar el todo violenta lo real. Hace que lo diferente a través de la forma puramente lógica de la contradicción, de un sujeto obstinadamente encerrado en sí mismo, sea captado bajo el aspecto de lo idéntico. Lo simplemente distinto es dejado a un lado por disonante, esto implica pérdida de experiencia. La realidad es vista en lenguaje cuasimatemático, despojada de todos sus matices, imagen reflejo de la estrecha visión simplificada que quiere el mundo tecnocrático.

La dialéctica para ser tal debe renunciar a la norma tradicional de la *adaequatio*, la idea de que el objeto es idéntico al concepto. La contradicción, que es una determinación de la realidad y no sólo del concepto, da cuenta de lo falso de tal norma así como de la indisoluble unidad de verdad y apariencia.

La apariencia no se diluye por una simple decisión del sujeto que se inclinaría a afirmar la existencia de la cosa en sí más allá de lo sensible. Ese algo concebido como pura apariencia y descalificado en cuanto tal no puede ser reducido según los cánones de la lógica a la forma pura del concepto. El concepto no debe ser entendido como la verdad última. Si bien es una mediación necesaria para el conocer, la reflexión filosófica debe aspirar a un más allá, lo particular, ese concreto singular, esa diferencia cualitativa, aquello siempre rechazado por la filosofía desde Platón a Hegel por ser pura apariencia, percedera, corrompida.

La filosofía debe aspirar a ese algo en que precisamente el concepto tiene su origen, pues éste no nace de la nada. En tal caso, como el mismo Kant reconociera, sería pura forma vacía, concepto de la nada, por tanto nada. La filosofía debe perderse en la amplitud de ese algo que es el objeto y no oprimirlo para reducirlo hasta hacerlo entrar

en su sistema. No se trata de alcanzar un *corpus* de principios que al igual que la ciencia pretendiera encerrar la totalidad del saber acerca de su objeto. Esto supondría borrar la diferencia, violentar la objetividad que no se deja apresar en categorías prefabricadas.

La filosofía debe ser abierta, móvil, inconclusa, rechazar el componente acabado y estático del sistema. Esto lo comprendió Hegel y por ello expresó su sistema en forma de proceso, de devenir, comprendió la necesidad de dejar desenvolverse el objeto para salvar su dinamismo, que sólo así era posible la libertad. Sin embargo, su urgencia de reconciliación condena a su dialéctica al mismo carácter cerrado y concluso del sistema. Todo está decidido de antemano. No hay ese ponerse en marcha, ese estado de permeabilidad, al modo como Hegel mismo en su crítica a Kant señalaba al decir que hay que comenzar por echarse al agua para aprender a nadar. No hay tal “anamnesis de la naturaleza” que Adorno describiera como ese proceder memorioso, reminiscencia de momentos que va reconstruyendo los objetos en sus facetas olvidadas.

En realidad el sistema es la forma de pensamiento propia del Iluminismo que nació con la pretensión de iluminar el mundo y terminó encerrándolo en la cuadrícula oscurantista de su ordenamiento. El sistema es lo propio de toda filosofía con vocación imperial que permanentemente busca ensanchar los límites de su propio dominio; desde este suelo se erige para ejercer la hegemonía. En verdad cumple un papel de compensación, es el instrumento del que se vale el burgués para hacer frente a la angustia que le provoca el caos que él mismo ha originado.

Pero la filosofía devenida dialéctica negativa debe rehusar la seguridad de los sistemas y abismarse en el objeto, entregarse al vértigo que produce lo que carece de fundamento. Ese vértigo que invade el espíritu cuando se mueve sin las muletas de los esquemas ni la falsa seguridad de lo sancionado, es él mismo índice de verdad.

La verdad no puede cerrar con facilidad, no puede ser el resultado de una sencilla y repetida operación de lógica dialéctica por la cual lo distinto termina siendo igual. La verdad se abre siempre en variedad de posibilidades que a su vez remiten a otras. Esto lo había comprendido el relativismo, pero tal descubrimiento significó su renuncia a la verdad. No supo ver en ella la base para una filosofía verdaderamente libre.

Pensamiento es precisamente la negación de lo dado, es esfuerzo, es trabajo que resiste la fuerza de lo objetivo y pretende ir más allá de toda positividad. Existe una estrecha relación entre libertad, dolor y verdad sobre la que el pensamiento trabaja. No hay verdad que no se logre con dolor. Dolor es la objetividad que pesa sobre el sujeto, el vértigo que se siente por la imposibilidad de alcanzar ese “algo” que no se deja reducir. Libertad es el momento en el que el pensamiento supera aquello que se le resiste.

Esta libertad en acción hace a la filosofía; lo otro es ideología, que a diferencia de aquella impulsa al pensamiento a la positividad. Su objetivo es que el espíritu se adecue a la realidad, la perciba tal cual ha sido programada y la repita sumisamente en ritual ceremonial. La ideología es el pensamiento de la organización burocrática, una forma de opresión colectiva que silenciosamente induce a la aceptación de lo dado.

Adorno refuta el pensamiento de Brecht. No es cierto que el partido con sus mil ojos vea más que el individuo: “La fantasía exacta de un desidente —dice— puede ver más que mil ojos a los que se les impone la unidad”.¹¹

La percepción del objeto no depende sin embargo exclusivamente de la conciencia individual. Ya Hegel, pese a haber concebido la dialéctica como un círculo donde el momento de la síntesis consagra con obligación la identidad sujeto-objeto, se había dado cuenta, y de ahí el concepto de fenomenología, de la necesidad de contemplar el objeto hasta que éste por sí mismo se mueva hacia lo otro. En esto consiste el respeto

por lo diferente. La actitud opuesta recompone la vigencia de la dialéctica del amo y el esclavo.

Cuanto menos considera el yo a la cosa en su verdadera identidad, cuanto más lo ahoga y se apodera de ella para no dejarla manifestarse en su verdad, más el yo se degrada a objeto, a pensamiento cosificado. El hombre es siempre prisionero de lo que lo domina, por eso depende del objeto que consume y se degrada en todo aquello que somete.

Esta revalorización de lo otro, este reconocimiento de la autonomía y derecho de lo diferente, lleva a Adorno a rechazar también el concepto de alienación en Hegel. Este nace de una racionalidad totalitaria que no puede permitir que nada quede fuera de su dominio. Históricamente tiene su origen en la necesidad de controlar una naturaleza amenazante. El temor la vuelve intolerante y la hace bordear los límites de lo irracional. Es esa misma intolerancia la que le hace pensar que el sujeto insatisfecho no puede amar lo que le es extraño.

“La conciencia desgraciada no es —dice Adorno— presunción ofuscada del espíritu, por el contrario le es inherente (...) Ella le recuerda negativamente su componente somático.”¹² La existencia del sufrimiento desmiente la filosofía de la identidad que en tanto pretende que se ha realizado la reconciliación niega la persistencia del dolor, y así vuelve a transformarse en mito. La componente somática, en cambio, recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar, y cambiarlo es tarea de la especie. La reconciliación que se propone debe consistir en la emancipación de lo no idéntico. Interesarse por lo distinto, lo singular, aquello donde todavía existe el dolor es el comienzo de la realización.

Por eso la alienación no debe ser entendida como un estado pasajero de la conciencia, destinada a desaparecer con la conciliación de sujeto y objeto. Ella pertenece a su esencia en tanto ser mediado que necesita para realizarse de aquello que se le opone. Esta idea también estaba presente en Hegel, para quien el espíritu debe tener su vida en lo otro, sólo que luego la ulterior identidad en la totalidad termina confundiendo a ambos términos y disolviéndolos en la nada.

El carácter alienado de la conciencia es garantía para la conservación de su identidad así como la del objeto. Por el contrario, la absolutización del sujeto que termina absorbiendo en sí al objeto supone la desaparición también del primero convertido en pura coherencia lógica y carente de contenido. Del sujeto recluso en sí mismo no puede resultar más que una visión cosificada, sombra o apariencia del ser.

Mímesis, filosofía y lenguaje

Esta crítica a la dialéctica de la identidad comprende también el rechazo de lo que Adorno denomina la negación positiva. Lo diferente no puede ser conocido a través de la negación de lo negativo. Suponer que esto tiene que dar como resultado lo positivo es la falla esencial de la dialéctica hegeliana. Menos por menos no es más salvo para las matemáticas o una lógica formal pura que Hegel también rechazaba como lo atestigua su interés por lo concreto.

En su juventud Hegel había rehusado insistentemente esa positividad propia de la religión cristiana que derivaba su pretendida verdad del hecho de haber sido impuesta por una autoridad; serie de proposiciones morales que debían ser acatadas sin crítica. Esto para Hegel implicaba negar la libertad y la autonomía del sujeto. A esta

positividad, muerta, vivida como extraña, que negaba la autonomía del sujeto, le opondría la subjetividad viva y libre que se expresa como trabajo del espíritu.

Para Adorno, sin embargo, la positividad que resulta de negar la negación no difiere en nada de esta otra. Es, ella también, inmediatez, puro dato y como tal apariencia. No refleja la laboriosidad del espíritu por ir más allá del concepto. Si el negar lo que ya es negación de lo dado cierra en una nueva positividad, ello supone cancelar la tarea crítica. Es preferible interpretar que tal ulterior negación es índice de que aquella no era suficiente, expresa la resistencia de lo otro, esa opacidad que no se deja reducir, la imposibilidad de abandonar el objeto sin convertirlo en pura tautología.

Esta prohibición hecha a la filosofía es la que la aleja del programa de la ciencia y la acerca al arte. En lugar de abandonar el objeto para quedarse con un cuerpo de principios en que se agotaría su tema, su meta es la “enajenación sin límites”, abandonarse en lo que le es extraño sin reducirlo al esquema de las categorías. Así opera el arte no obstante lo cual la filosofía no se le confunde.

Hay un componente mimético y de juego en la filosofía cuando sabe que no es ni será idéntica a su objeto pero debe recorrer su camino como si pudiese alcanzarlo. La relación de la filosofía con la verdad es una relación de esperanza a la cual le está prohibido renunciar.

Hay mimesis en la filosofía cuando se abisma en su objeto para perderse en él renunciando a la seguridad de lo ya dicho. Pero la filosofía no se iguala al arte, por cuanto su relación con el objeto es siempre una relación temática y pese a todo nunca podrá eludir totalmente cierto componente de dominación.

La filosofía difiere de la obra de arte porque no concluye como ésta absorbiendo su objeto para transformarlo en su material, ella guarda siempre cierta lejanía y rehúsa la inmediatez. Adorno rechaza tanto la filosofía del concepto como el intuicionismo en sus distintas versiones (Bergson, Husserl). Rehuir lo universal cosificado, para sustituirlo por el culto de lo particular apresado en la intuición pura, equivaldría a caer en un irracionalismo tan opresor respecto a lo singular como lo es el concepto. Opresión mimética llama Adorno a ese pensamiento que es imitación ciega de la naturaleza al tiempo que califica de regresión mimética a la ilusión de poseer en forma inmediata lo múltiple.

La intuición en tanto captación de lo inmediato es también abstracta y está teñida de arbitrariedad, que es otra forma de dominación. Para alcanzar lo concreto en la verdad de sus determinaciones es preciso acogerse a la mediación del concepto que el intuicionismo tanto desprecia, sólo éste puede salvarlo de confundirse con el positivismo del que en primer lugar quiso diferenciarse. Para la dialéctica negativa la verdad aparece como ese componente negativo que borra la apariencia en su forma inmediata y se define como esfuerzo por ir más allá de los datos.

Este es el punto de difícil sintonía en que se debate la filosofía. Ni intuición pura, ni concepto reificado, ni regresión mimética ni asfixia del objeto en la coraza de las categorías. “El trabajo de la reflexión filosófica sobre sí misma —dice Adorno— consiste en desmenuzar esta paradoja. Todo lo demás es comentario, construcción a posteriori, y hoy, igual que en tiempos de Hegel, no alcanza el nivel de filosofía.”¹³

Su consigna debería ser decir lo inefable. Para protegerse contra el nihilismo la filosofía debe alimentar en sí esa ingenuidad y esa esperanza que requiere para realizarse la utopía del conocimiento: partir del concepto para superar el concepto.

La libertad del pensamiento se expresa en ese vínculo con lo que le resiste. Su forma de objetivación es la exposición a través del lenguaje, medio por el cual el pensamiento

se hace riguroso pero expresa a su vez la componente activa y rebelde frente a la tiranía de lo simplemente dado. Exposición no es un momento de la filosofía sino que le es inmanente; no hay filosofía sin expresión lingüística. Ella le proporciona las adecuadas cuotas de mimesis y racionalidad que la diferencian tanto del arte como de la ciencia, de la intuición directa como de la comunicación de lo ya conocido.

El lenguaje es para la filosofía tierra movediza que le permite esa expresión de lo inefable que le es propia. Sólo en este terreno es posible una relación con el objeto que vaya más allá de la significación. El lenguaje acerca al pensamiento a su última utopía, lo posible en lugar de lo inmediatamente real.

Su modo de proceder es la composición, semejante al de la música. En lugar de marchar de concepto en concepto en un movimiento progresivo que avanza de lo singular a lo universal, el lenguaje opera modelando constelaciones, relacionando conceptos alrededor de una cosa. La verdad entonces es entendida no como unidad conceptual universal, sino como constelación donde el objeto se define no por su identidad sino por su contexto, por la trama de sus relaciones con lo que no es, la cual se lee en los rostros espejados de su historia sedimentada.

Hay cierto parentesco que Adorno subraya entre esta concepción de la verdad y el concepto hegeliano de concreto signado por el trabajo del espíritu. Yo diría también con el concepto homónimo de Marx, para quien lo concreto no es el dato tal como se halla en la experiencia inmediata sino aquello a que se llega, realidad sobredeterminada, constelación de determinaciones replegadas sobre el objeto singular, producto de evoluciones históricas.

Respecto del camino que ha de seguir el conocimiento acerca de la sociedad dice Marx: “Parece justo comenzar por lo real y lo concreto (...) la población (...). Sin embargo, si se examina con mayor atención esto se revela como falso. La población es una abstracción si se deja de lado, por ejemplo, las clases de que se compone (...). Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso. Aparece en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado, no como punto de partida”.¹⁴

También Weber, según Adorno, avanza en sus investigaciones siguiendo un rumbo parecido. Sus tipos ideales, pese a constituir simples instrumentos gnoseológicos sin realidad en sí, denotan cierto respeto por el objeto ausente en la filosofía tradicional. El método weberiano de rastreo histórico del concepto evoca sin duda esa tarea de componer constelaciones sugerida por Adorno.

Weber era plenamente consciente de la dificultad de definir conceptos históricos. Así, frente al concepto de capitalismo supo visualizar el riesgo que comporta centrar la atención en las variables dependientes buscando en ellas su fundamento y descuidando su relación con la totalidad que es la sociedad global. Es la misma tendencia del capitalismo a una integración de magnitud creciente lo que convierte a la tradicional investigación sobre la causa en una estrategia un tanto obsoleta frente a esta idea adorniana de armado de constelaciones. Es el mismo proceso real objetivo el que condiciona el método.

Desde esta perspectiva la propuesta de componer constelaciones, operación que consiste en ir acumulando conceptos alrededor de la cosa, tiene todas las posibilidades de constituir una tercera alternativa. Ni positivismo, cuya terca investigación sobre la causa necesariamente desemboca en una visión estrecha y mecanicista de la realidad que sólo le sirve para sus fines operativos, ni idealismo, cuya pretensión de abarcarlo todo en el sistema comporta consigo una recaída en la metafísica, visión abstracta y

vacía que no refleja lo real.

La constelación al igual que la música se va componiendo pausadamente, frase por frase a partir de los hechos singulares y por acumulación, tal como el proceso real va conformando la cosa, cuya materia es historia sedimentada, inconclusa, móvil.

La forma de objetivación es el lenguaje, éste juega en la filosofía el rol del teorema en matemática; es prueba de verdad. Forma y contenido se identifican, lo cual es testimonio de la necesidad de exposición.

Este requisito es el riesgo que debe asumir la filosofía. Exponerse es exponerse al fracaso, inclinarse por el contenido es optar por lo abierto, lo posible, la utopía, todo lo contrario del mito que es lo siempre igual, lo ya pensado convertido en esquema cristalizado. Este riesgo aleja de la verdad sancionada, pero la lejanía es sin embargo la condición inicial de la verdad.

Notas

- 1 Adorno, T. W.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.
- 2 Horkheimer, M. y Adorno, T. W.: *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971.
- 3 *Idem.*
- 4 *Idem.*
- 5 Kant, E.: “Qué es la Ilustración”, en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Nova, 1958.
- 6 Adorno, T. W. y Horkheimer: *Dialéctica del Iluminismo*, *op. cit.*
- 7 *Idem.*
- 8 Adorno, T. W.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.
- 9 Adorno, T. W.: *Notas marginales sobre teoría y praxis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991.
- 10 *Idem.*
- 11 Adorno, T. W.: *Dialéctica negativa*, *op. cit.*
- 12 *Idem.*
- 13 *Idem.*
- 14 Marx, K.: “Elementos fundamentales para la crítica de la economía política”. Grundrisse 1857-1858, en *Obras completas*, t. I., México, Siglo XXI.

Excursus sobre Foucault

Los compromisos de la verdad

En *Las palabras y las cosas*,¹ después de expresar su asombro por la clasificación de los animales citada por Borges, donde se alojan tan compatiblemente los embalsamados, los lechones, las sirenas, los fabulosos y los que acaban de romper el

jarrón, Foucault se pregunta a partir de qué tabla de identidades y semejanzas podemos, en nuestra cotidianidad, instaurar un orden, construir clasificaciones o establecer diferencias, por ejemplo, entre un gato y un perro aun cuando ambos terminen de romper el jarrón.

El asombro frente a esta taxonomía oculta nuestros propios límites, nuestra imposibilidad de pensar eso. El asombro, que primero fue fiesta, se transforma en angustia cuando se descubre la posibilidad de tantos órdenes diferentes y por lo tanto ninguno que pretenda erigirse como el verdadero. Mientras las utopías consuelan porque aun cuando no tengan ahora lugar pueden desplegar en el sitio de nuestra esperanza, las heterotopías inquietan porque nos impiden ordenarnos y nos reducen al mutismo.

Este prefacio expresa, si no el punto de partida, la inquietud motivadora de su búsqueda: pensar la diferencia. Reconocido este motivo, será fácil comprender por qué para Foucault el problema de la verdad no tiene que ver con algo que está allí desde siempre, esperando ser descubierto, sino con una praxis fundada en ciertas reglas de procedimiento, la que no es descubierta sino que acontece en la historia. La verdad como acontecimiento y la pregunta sobre ella sufren así una transformación significativa del ¿qué es? al ¿cómo se produjo?, ¿cómo se formaron dominios de saber a partir de prácticas sociales? Será éste el punto de partida de una tarea que más que aprehender una verdad originaria y eterna ensayará una descripción detallada de una modalidad del hacer, de una praxis, de una historia atravesada por el azar.

Esta perspectiva supone prescindir de la idea de un sujeto que al modo kantiano se revelara como origen de la verdad y su fundamento, prescindir también de la idea marxista de un sujeto previo al conocer y por tanto neutro, sobre el cual vinieran a reflejarse las condiciones económico-sociales. No es el sujeto el que constituye al objeto imprimiéndole su estructura universal; ni un sujeto preexistente va a engendrar falsa ideología; son las mismas prácticas sociales que llevan envueltas reglas de procedimiento, las que constituyen formas de saber, que son relaciones del hombre con la verdad, que son formas que conforman tipos de subjetividad.

Por los rumbos de Nietzsche, Foucault entiende que el conocimiento es invención y como tal no tiene origen. No es desenvolvimiento natural de algo ya dado ni está inscripto en la naturaleza humana, es más bien resultado de un juego, de un enfrentamiento o lucha entre instintos, “centella que brota en el choque de dos espadas”, dice Nietzsche, y como tal producto del azar. Invención supone ruptura, nada que tenga que ver con un devenir lento y progresivo, con el desenvolvimiento al modo hegeliano de una naturaleza en germen. En tanto resultado de un combate, nada que tenga que ver con una relación de amor o conciliación. No el deseo de aproximación e identificación sino una voluntad explícita de distanciamiento y destrucción es lo que mueve hacia el objeto. Comprender no es amar sino haber logrado destruir, haber sabido odiar, y la relación sujeto-objeto se transforma así en relación de dominación. Desechada la adecuación como *sine qua non* del conocimiento, no es necesario Dios para santificar ese contacto. Puesto que el conocimiento es ruptura, resultado de enfrentamiento, tampoco es necesaria la idea de un sujeto fundacional. Nietzsche rompe, según Foucault, con la teología y el protagonismo del sujeto, los dos pilares de la concepción moderna del conocimiento.² Descentramiento del sujeto y muerte de Dios como garantía ahora innecesaria son en Foucault supuestos de esa tarea de hacer historia que él convierte en arqueología o genealogía.

Ambos métodos, aun cuando marcan etapas de su pensamiento, no son sin embargo

incompatibles sino complementarios, ambos ponen el acento en el suceso, lo dado, aquello desechado por irreductible a la mirada racionalista de totalidades. Ambos buscan los fenómenos de ruptura, las discontinuidades, no la verdad como proceso de maduración lenta y racionalidad creciente, sino la verdad como un estallido, azarosa y por lo tanto efímera, siempre dispuesta a convertirse en lo otro. El tema no es la estabilidad de las estructuras, ni la historia envolvente de lo mismo; el tema es el pequeño acontecimiento, las inversiones inesperadas, las ausencias, la historia desprolija de lo diferente.

No parece pertinente por lo tanto identificar al Foucault de la etapa arqueológica con una posición estructuralista. El mismo señala la diferencia en una entrevista: “Se admite que el estructuralismo ha sido el esfuerzo más sistemático para evacuar el concepto del suceso no sólo en la etnología sino en toda una serie de ciencias e incluso en el límite de la historia. No veo quién puede ser más estructuralista que yo”.³

En ambos casos lo que se rechaza es tanto el modelo estructuralista como el dialéctico. El primero por quedarse con las estructuras inmóviles y esquivar el carácter violento de los enfrentamientos, el segundo por “esquivar la realidad cada vez más azarosa y abierta reduciéndola al esqueleto hegeliano”.⁴

Frente a una historia global que pretendiera comprender todos los fenómenos bajo la égida de un mismo principio espiritual o material, que buscara un destino deseoso de manifestarse desde los orígenes, que supusiera por tanto que las estructuras —sean éstas económicas, sociales, políticas, mentales o técnicas— cambian según los mismos modelos de transformación, Foucault propone lo que él llama “historia general” preocupada por los desfases, las temporalidades diferentes, el espacio esquivo de la dispersión.⁵

La clave del método es escuchar la historia en sus detalles y en sus recovecos, no suponerla por el desarrollo necesario de una idea, plan, destino o evolución natural. Este escuchar la historia compone dos tareas que remiten también al mundo conceptual nietzscheano: buscar la procedencia y el punto de emergencia, expresiones que Nietzsche utiliza para contraponer a la preocupación metafísica de los orígenes y las metas.

Buscar la procedencia supone abandonar las explicaciones lineales en términos de raza, tradición, espíritu de un pueblo, ideas que jugarían el papel de faro de un pretendido saber esencial. Buscar la procedencia supone más bien ocuparse del pequeño desvío, de los errores, de los tantos hechos olvidados; pues la verdad es un hecho casual, una victoria fortuita.

Buscar el punto de emergencia implica no dar cuenta de nada por su término final. Foucault se explica: “el castigo no siempre tuvo por fin dar ejemplo; la necesidad de venganza, o de eliminar al agresor, todo eso hace a la historia del castigo”.⁶

La verdad también tiene su historia que es de este mundo y se ha manifestado en figuras sucesivas; recuerdo de la idea, correspondencia con el objeto, intuición mística, construcción del sujeto, todas ellas y tantas otras han pugnado y pugnan por imponerse. Dice Foucault: “Y además la cuestión misma de la verdad, el derecho que ella se procura para refutar el error o para oponerse a la apariencia, la manera en la que poco a poco se hace accesible a los sabios, reservada después únicamente a los hombres piadosos, retirada más tarde a un mundo inatacable en el que jugará a la vez el papel de la consolación y del imperativo, rechazada en fin como idea inútil, superflua, refutada

en todos sitios: ¿Todo esto no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre la verdad?”⁷

Hallar el punto de emergencia supone dar cuenta del juego de enfrentamientos y la correlación de fuerzas que ha hecho emerger una verdad, dar cuenta también de cómo pudo empezar a debilitarse y tras muchos trastabilleos quizás haber salido fortalecida. Todo esto hace a la historia de las verdades. Valgan intencionalmente los plurales ya que la verdad no es única sino local y temporal y por lo tanto múltiple. Valga intencionalmente la asociación con el poder ya que para Foucault son dos términos que no deben separarse, quizá sea esa la especificidad del método genealógico respecto de la arqueología. Sin duda el descubrimiento de esta imbricación es el hecho inaugural de la etapa genealógica fundada sobre la certeza de que existe una relación circular entre verdad y poder: “La verdad está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan”.⁸

En su primera etapa, aun cuando no era posible no hablar del poder pero el problema no se le había todavía develado, Foucault focalizaba su atención en el reconocimiento y descripción de grandes transformaciones, los “despegues”, de aquellos que denominó “regímenes de verdad”, ni contenidos, ni sistemas teóricos o paradigmas sino aquello que rige los enunciados, reglas por las cuales se puede diferenciar lo verdadero de lo falso, lo diferente de lo semejante.

En tanto se trataba de momentos de despegue que no corresponden a esquemas de evolución progresiva, lo privilegiado era la discontinuidad y la ruptura. Pero faltaba en su trabajo, según reconoce el propio Foucault, aislar ese problema de los efectos de poder que se derivan del régimen del discurso.

Desde 1970, cuando comienza la etapa genealógica, la cuestión central será esa relación circular entre verdad y poder. A diferencia de la pregunta tradicional de la filosofía política, ¿cómo puede el discurso de la verdad o la filosofía en tanto tal fijar los límites del poder?, Foucault propone trabajar en torno a la pregunta: “¿qué tipo de poder es susceptible de producir discursos de verdad que en una sociedad como la nuestra están dotados de efectos tan poderosos?”⁹ Desde esta perspectiva poder y verdad se vinculan en una acción recíproca. Relaciones de poder que están a la base y atraviesan nuestra sociedad, y no sólo la nuestra, engendran discursos de verdad que a su vez deben sostenerlas y fortalecerlas. El poder, que no se tiene ni se adquiere sino que se ejerce, no puede conservarse sin una producción y circulación de discursos que lo apuntalen. Así la necesidad de producir verdad se hace equivalente a la necesidad de producir riquezas.

La verdad no es nunca anterior al poder ni independiente de él. Lleva necesariamente a equívocos partir de la idea de un conocimiento científico objetivo y neutro para buscar a partir de allí el modo como pudo haber sido falseado y enmascarado debido a exigencias de poder. Por esto Foucault rechaza el concepto marxista de ideología. Entre saber y estrategia de poder no existe exterioridad alguna. Ambos se constituyen a partir de prácticas sociales. La sexualidad, por ejemplo, devino un dominio de saber porque determinadas relaciones de poder la instituyeron como objeto de conocimiento, y esto a su vez fue posible porque determinadas técnicas de saber psiquiátricas, médicas, psicoanalíticas fueron capaces de sitiarlo e inmovilizarlo.

Existe entonces una relación de necesidad y complementariedad entre verdad y poder que se manifiesta originariamente en lo que Foucault llama “los focos locales” de verdad-poder: familia, institución carcelaria, relación penitente-confesor, médico-

enfermero, psicoanalista-paciente. A partir de ellos hay que avanzar en un movimiento ascendente que tenga en consideración el carácter inmanente de las relaciones de poder respecto de otras relaciones, sean éstas económicas, sociales, técnicas o de conocimiento, y su carácter a la vez de efecto y condición de las mismas. Se descarta la noción de superestructura como instancia de justificación-legitimación que colocaría al poder proyectado desde arriba en un rol de prohibición.

El poder viene de abajo y transita transversalmente, constituye una relación estratégica compleja que recorre toda la trama social; por ello es preciso asirlo en ese movimiento ascendente capaz de captarlo en su cara externa, no en el marco jurídico que lo legitima sino en su instancia material, allí donde se procesa el sometimiento, allí donde se constituyen los sujetos.

El individuo moderno, nos explica Foucault, no es artífice intencional de las modernas relaciones de dominación; son más bien éstas las que han constituido al individuo de nuestra época. Verlo por su cara externa supone fijar la mirada en el hecho crudo de la dominación y el sometimiento, en las prácticas sociales a través de las cuales se constituyen, por ejemplo, sujetos para los cuales es central el tema de su sexualidad.

No tiene sentido preguntarse, como lo ha hecho tradicionalmente la concepción jurídica desde el Iluminismo, quién detenta el poder, cómo aparece el soberano. El poder no debe entenderse como la dominación de un individuo sobre otros, ni de un grupo sobre otros. No existe una relación binaria dominantes-dominados; existe por el contrario una red de múltiples relaciones que en tanto producto de correlaciones de fuerza está sujeta a permanentes cambios, corrimientos, inversiones. Foucault da un ejemplo: “El conjunto constituido en el siglo XIX alrededor de un niño y su sexo por el padre, la madre, el educador y el médico, atravesó modificaciones incesantes, desplazamientos continuos, uno de cuyos resultados más espectaculares fue una extraña inversión: mientras que al principio la sexualidad del niño fue problematizada en una relación directamente establecida entre el médico y los padres (en forma de consejos, de opinión sobre vigilancia, de amenazas para el futuro), finalmente fue en la relación del psiquiatra con el niño como la sexualidad de los adultos se vio puesta en entredicho”.¹⁰

Además, poderes locales y estrategias de conjunto se condicionan mutuamente. Los primeros no pueden funcionar sin inscribirse en una estrategia global, pero ésta tampoco si no se apoya en pequeños poderes locales que le sirvan de anclaje. Por eso no agota la cuestión la pregunta acerca de las relaciones de producción que esos poderes reproducen, perspectiva que conlleva esquemas explicativos en términos de dominación masiva de una clase sobre otra; explicar, por ejemplo, la exclusión de los locos o el control de la sexualidad infantil por exigencias de la dominación burguesa.

Las necesidades de la burguesía no preceden ni son independientes de las prácticas sociales y de los dominios de saber constituidos. Analizadas fuera de su contexto social concreto, desde un punto de vista puramente racional, no sería imposible concebir, dado el acento puesto en la necesidad de la reproducción de la fuerza de trabajo, la conveniencia para la burguesía de una precoz educación sexual. En realidad, cualquier cosa puede deducirse de la dominación burguesa concebida desde un punto de vista abstracto y como un fenómeno total que se autodetermina.

La propuesta es recorrer el camino inverso, ver cómo históricamente se constituyen esos mecanismos de poder, cuáles fueron sus agentes directos, la familia, el médico, el maestro, y descubrir cómo y en qué momento la exclusión del loco y la represión sexual devinieron económica y políticamente convenientes. De ese modo se comprende que lo

propio del sistema es aprovechar las técnicas y saberes constituidos, aquellos que bien podrían serle indiferentes pero que en determinada coyuntura se tornan útiles a su forma de dominación.

La burguesía, en otros términos, no se interesa por los locos ni por los niños sino por los mecanismos de poder que se han revelado capaces de controlarlos; la burguesía, en suma, se interesa por el poder.

La liberación sexual hoy: otro ejemplo de lo mismo. No fue imposición desde arriba, fue más bien una conquista desde abajo, una verdad de las tantas que resultó vencedora en el permanente juego de enfrentamientos. Sin embargo, el sistema que es tan amplio pudo luego deglutirla, sacar sus propios proverbios, hacerla suya, hacerla otra.

Todas estas proposiciones, precauciones del método según Foucault, se ligan entre sí en tanto se desprenden de la hipótesis central. Rechazar la concepción jurídica del poder supone también rechazar la hipótesis represiva. Como concepción puramente negativa, resulta demasiado estrecha para dar cuenta del porqué de la obediencia. En su lugar propone una hipótesis positiva, productiva del poder, donde éste, en lugar de expresarse en una ley que dice “no”, avanzaría como una red que atraviesa todas las relaciones del cuerpo social promoviendo discursos, formando un saber, induciendo placer, la mayor parte de las veces en forma velada, no aparatosa, lo cual le permite hacer circular sus efectos en forma continua y por tanto mucho más eficaz.

Aunque no limita la pertinencia de esta hipótesis no represiva a determinadas épocas históricas, insiste en señalar que es a partir del siglo XVIII cuando se produce una transformación, el “despegue” de la economía del poder consistente en un desbloqueo tecnológico y la manifestación de una polimorfía del poder. Una tecnología de carácter binario que en el siglo XVII se expresaba en figuras como el “castigo ejemplar”, la marginación de la locura o la prohibición-silencio sobre el sexo, va a dar lugar a una tecnología más compleja, llena de sutilezas, a veces contradictoria, que más que prohibir, juzgar o castigar buscaría vigilar, administrar, conocer y disciplinar.

Todo, entonces, hasta lo más privado, se hace público. Cuando a partir del siglo XVIII la población deviene un problema económico y político, la conducta sexual deviene a su vez objeto de análisis y policía, no en tanto represión sino como ordenamiento al servicio de la felicidad pública. Un ojo vigilante penetra en las alcobas y el sexo comienza a ser administrado.

La pregunta que habría que formularse no es entonces cómo se ejerce la represión sino cuál es la puesta en discurso del sexo, dónde se constituye, cuál es el marco de necesidad que lo pone en marcha, quiénes son sus agentes directos y cómo luego se institucionaliza, qué saber produce.

Hay algo más en la concepción foucaultiana del poder; éste no se da sin resistencia. La verdad-poder en tanto producto de un enfrentamiento requiere siempre de un contrincante, no puede existir sino en función de resistencias que constituyen el otro término de la relación. Pero al igual que el poder, éstas no se hallan centralizadas, no existe el lugar de la gran revuelta, de la gran revolución. Los puntos de resistencia están en todas partes, distribuidos al voleo, en forma casi siempre arbitraria; atraviesan las estratificaciones sociales, son difíciles de organizar en un esquema preciso, se los encuentra a veces donde no se los espera, son generalmente “móviles y transitorios”.

No existen fuera del poder fuerzas revolucionarias que puedan algún día en un gran acontecimiento tomar un poder que no está localizado y se manifiesta por doquier en las más pequeñas relaciones cotidianas, en instituciones públicas y privadas: familia, escuela, prisión, hospital. El juego entre poder y resistencia no se define como el

enfrentamiento de un discurso aceptado y un discurso excluido, se trata en cambio de un juego complejo de discursividades múltiples que se atraviesan y pueden actuar con distinta función y efecto en estrategias diferentes. La cuestión entonces es hacer la codificación estratégica de esos puntos de resistencia; ver dónde se sitúan, qué tipos de discursos producen, de qué manera se sirven o no de los discursos aceptados, los invierten en sus contenidos o los revolucionan en sus formas.

La pregunta que se podría plantear a modo de conclusión es la siguiente: ¿existe la posibilidad de algún cambio, alguna pequeña transformación que no sea posteriormente deglutida? ¿No será, como se pregunta Foucault, que “siendo la historia la astucia de la razón, el poder sea la astucia de la historia, el que siempre gana”, y que las resistencias puntualmente localizadas sólo puedan promover pequeñas tolerancias, silencios, o algunas negociaciones fácilmente recuperables?

Este es el punto problemático del discurso foucaultiano, generador de múltiples interrogantes que conllevan tácita o implícitamente una sospecha de nihilismo o fatalismo. Si todas son relaciones de poder, y la verdad, o las verdades, que son plurales, históricas y relativas, están circularmente imbricadas en la red y sometidas a cambios bruscos y arbitrarios, la cuestión es ¿por qué, cómo y para qué resistir? Parece no haber ningún motivo para intentar transformación alguna. Desechada la hipótesis progresiva, perdería todo sentido la acción política movida por el deseo de lo mejor y desembocaría el discurso en una especie de nihilismo inerte.

Sin embargo, creo, este corolario no hace justicia a Foucault, en cuyo discurso suena con insistente rumor una apelación a la resistencia. No es decir el cómo, sino un sentir lo incómodo del no quedarse con las ideas claras, las soluciones fáciles y los esquemas tranquilizadores de una mirada global que pretende encajar todas las piezas. Hacer política no es provocar grandes acontecimientos desde o hacia el lugar privilegiado del Poder, sino desde los lugares específicos de cada cual.

Todo es política en tanto la sociedad es una red de relaciones de fuerza y ese es el dominio de la política. La tarea del intelectual no puede ser dar consejos ni actuar en el escenario de lo universal, la verdad para todos, al modo del intelectual tradicional que se erigía en maestro de la verdad y la justicia. Su tarea hoy es genealógica, una labor lenta que pacientemente irá dibujando el croquis topográfico y geológico de la red de poderes instituidos, descubriendo sus fragilidades y edificando una estrategia que permita modificar esas relaciones de fuerza.

Se trata ahora de inventar el análisis político, que es historia del presente, historia del nosotros, ontología de la actualidad, dirá Foucault, y no desde el gran escenario sino desde nuestros lugares específicos, el hospital, la universidad, la escuela, el laboratorio, reactivando saberes locales, liberándolos de los grandes discursos unitarios, haciéndolos capaces de oposición. No se trata de imponer nuevos contenidos, la gran tarea es transformar el régimen político de la verdad, las reglas por las que se distingue lo verdadero de lo falso y se liga la verdad a efectos políticos de poder. Dice Foucault: “El problema político esencial para el intelectual no es criticar los contenidos ideológicos que actúan ligados a la ciencia (...) Es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es cambiar la conciencia de las gentes o lo que tienen en la cabeza, sino el régimen político, económico, institucional de la producción de la verdad”.¹¹

La tarea no es fácil y está llena de riesgos y peligros, el de ser manipulados, el de carecer de una estrategia global, pero ¿acaso asegura un triunfo cierto quien localiza rápidamente el poder y se apura con las recetas?

Esta labor política desde abajo presenta sin embargo importantes ventajas frente a la manera tradicional de hacer política. En tanto procede de tareas específicas, todos estamos involucrados, lo cual esfuma la posibilidad de sentarse a la espera del gran cambio que venga del otro lado, del gran sujeto universal. En tanto produce saberes locales para prácticas concretas, no puede perderse en necesidades que por demasiado ideales resultan ajenas y lejanas.

Valga pues el desafío de penetrar en el laberinto y perderse en sus recovecos. Interesarse por la historia de la verdad supone muchos riesgos. Esto ya se anunciaba en *Las palabras y las cosas* cuando Foucault nos decía de la angustia de no poder ordenar. Al final del camino —*Historia de la sexualidad*, vol. II— vuelve, ahora desarrollado y enriquecido con el mismo tema. Extraviarse, he ahí la consigna. Conocer no es asimilarse lo desconocido sino alejarse de uno mismo, pensarse distinto, imaginarse otro. La filosofía no puede ser sino eso, tarea crítica sobre sí mismo. “Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de como se piensa y percibir distinto de como se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando.”¹²

Notas

- 1 Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1974.
- 2 Foucault, M.: *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- 3 Foucault, M.: “Verdad y poder”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- 4 *Idem*.
- 5 Foucault, M.: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1987.
- 6 Foucault, M.: *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1991.
- 7 Foucault, M.: “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, *op. cit.*
- 8 Foucault, M.: “Verdad y poder”, *op. cit.*
- 9 Foucault, M.: Curso del 14 de enero de 1976, en *Microfísica del poder*, *op. cit.*
- 10 Foucault, M.: *Historia de la sexualidad*, vol. I, México, Siglo XXI, 1986.
- 11 “Verdad y poder”, *op. cit.*
- 12 *Historia de la sexualidad*, *op. cit.*

Contrautopías o elogio del laberinto

De las utopías, la etimología nos dice que no se ubican en ningún lugar. Sin embargo, la metafísica y el sentido común suelen colocarlas en el futuro o en el pasado. En este último caso, se trata del discurso de la nostalgia, donde la utopía cobra existencia gracias a una imaginación constructiva presta a conformar para sí el espacio y tiempo de

lo uno y lo simple. Se entretiene en la rememoranza de un pasado donde se habría dado en toda su verdad la esencia y dignidad del hombre, los principios morales más puros, los valores culturales más excelsos, la fraternidad más ejemplar.

A su semejanza el discurso de la utopía diseña en el futuro la realización de la naturaleza humana en toda su perfección. No obstante la dirección invertida, ambos se mueven por una aspiración hacia las esencias, ténganse éstas por orígenes o metas o ambas cosas a la vez.

La búsqueda llama a un movimiento circular de retorno al origen en tanto germen que ha de desarrollarse, pues ya en las semillas está contenido el todo; al final las identidades se autorreconocen y la naturaleza humana se realiza.

Movimiento tautológico que en su acontecer se autodefine, campo cerrado donde todo está previsto, donde la verdad se halla en el comienzo y se marcha tras ella sólo porque se la ha perdido junto con las alas de las almas caídas, o por haber comido del fruto del mal o por el ser en el mundo como una condena sin causa. Lo cierto es que sólo se persigue lo idéntico en tanto reconciliación y retorno, salvo cuando se cae en la resignada nostalgia de que se ha perdido para siempre.

Frente a esta búsqueda homogénea de utópicos y nostálgicos, el discurso de Foucault propone y obliga a desembarazarnos de la utopía. Se funda y a su vez genera un método que está en las antípodas de la manera en que filósofos e historiadores abordan la historia.

En lugar de acomodar los acontecimientos a un esquema a priori de realización de un *telos* o de obstinarse en comprobar en la historia que en efecto éste se ha realizado, Foucault propone un método más semejante al del arqueólogo: habérselas con lo que se encuentre, aunque minúsculo y fragmentario. Luego habrá que armar y recomponer para que un nuevo hallazgo vuelva a deconstruir y la tarea recomience, porque no hay todo acabado sino una grilla por la que se escurre la lava de sedimentaciones futuras destinadas a su vez a agrietarse en un movimiento perpetuo de superposición y trasvasamiento.

El método se pierde en un ir y venir sobre restos y retazos, en una tarea oscura desprovista de hallazgos exultantes. Foucault remite a Nietzsche en la concepción de este método genealógico que él describe como una tarea “gris, meticulosa y pacientemente documentalista (...) trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas”.¹

La búsqueda no puede ser lineal ni apoyarse sobre un hilo conductor que ordene todo bajo la rúbrica de una finalidad única, sea ésta la material y tosca utilidad o la idea pura e inmutable del bien. El camino es sinuoso, iluminado de a ratos y poblado de máscaras y sorpresas. Es también como un perderse por las calles de la ciudad no para descubrir su estructura sino para detenerse en sus recovecos y descubrir sus irregularidades, sus detalles nunca vistos, lo azaroso de su trazado.

El deseo tampoco es impulsado por una voluntad terca, se pierde en la misma laxitud, se bifurca y ramifica por las mil alas del laberinto y llega decantado, degradado, otro, para renacer de sus cenizas.

La genealogía no se obstina en la búsqueda de los orígenes, lo más allá de las historias, lo ya dado antes de los acontecimientos; su tema es lo propiamente histórico factual, el suceso fortuito y singular, lo más acá de la síntesis, lo más acá de toda teleología.

Ha reconocido que este mundo que queremos conocer no tiene esencia; la cosa en sí, cercada por su identidad, previa a toda contaminación con lo contingente y perecedero

no existe, la esencia de todo no es más que los despojos recogidos de un campo de batalla, mezclados, impuros, esencia hecha de fragmentos y a empellones.

Sabe también que es inútil buscar el origen anterior a la caída, porque todo es caído, todo es pequeño y mezquino, todo tiene el sello del pecado original, que ni es pecado ni es original sino la simple masa de que está hecho lo humano demasiado humano y tosco. Donde el error se distingue de la verdad por la azarosa victoria a la que estuvo destinado.

Perseguir la esencia es desdeñar lo accesorio, las peripecias del camino; perderse en lo accesorio es renunciar para siempre al infundado privilegio de una verdad originaria. El camino es laberíntico, el lema es avanzar, sin esquemas en pos de lo que venga, sin obsesiones, sin terquedad en la mirada.

La genealogía despreocupada por los orígenes se interesa sin embargo por la procedencia y por el punto de emergencia de esos pequeños sucesos con que se encuentra. Ambas expresiones recogidas por Foucault del universo conceptual nietzscheano tienen que ver con la búsqueda de lo diferente y de lo singular.

Allí donde el análisis del origen se apoya en las características genéricas de una raza o pueblo sobre el cual un nosotros presuroso viene a reconocer su identidad y coherencia, el análisis de la procedencia se detiene en las diferencias, en las marcas singulares, los accidentes, las superposiciones difíciles de desembrollar, el lugar en que pueden recuperarse los hechos más inadvertidos, en que la herencia ha perdido su coherencia como categoría de una historia que se ha vuelto demasiado soberbia y en que se ha producido el estallido de lo heterogéneo y la disociación consecuente del yo.

Interesarse por el punto de emergencia supone a su vez la atención puesta en lo singular, lo episódico e irrelevante de una aparición, el lugar donde se lucha contra las circunstancias adversas que no estaban previstas a la partida. Imaginar por ejemplo que el héroe, puesto en marcha para el cumplimiento de su misión, se ha perdido en el camino, se ha enfrentado a peligros no previstos, ha tenido que luchar con armas no programadas, ha utilizado facultades desconocidas, astucias ignoradas. Nada estaba escrito salvo la inexorable necesidad de marchar.

Reconocer entonces que no hay plan de desarrollo universal, que el punto de llegada no está inscripto en el punto de partida, que todo es historia pero accidental y no necesaria, son los principios del método. El genealogista debe querer conocerlo todo, no establecer jerarquías ni hacer diferencias. Se rige por una curiosidad sin límites y se realiza borrándose a sí mismo, recogiendo todo lo que encuentra, sin selección, manteniéndolo en su estado de dispersión, sin apurarse por el orden.

La mirada se hace detallista y se pierde en los arabescos porque ha jurado avanzar sin perspectiva y este renunciamiento es el que la mantiene viva. En este sentido la mirada proyectada hacia las utopías del origen o de la meta es una mirada agónica; enfrentada a su exacta construcción que corporiza sus propios límites, se debilita por falta de curiosidad que es la savia de la mirada.

El apremio por el ordenamiento y la obligación de dar sentido es propio de toda filosofía de la historia que se funda en una concepción teleológica de la razón entendida como naturaleza humana. Apresada ésta en el movimiento inicial hacia el origen, sólo resta desenvolverla para que quede esbozada una unidad futura en todo el brillo de su coherencia.

Extraña mirada imperial la del filósofo que pretende descansar entre los límites de su dominio: dominio del tiempo condenado a una reversibilidad perpetua entre el origen y el término final, dominio de lo diferente por la promesa que se ha hecho a sí misma de

recuperarlo, dominio de la historia, anticipada en una síntesis cerrada y destinada a ser lugar de maduración donde se resguarda el sentido y se promete el reposo y la reconciliación.

El discurso de la utopía y el discurso de la nostalgia no son más que el corolario del ejercicio de esta mirada absolutista que obliga a descalificar todo desvío. El primero, porque tras una mirada distraída terminará asimilándolo y restaurando su sentido. El segundo, porque en la certeza de que su utopía ya ha sido realizada condenará a lo diferente a una existencia vergonzante. Asimilación y rechazo son dos caras de la misma intolerancia.

Pero este deseo exacerbado de controlarlo todo sufre la paradoja de su propio sometimiento. La puesta en escena de una libertad abstracta sin opacidades ni oponentes termina reduciendo el espectáculo de las diferencias a la necesidad unívoca de lo mismo. Triste destino éste de la libertad, a quien la era iluminista consagró su rito de conocimiento.

Foucault nos dice que el Iluminismo transformó al hombre en objeto de conocimiento para convertirlo en sujeto de libertad, desatándolo de sus cadenas y liberándolo de sus alienaciones; sin embargo, en pos de esa libertad que se suponía progresiva sólo se hallaron mecanismos, un sistema que nos conforma.

No se trata sin embargo de que el hombre deje de ser objeto de saber. Para el genealogista cuya tarea se semeja más a la del historiador que a la del filósofo, el tema también es el hombre, sólo que no ya como sujeto de la libertad sino como sujeto de experiencia, lo que erradica la posibilidad de una apreciación valorativa o teleológica de una experiencia en comparación con otra.

Esta manera de estudiar al hombre no como una naturaleza a realizarse sino como una experiencia histórica pone en escena lo otro y relega a un segundo plano cualquier sistema de valores que se exprese en términos de nostalgia o utopías, puntos de llegada de un movimiento progresivo que se desliza sin interrupciones desde un origen aún no caído hasta el momento de su redención. Sólo los hechos crudos en toda su diferencia aparecen denunciando con su presencia la falacia de la universalidad de los modelos de hoy para el mañana o para el ayer.

La genealogía opera con efecto de desconstrucción socavando los cimientos de toda edificación que simule desconocer su contingencia. Formas ideales se ha dicho que son las utopías. Esto es verdad sólo a condición de reconocer que también son formaciones ideales las ideas del presente y del pasado de que derivan, por cuanto éstas no vacilan en barrer toda la realidad que no se les acomoda. La opacidad de ciertos desarrollos singulares, los detalles tan ligeramente calificados de insignificantes, los desbordes, las rupturas, todo aquello que no se muestra con la familiaridad de lo semejante ha sido desechado por la humanidad en resguardo de su supervivencia. “La propensión a tratar lo parecido como idéntico —nos dice Nietzsche— echó los fundamentos de la lógica.”² Su origen no sería otro que la necesidad de hacer rápidas inferencias de lo idéntico para conjurar los peligros de la existencia: reconocer el alimento, identificar al agresor.

gía en cambio acepta el desafío y los riesgos. Se consagra a una tarea que, a más de ser paciente, meticulosa y embrollada, carece de soberbia y de grandes ambiciones. Se ocupa de saberes regionales, a veces demasiado específicos, no desechando nada sino más bien recogiendo todo lo que ha sido minusvalorado por los saberes esenciales. A la filosofía como totalización tal como se ha desarrollado desde Hegel a Sartre, Foucault opone una actividad de diagnóstico. Su tarea es estudiar el pensamiento anterior al

pensamiento, el inconsciente del saber humano anterior a las grandes construcciones del filósofo, lo pequeño, lo irrisorio, lo mezquino, en una marcha sin pudor y sin prisa.

Desde esta perspectiva la utopía es impensable, porque supone ordenamiento y ningún orden es posible construir en este territorio de despojos, en este conjunto de escombros amontonados, confundidos, enmascarados, algunos con una risa burlona, otros hirientes o degradados, o plenos de vida, o exultantes, u otros.

Notas

1 Foucault, M.: “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.

2 Nietzsche, F.: *La gaya ciencia*, México, Mexicanos Unidos, 1994.

Del acaecer y sus huellas

Cuenta Habermas que en 1983 Foucault propone para el año siguiente un debate filosófico sobre el ensayo de Kant *¿Qué es la Ilustración?* en conmemoración a los doscientos años de su aparición. El debate no logra llevarse a cabo, pero en mayo de 1984 se publican fragmentos de una conferencia de Foucault sobre el tema.

Pese a lo que era de esperar dada la trayectoria de su pensamiento, el motivo no fue una puesta al día de su posición crítica frente a la teoría del conocimiento kantiana que él consideraba demasiado centrada en el sujeto en tanto *cogito*. El mismo Foucault que tantas páginas dedicara a apartarse de una tradición que a su juicio, y dado el nivel de generalidad en que se colocaba, tanto podía hallar su punto de partida en Descartes como en Kant, busca ahora en este último el punto de entronque, el lugar común que sirva de engarce pese a las diferencias para reclamarnos, aun en las fronteras de nuestra contemporaneidad, de esa misma tradición iluminista.

De esa tradición, Foucault ha insistentemente rechazado el papel protagónico que en la historia de las ciencias o en la historia de las ideas se ha dado al sujeto como origen del conocimiento y la verdad. En su lugar colocará la historia como espacio donde el sujeto mismo y la verdad se constituyen a través de un discurso que es práctica social, estrategia abierta.

¿Cuál es el punto de entronque? ¿qué pudo hallar Foucault en el breve ensayo kantiano que le permitiera anudar cabos y reclamarse de una misma tradición? La respuesta a estas preguntas quizá pueda comenzar con el reconocimiento de que hay tensiones en Kant que en igual o inversa dirección se reproducen en Foucault.

Podemos reconocer en Kant al pensador que inaugura la noción de sujeto como fundamento y origen de la verdad, pero también podemos reconocer en él al pensador de los límites de todo conocimiento posible; analítica de la verdad la llamará Foucault. Más allá de esos límites reside la libertad en el territorio de lo incognoscible. Kant sabe de la inaccesibilidad de ciertos ideales que sin embargo deben poder operar como imperativos o ficciones reguladoras para el ejercicio de las artes de sí.

Como encabalgados en ficciones, pues no se trata sino de ficciones al sentir del propio autor, podemos recorrer el pensamiento foucaultiano focalizando en sus tensiones, reverses y desvíos. Una primera etapa en que Foucault desplaza el sujeto del centro de la escena y, si aún queda un espacio para ser ocupado por el hombre, es a condición de que ya no como protagonista sino como pieza jugada por prácticas casi impersonales. Historia externa de la verdad que se desarrolla en otros sitios donde se definen reglas de juego que escapan al control de lo pensado, donde se construyen saberes como resultados coyunturales, donde se conforman subjetividades en procesos anónimos y descentrados.

Pero también un momento, el del giro foucaultiano, el del segundo giro foucaultiano cuando vuelve a colocar al sujeto como cuestión, esta vez no como pensamiento puro sino como sustancia ética, artesano, esteta. Es así como, después de haber dejado al hombre arrinconado entre las paredes del trabajo, del lenguaje y del cuerpo, Foucault reinstala la cuestión del sujeto como modo de escapar a un mundo donde, todo indicaba, sólo el poder ejercido verticalmente tenía la palabra.

El tema del sujeto retorna cuando Foucault se da cuenta de que sin él no ha lugar la resistencia. Su planteamiento da luz a un desvío por el que es posible explorar y descubrir las grietas en las formas de dominación. La libertad reaparece así tematizada oblicuamente, no como esencia o punto de partida, sino como maniobrar por los intersticios del cauce por el que los poderes fluyen, como ejercicio de automodelación, de creación del sí.

El interés de Foucault por el ensayo kantiano se deriva de este giro ético, en cuanto Kant inaugura, al ver de Foucault, la puesta en cuestión de la actualidad, esa “ontología del nosotros” en que se transforma la filosofía en tanto discurso de la modernidad sobre la modernidad. Esa pregunta y esa respuesta sobre la Ilustración revelan una mirada orientada al presente, la propia actualidad, la modernidad no como concepto sino como toma de conciencia de sí. Foucault destaca el hecho de que la Ilustración es la primera época que se nombra a sí misma, y no, como fuera costumbre, calificándose de período de decadencia o prosperidad sino a través de un suceso.

Este interrogarse sobre su propia actualidad como suceso, como obra de autocreación, es el motivo del ensayo y el ensayo mismo, éste es el punto de entronque de ambos pensamientos. Esta coincidencia es sin duda el motivo que induce a Foucault a recrear para su contemporaneidad estos ensayos kantianos.

Kant es el primero —según Foucault— en plantear la cuestión del presente como suceso filosófico, lo que se define como una forma de problematizar su propia actualidad discursiva interrogándola no como pensamiento sino como suceso que la filosofía debe interpretar. En esta tarea el filósofo no se reclama de una doctrina ni se define por su pertenencia a un concepto universal de humanidad sino que se autorreconoce como miembro de una cultura, un “nosotros” singular e histórico. En esto parece consistir ese proyecto de autonomía que Kant reintroduce al hablar de madurez: pensar por sí mismo y pensarse a sí mismo, creación de sí, especie de ética privada que se despoja voluntariamente de toda normatividad.

Este uso privado de la razón que Foucault entiende como invención, artes o técnicas de sí, se vio debilitado durante el cristianismo por la vigencia del poder pastoral y hoy día se halla constreñido a los marcos de la ley u obstruido por el encuadramiento de la ciencia con su noción de normalidad. Sin embargo no hay poder sin fisuras; el retorno a la cuestión del sujeto responde a la pregunta por ese espacio donde se ejerce la libertad no como un presupuesto sino como una larga y siempre recomenzada laboriosidad. Ese

lugar es el *ethos* no como calco racional de imperativos, normas y saberes sino como lugar de encuentro en el campo histórico del deber y el deseo, lugar donde se conforma una experiencia y nos reconocemos como sujetos de estrategias abiertas.

Hay sin duda cierto aire de familia entre esa ética vacía, puramente formal de Kant y este concepto de ética como campo de experiencia, como estrategia abierta. Son tres los elementos que según Foucault componen la experiencia: saber, norma y valor subjetivo. Si por un lado esta experiencia se halla condicionada por saberes, todos los que sobre el hombre edificaron las ciencias humanas, producto de su desarrollo a partir del siglo XIX, y por otro se ajusta a un conjunto de reglas y normas apoyadas en instituciones — médicas, penitenciarias, confesionales, pedagógicas— conformadas a la sombra de esas ciencias y que juegan el papel de dispositivos de poder, es cierto también que nuestras prácticas suponen un espacio de enfrentamiento donde se libra la batalla entre el deseo y el deber y es el sentido subjetivo el que dará sentido y valor a nuestra conducta.

El poner el acento en la naturaleza abierta de nuestra experiencia obliga a un trabajo sobre sí, labor estética que aproxima la moral al arte y que vincula el pensamiento de Foucault con el ideal iluminista de realizar la perfección humana. Hacerse obra de arte supone entrar en la mayoría de edad, hacerse autónomo de la propia naturaleza que es la naturaleza social y por lo tanto impuesta, normativizada. “Los hombres — dice Kant— salen gradualmente del estado de rusticidad por propio trabajo.”¹

Reflexionar sobre esa experiencia de arte de sí es hacer ontología del nosotros, tarea que Foucault emprende reconociendo el legado de una tradición que fue inaugurada por Kant y luego continuada por Hegel, Nietzsche, Weber y la escuela de Frankfurt. Así como la analítica de la verdad, otra de las dos grandes tradiciones inauguradas por Kant, se preguntaba por las condiciones de todo conocimiento verdadero, esta ontología del presente se pregunta por el campo de experiencias posibles hoy. Este “hoy” dice de la veta historicista que Foucault quiere recuperar; ella impone eludir todo intento universalista, pero también todo intento de explicar nuestra historia sólo como realización de fines racionales.

Para completar la idea, Foucault hace referencia a otro ensayo, “El conflicto de las facultades”, que Kant escribe diez años después como respuesta a la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia lo mejor. Aunque Kant parte del supuesto de que la cuestión del progreso, en tanto vinculada al campo de la libertad, no puede resolverse a través de la experiencia, pues podemos —dice— conocer acerca de las tendencias del pasado pero nada sabemos acerca de lo que ocurrirá; reconoce, sin embargo, que puestos a hacer historia profética, ésta tendrá que vincularse con alguna experiencia. Habrá que descubrir un acontecimiento que como signo conmemorativo, demostrativo y pronóstico remita a alguna aptitud o facultad humana que ha existido en tanto disponibilidad, que existe dado que se ha manifestado en esta ocasión y que existirá porque es tal su importancia para los intereses de la humanidad que no podrá borrarse fácilmente.

Este acontecimiento-signo es para Kant la Revolución Francesa, pero a contramano de las expectativas generadas en los lectores por este pensador hijo de la Ilustración y su más fiel y ajustado representante, la Revolución no como designio racional en la mente de sus autores sino como efecto en los espectadores, en aquellos que no fueron sus agentes directos pero que “expresaron en alta voz un deseo de participación rayano en el entusiasmo”.² En ese entusiasmo debemos descubrir, según Kant, una disposición moral desinteresada. No importa la revolución como éxito o fracaso de sus fines

conscientes sino lo no pensado, lo no dicho, las huellas dejadas en lo cotidiano como cambios de actitud, aquello que por aparentemente insignificante resulta irreversible. Las grandes transformaciones no se producen por revoluciones sino poco a poco y progresivamente, como sedimentación de las huellas dejadas por lo que sólo desde el punto de vista de la conciencia son los grandes acontecimientos.

Y aquí podemos escuchar otros ecos, otras coincidencias. También Hegel se expresa en términos semejantes a propósito de otra revolución: el cristianismo. Allí mismo donde se pregunta por el pasaje de un mundo del espíritu a otro mundo del espíritu, del paganismo antiguo al cristianismo moderno, responde Hegel que se trata de una de las revoluciones más asombrosas cuyas causas no hay que buscarlas en los acontecimientos visibles sino en las profundidades donde las transformaciones lentas y los desarrollos cuantitativos apenas perceptibles tienen esa fuerza del agua que horada la piedra.

Las grandes revoluciones, esas que se anuncian con gran estruendo y que estallan en apariencia bruscamente sobre la escena del mundo, van siempre precedidas por revoluciones silenciosas, invisibles e inaudibles a los sentidos de los contemporáneos; son pequeñas transformaciones que se producen en los pliegues internos del tejido social, de la vida y las costumbres.

Hegel compara esas revoluciones con el nacimiento del niño: así como “después de una larga y silenciosa nutrición, la primera respiración, en un salto cualitativo, interrumpe bruscamente la continuidad del crecimiento solamente cuantitativo y es entonces que el niño nace; es así que el espíritu que se forma, madura lenta y silenciosamente hasta su nueva figura y desintegra fragmento por fragmento el edificio de su mundo precedente...”³ En tales casos lo que se ha de considerar son las transformaciones que se han producido en la razón práctica —dice Hegel—, empleando asombrosamente una expresión kantiana que él llena de contenido histórico.

Hacer historia del presente no puede consistir entonces en detenerse en los grandes gestos grandilocuentes sino en saber leer las cosas imperceptibles como portadoras de significaciones actuales, ardua labor que Foucault emprende inmerso en la tradición iluminista. ¿El decir de Kant está en tono foucaultiano o Foucault lo sintoniza en clave de nuestra modernidad? Su simpatía por el ensayo de Kant no puede pasar inadvertida, en el gran coro polifónico de los pensamientos dispares hay tonalidades que se aproximan y constituyen un “nosotros”.

En esto consiste nuestra modernidad, que no es el resultado explosivo de algún gran acontecimiento ni se lee como transformaciones en las estructuras. Es en el *ethos*, en los cambios de actitud de los simples espectadores, donde debemos buscar la revolución no como fin racional sino como remanente involuntario. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que hay un asombroso paralelismo entre esa propuesta kantiana de leer a la revolución como espectáculo y esa noción de discurso-práctica que sirve de tronco conceptual al pensamiento foucaultiano. Ambos intentan estudiar el suceso como signo, lo cual implica renunciar a reducir el acontecer histórico a la objetivación o desarrollo de una idea.

Hacer el análisis genealógico de la revolución significa preocuparse por lo que escapa a los designios conscientes, preocuparse por las desviaciones, los pequeños accidentes, aquello que no ha sido pensado, no el pensamiento manifestado en discurso sino el discurso-objeto captado en su materialidad, la razón mediada por sus efectos en la praxis, en un *ethos*. La revolución —diría Foucault— no es un discurso que constituyen premeditadamente determinados sujetos, sino una praxis que deja rastros en los cuerpos,

una manera de vivirla, dice Kant.

La noción de práctica discursiva se opone a la perspectiva weberiana de estudiar la acción en función de sus agentes y sus intenciones. Por eso el interés en lo pequeño, lo marginal, lo menos ruidoso, pero por ello mismo más indeleble. La irreversibilidad de esas pequeñas transformaciones es prueba de que no hay un designio explícito que triunfa, sino efectos periféricos, no intencionales, que persisten independientemente del fracaso o éxito de los fines racionales.

Por eso al genealogista se le exige abandonar en la puerta del laberinto la pretensión cartesiana de un conocimiento claro y distinto. Adentro sólo encontrará sentidos difusos, conexiones arbitrarias, fines contradictorios, ideas ambiguas. Algunas verdades asomarán si somos capaces de despojarlas de todas las racionalizaciones petrificadas que durante años las mantuvieron sepultadas. Ellas a su vez serán efímeras, transitorias, casi solamente un pretexto para pasar a otra cosa.

Apartarse por los desvíos supone penetrar en el lugar de la dispersión donde lo igual se hace otro, donde nacen las diferencias. La genealogía se emparenta aquí con la noción de madurez. La filosofía que ha de adoptarla como método es el arte —según Foucault— de pensarse distinto, liberarse de los caminos trazados por la racionalidad y las pretensiones totalizantes. No descubrirse como miembro de un universal, sino inventarse como ser singular con todos los riesgos que ello implica. Su meta no es adquirir un conocimiento sino aprender a extraviarse, afrontar los peligros con actitud estoica, recorrer el propio camino hacia la madurez que es el camino en soledad, ética en marcha.

En este contexto el escepticismo foucaultiano respecto de los resultados exitosos de los movimientos de liberación no implica su rechazo en tanto medios idóneos de autorreconocimiento y ejercicios de sí. No es el éxito lo que cuenta sino sus efectos en los cuerpos, las energías que despiertan las facultades que desocultan, ese valor rememorativo, demostrativo y pronóstico del que hablaba Kant respecto de la Revolución Francesa. Estos también habrán de ser apreciados en tanto espectáculo, poniendo el acento en los resultados no esperados, en la recepción de que son objeto en quienes no fueron sus protagonistas pero cuya opacada disponibilidad les dio el carácter de acontecimiento notable. Lo que importa no son los movimientos de liberación como discurso sino en tanto huellas, resquicios, como las aureolas dejadas por la espuma cuando la tempestad se retira; aquello para lo cual no cuenta medirlos como éxito o fracaso porque componen la realidad menos perceptible y por lo tanto más irreversible. Es en esas huellas donde se definen modalidades de la relación del sí consigo mismo por las que los hombres buscan darse forma como sujetos, función eto-poética en que consisten las artes de existencia.

Notas

1 Kant, E.: “¿Qué es la Ilustración?”, en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Nova, 1958.

2 Kant, E.: “El conflicto de las facultades”, en *Filosofía de la Historia*, Buenos Aires, Nova, 1958.

3 Hegel, G. W. F.: *La phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, París, Aubier, 1943.

Filosofía en la encrucijada

Hay muchos aspectos en que hoy día la filosofía se debate entre dos extremos; tironeada de uno y de otro lado, apenas, respira. De entre todos los debates destaco uno que considero, quizá caprichosamente, el resumen de todos ellos. Es aquel que disputa acerca de su naturaleza, el que revolotea entre las preguntas del qué es y qué lugar ocupa en tanto es lo que es entre las ciencias y las artes.

Y hay dos grandes respuestas a estas grandes preguntas: la filosofía quiere ser ciencia, la filosofía quiere ser poesía. Lo mismo valdría cambiar el quiere por el debe, pero es de la índole de la pregunta el no poder ser respondida con el es. En realidad la pregunta por la esencia de la filosofía no puede dejar de ser un llamado de atención por sus posibles o actuales deformaciones, abusos o pretensiones indebidas.

El tema de la naturaleza de la tarea filosófica se torna así o bien en una advertencia motivada por una presunta desviación de sus cauces o bien un programa: la filosofía debe ser tal cosa o tal otra si no quiere ser desautorizada y perimir. Tiene razón Adorno cuando dice que la cuestión de la actualidad de la filosofía no es sino la cuestión de su liquidación;¹ diría yo que toda pregunta por su naturaleza se conecta por detrás con el tema de su derecho a existir. Hace tiempo que la filosofía se debate en el precipicio de su discutida utilidad o vigencia. Pero la misma pregunta por la utilidad es ya una toma de posición y una mirada interesada sobre sus derechos.

Hoy día se halla vigente, siempre renovado, el antiguo debate. Por un lado, la convicción de que la filosofía debe seguir el modelo de la ciencia; por el otro, quienes consideran que la tarea del filósofo se acerca más que ninguna otra a la del poeta.

En el primer caso, son los positivistas lógicos reunidos en torno al Círculo de Viena y grupos adherentes, pero no sólo ellos sino toda una corriente científicista que en nuestro siglo arranca de Husserl. De entre los primeros, Carnap, representante típico, dirige sus dardos a la tradición filosófica a la que considera en su conjunto como pura metafísica y a ésta, a su vez, como un conjunto de falsos problemas.

Si bien la tradición filosófica ha creído hallar en la metafísica el sentido último y más profundo de la realidad —dice—, no es sin embargo más que un conjunto de frases sin sentido. Las proposiciones de la metafísica carecen de contenido teórico, aparentan afirmar algo porque provocan pensamientos y evocan imágenes en quienes las escuchan, pero en realidad no afirman nada pues no corresponden a ninguna situación de hecho, no refieren a ninguna percepción que de alguna manera nos conduzca o acerque a los hechos mismos. Al igual que la poesía, las proposiciones metafísicas no representan nada, sólo son expresión de deseos, de estados de ánimo o de rasgos de la personalidad de quienes las enuncian y están por lo tanto fuera del campo del conocimiento. Como en poesía, el uso y abuso de la metáfora lleva a ambigüedades y equívocos que la alejan del conocimiento.²

Aquí parecen estar las cosas algo confundidas pues comenzamos mencionando al

Círculo de Viena como aquellos que pretenden hacer de la filosofía ciencia, y finalmente nos vemos frente a una postura que identifica sin más la filosofía a la poesía. El tema se aclara cuando acertamos a distinguir entre el ser y el deber ser. Para el Círculo esta identidad no es más que una común enfermedad del lenguaje, un vicio, una patología, algo que no va. A fin de evitar estas calamidades, Carnap propondrá la traducción del lenguaje material en lenguaje formal, y para salvar a la filosofía de su total aniquilación o de su descalificación en tanto ideología, le ofrece arrinconarse en la humilde pero digna tarea del análisis de la estructura formal del lenguaje, de su sintaxis lógica. Para volver las cosas a su cauce es necesario que la filosofía se retraiga en sus pretensiones de hablar de todo. Cada vez más reducida en virtud de sus retrocesos frente a las ciencias particulares, ya no le queda nada de que hablar sino profesar de control y vigilancia del lenguaje de los otros. El ser poesía enferma cede frente al deber ser sana ciencia o arte de la vigilancia.

La otra postura no tiene representantes claros y distintos. Es posible entre ellos citar a Heidegger y de alguna manera también a los representantes de la corriente hermenéutica, pero no sólo a ellos. Sin embargo Heidegger no dice en ningún lugar que la filosofía sea o deba ser poesía. Cuando habla de la filosofía se trata de la metafísica occidental respecto de la cual él mismo opera el retroceso como un desenvolver. Es la metafísica que se ha olvidado del ser y de la diferencia entre ser y ente. Esa filosofía no es poesía. La filosofía se vincula a la poesía en el pensamiento de Heidegger transitando sendas indirectas.

Cuando Heidegger indaga en la esencia de la poesía y bebe para ello en la poesía de Hölderlin, la define como la puesta en obra de la verdad y esto no es más que un corolario de su vínculo con el lenguaje. El lenguaje no es algo que se le da al hombre como medio o instrumento, algo que se le agrega; el hombre mismo es lenguaje, y por tanto poeta, poéticamente habita el mundo. Aquí aparece ya un elemento común: filosofía y poesía, ambas tienen algo que hacer con la verdad.

Los positivistas lógicos también están interesados en la verdad, pero habiendo desahuciado a la filosofía en sus posibilidades o pretensiones de alcanzarla, la sentaron a la puerta de la ley como guardiana del lenguaje. La filosofía no instaaura la verdad, encerrada en sí misma, cuida la coherencia interna y el cumplimiento de las reglas convenidas.

Creo que la cuestión de la esencia de lo que sea la filosofía está intrincadamente asociada a la pregunta por la esencia del lenguaje, la cosa y la verdad.

Posturas que podríamos llamar genéricamente cienti-ficistas se fundan sobre una noción de cosa como algo que está ahí, en última instancia sustancia sobre la cual es posible construir proposiciones verdaderas o falsas mediante un instrumento de valor inapreciable, el lenguaje, al cual es preciso cuidar celosamente de cualesquiera imprecisiones. Sin duda hay una postura tomada acerca de qué sea el lenguaje, la cosa, la verdad. Posturas que quieren acercar la filosofía a la poesía difieren radicalmente en esos tres puntos.

“El habla —dice Heidegger— no es sólo una de las facultades del hombre de idéntico rango que las demás, el habla es la esencia del hombre.”³ Y en otro lugar: “La palabra no es tan sólo un instrumento que entre muchos otros y cual uno de ellos, posea el Hombre; la palabra proporciona al hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes”.⁴

Recorramos primero todas aquellas cosas que el lenguaje no es. El lenguaje no es una

caja de herramientas, no es tampoco un medio de comunicación o expresión hablada o escrita, algo para entenderse o llegar a acuerdos en ciertos temas.

El lenguaje es energía, una actividad del espíritu que es un mostrar, un dejar aparecer que es un dejar ver y un dejar oír y también un escuchar. Pero el lenguaje es por sobre todo ya mismo un mundo y una visión del mundo, quizá la primera y más global interpretación del mundo.

En resumen, el lenguaje en tanto energía es fundamentalmente creación, no es instrumento ni producto alguno sino creación de mundo. Hay —dice Heidegger— una unidad de esencia entre poesía y lenguaje, por lo que al hablar de poesía se habla de lenguaje. Y Nietzsche define el lenguaje como un ejército móvil de metáforas, por lo que la metáfora, sustancia de la cual está hecha la poesía, sería también la esencia misma del lenguaje. ¿Y cuál es aquí el lugar de la filosofía? Podemos decir con Gadamer que la filosofía es invención lingüística.⁵ Y es ésta una postura que se halla en las antípodas de la sostenida por los filósofos del Círculo de Viena.

La filosofía no podría ser entonces análisis o clarificación del lenguaje, porque ella misma es creación y ampliación de éste. No se trata, para la filosofía, de usar un vocabulario heredado para designar una realidad ahistórica que está allí desde siempre. La filosofía es por sobre todo invención de lenguaje y de mundo que se da cada vez en un tiempo histórico como suceso que interpreta y debe ser a su vez interpretado.

Se ve pues cómo este especial punto de vista acerca de la filosofía lleva ínsita también una determinada manera de concebir su objeto, esto es, una manera de responder a la pregunta por la cosa y una vez más comprobamos que estas nociones son en esta corriente tributarias de una óptica que vincula estrechamente la filosofía al arte y a la poesía.

Dice Heidegger que la poesía es puesta en obra de la verdad, pero ¿qué debemos entender por ello? Que la poesía en tanto *poiesis*, actividad creadora, expone un mundo y hace que ese mundo se dé. La palabra, pues, tiene ese don de poder dar ex-sistencia, ese estar afuera, y con ello verdad. Verdad que es temporal, confirmada en su calidad de evento. Entre los griegos antiguos el poeta es aquel que al nombrar memora, esto es desolvida, por eso la verdad es *aleteia*. Verdad entonces en cuanto aquello que se muestra y se deja oír en un contexto y circunstancia que le otorga su sentido, no verdad en tanto cumple con ciertas reglas de coherencia interna que separan y distribuyen valores de falso y verdadero según criterios formales.

La filosofía sigue los rumbos de la poesía por su carácter expositivo. Hay una puesta en obra que es interpretación y aquí interpretación debe ser entendida no como en aquel sentido referido a los textos sagrados, donde interpretación es selección de uno de los sentidos posibles, como si allí adentro se recogiera un repertorio único aunque numeroso. La interpretación filosófica no selecciona dentro de ningún repertorio sino que es armado de sentido por la incisión de un corte en el caos; en esto consiste la creación de mundo, cosmos. Es en este sentido que dice Adorno de la filosofía que es disposición de elementos, aquellos que recibe de las ciencias, en constelaciones tentativas hasta lograr esbozar una figura legible.⁶ Decimos entonces que la filosofía es construcción de figuras o imágenes, o bien es interpretación, no como un escoger entre lo mucho sino como versión, tal como se habla de ejecución de una obra musical donde se da un determinado fraseo, una cadencia, un determinado tratamiento de los elementos del texto. Como dice Gadamer el texto es el pretexto,⁷ el motivo de la ex-posición, como el material del cual está hecha la escultura, aquello que se moldea de una forma

única, histórica, casi personal.

Por eso, el cómo se entiende el quehacer de la filosofía, se vincula también con la noción de cosa. Para la ciencia, cosa es o bien algo que aparece, ese fenómeno al cual el pensamiento debe acomodarse, o bien algo que se devela, lo que tras la investigación se destapa. Para la filosofía, en cambio, la cosa es lo que la mueve a pensar, el motivo, el texto que se interpreta en tanto se arma un sentido. De ahí la necesidad de figuras e imágenes; como la poesía, la filosofía necesita inventar imágenes, figuras, conceptos, metáforas que coadyuven a esbozar un mundo.

Pero la filosofía que quiere acercarse a la poesía no quiere identificarse con ella. Difiere la figura filosófica de la figura estética en que ésta es dibujo de un ser singular con sus rasgos personalísimos, creación de un personaje. La figura filosófica, en cambio, destaca por sus rasgos poco delineados, especie de universal, casi figura mítica, ocupa un lugar intermedio entre aquello pasible de una visión racional y aquello que llama a los afectos. Pienso en las figuras hegelianas, una Antígona, un Cristo, esas que Hegel mismo va definiendo del descarte de lo que no es. Ni puras abstracciones, ni personajes modernos como totalidades compuestas de elementos constitutivos variados que se van exteriorizando uno después de otro. Se trata más bien de figuras fijas y firmes que se dan todas de una vez, poderes sustanciales, individualidades animadas de una fuerza única.⁸ Hay en la figura filosófica ambos componentes: el abstracto de los universales, conceptos que se dirigen al intelecto, y el concreto del mito. Ni demostrativa ni argumentativa, es más bien creación de mundo, organización de mundo que es crear o interpretar y que nos dice de una manera de verlo, pues no hay mundo si no se dice de una manera de verlo. Ver un puñado de acontecimientos en tanto crisis, decadencia o revolución y hablar esas palabras es crear mundo y los conceptos que lo describen. Por eso la cosa no es eso que se va a buscar y se devela sino el sentido que se crea y se nombra, la especial manera de ordenar el acontecer para que se haga presente al público de los entes.

Notas

1 Adorno, T. W.: *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Altaya, 1994.

2 Carnap, R.: “La superación de la metafísica por medio del análisis lógico del lenguaje”, Centro de Estudios Filosóficos, Cuaderno 10, Universidad Nacional Autónoma de México, 1955.

3 Heidegger, M.: “El camino al habla”, en *De camino al habla*, Barcelona, Odos, 1990.

4 Heidegger, M.: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989.

5 Gadamer, H. G.: “La historia del concepto como filosofía”, en *Verdad y método*, II, Salamanca, Sígueme, 1992.

6 Adorno, T. W.: *op. cit.*

7 Gadamer, H. G.: “Texto e interpretación”, en *op. cit.*

8 Hegel, G. W. F.: *Esthétique*, París, Aubier, 1944.

La filosofía como relato

La filosofía requiere de la exposición —dice Adorno—; ésta no es algo que le venga de afuera ni que le suceda en el tiempo sino que le es consustancial, porque ningún pensamiento es si no se perpetra en la palabra. Su desvinculación de lo positivo en que anida su libertad la impulsa a la expresión para producir su acaecer. Pero la forma no puede ser extraña al contenido, la relación entre ambas genera una dinámica de mutuas atracciones y repulsiones que en su marcha pugna por hallar el engarce adecuado que confirme su confraternidad.

¿Cuál puede ser para la filosofía de esta era, en que la metafísica se halla al borde del agotamiento, la forma que la abraza? La filosofía que hoy ha renunciado a ser la protagonista de una iluminación progresiva, que ya no persigue —y no por impotencia sino por descreimiento— una relación con las esencias, en una era que ya no tiene al ser por fundamento sino como simple evento, don gratuito y libre, no por haber conquistado arduamente su autonomía sino por su forma de darse absolutamente contingente y fortuita, clama por una nueva forma que pueda expresar sin ambages lo sustancial de su transformación.

Para Rorty la filosofía debe adoptar la forma de la narración, porque el nominalismo y el historicismo que ha sellado nuestra era no le permite establecer “una relación con una esencia real, únicamente puede establecer una relación con el pasado”.¹

A su lado Benjamin, aunque en otro contexto,² se lamenta de la lenta e inevitable extinción de la especie de los narradores, esos lejanos marinos y campesinos que poseían el arte de contar historias. Unos y otros, desde sus dispares estilos de vida errante o sedentaria, supieron salvaguardar las habilidades de esta artesanía milenaria.

En la obra de Rorty aparece la opción de la filosofía como creación de sí mismo. Su paradigma es la novela proustiana, forma que consume ese ideal de conquista de una autonomía por parte del narrador, tanto más perfecta por cuanto en tal acto éste no busca erigirse en autoridad frente a otras, sino despojarse de aquellas figuras de autoridad, especie de sombras avivadas por el recuerdo que logran ser conjuradas a fuer de su redescipción. La luz que las ilumina es la reminiscencia, una combinación de olores y sabores que habilita al artista a aventurarse por la cavidad ensanchada de los recuerdos.

Benjamin, en cambio, no habla de la novela; su paradigma es el relato en boca de marinos y campesinos, género previo a la escritura que en forma de experiencia proviene y se reintegra a la tradición permaneciendo en la comunidad y testimoniando de una identidad y de una pertenencia. Frente a éste la novela es, en cambio, el género de los desertores, el novelista se ha segregado y sólo logra decirse a sí mismo desde la soledad. Desde la soledad, desasistido de consejo, sólo atina a balbucear acerca de lo incomunicable.

Salvando las diferencias de los modelos y el espíritu que los inspira —Rorty busca una vía para la renovación de la filosofía frente al agotamiento de la metafísica, Benjamin expresa la nostalgia de una belleza que se extingue—, hay algo de común en ambos pensamientos que hace renacer la esperanza de una recuperación de esa belleza perdida de la que nos habla Benjamin. Ambos apelan a la reminiscencia como vía de renovación o de retorno.

Para Proust, modelo de Rorty, la reminiscencia es el detonador de una recreación de sí que triunfa en conjurar los fantasmas de la infancia, aquellas miradas que aun sin

quererlo podrían transformarlo en cosa e inmovilizarlo.

Para Benjamin *Mnemosine*, musa de la épica, es la que funda la continuidad de la tradición y se encarna en el *epos* como testimonio de un pertenecer. Vinculando y recomenzando siempre de nuevo, ella deviene promesa de salvación, como *Scherazade*, cuyo recomenzar cada noche inaugura una nueva esperanza.

Lo que *Mnemosine* evoca es la experiencia, porque es facultad del narrar intercambiar experiencias. Pero no se trata de experiencia como dato sensorial, aquélla de que se sirve la ciencia, forma de conocimiento que supone un sujeto frente a un objeto, “un yo corpóreo e individual que recibe las impresiones mediante los sentidos”,³ la *erkenntnis* de Kant que tras el rodeo de las categorías va a desembocar en el concepto. Esta es para Benjamin el rango más bajo de la experiencia, una experiencia escindida tal como exige la modernidad tras el desmembramiento del saber en las disciplinas de la ciencia. Lo que *Mnemosine* evoca es la experiencia como *erfahrung*, la experiencia que da el andar, el fruto del vagabundeo que perpetrado en palabra luego se transformará en revelación que la filosofía debe consagrarse a contemplar.

Las ideas para Benjamin no se hallan en el mundo de los fenómenos ni son construcción de un sujeto a partir de sus propias estructuras; las ideas son de naturaleza lingüística, se dan en la palabra cuyo fundador es Adán y por lo tanto el primer filósofo, palabra que la filosofía debe renovar mediante la contemplación.

El atributo de la belleza se une aquí a la idea como en Platón y afloran las metáforas visuales con que Benjamin se refiere a la contemplación filosófica. Las ideas como constelación, “la verdad manifestada en la danza que componen las ideas expuestas”,⁴ la verdad expresada en la bella coreografía. Pero “como la filosofía no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación —dice Benjamin—, esta tarea sólo puede llevarse a cabo mediante el recurso de la reminiscencia que se remonta a la percepción originaria”⁵ y a través de este rodeo retornamos al tema de la narración y recuperamos las metáforas auditivas más ajustadas a un arte que pertenece al orden de lo temporal.

Si la metáfora de la danza se muestra eficaz para expresar el carácter móvil e inestable de las ideas, el “don de estar a la escucha” y el “oído atento”⁶ que añora Benjamin evocan esa capacidad de establecer una vinculación y continuidad con el pasado que Rorty reclama para la filosofía y Benjamin añora al evocar con nostalgia la figura del narrador.

Que la filosofía adopte la forma del relato parece un programa de retorno a las fuentes. Si el mito pudo ser interpretado como una filosofía en germen, la filosofía hoy puede entenderse como desarrollo de un material milenario destinado a retornar a sus orígenes. En una era posmetafísica, en que se ha abandonado la persecución de las esencias y la idea del ser como fundamento, el ser en tanto evento halla su expresión más acabada en la forma del relato.

Del mito nacido de la poesía épica y a través de la tragedia que la desarrolla y humaniza se pasa al diálogo, forma platónica de la filosofía, nacido de la ciudad y para la ciudad; su misión fue ordenar las relaciones entre los hombres, espejos o mónadas que a su modo reflejan la armonía del cosmos. Su método fue la dialéctica, modo de la contrastación que a través del *agón* se abre paso hacia su triunfo por la misma fuerza de la retórica. Una nueva vuelta del destino, ya no para ordenar la *polis* sino para operar sobre el mundo y la naturaleza, hizo de la filosofía sistema. El concepto capturó la

realidad en sus redes configurando estructuras jerárquicas e inmóviles; fue el imperio de la geometría y del dibujo que en la forma de los universales eterniza la verdad y torna pasiva la mirada.

Pero yo lo decía Platón, nada serio puede decirse a través de la obra escrita porque es palabra muerta, palabra que no responde.⁷ La voz del relato invirtiendo el platonismo devuelve su derecho a lo singular y lo instala en el lugar de privilegio que antes ocuparan los universales. En esto reside la ejemplaridad del mito: el hecho singular, erigido ahora en modelo, puede arrogarse el papel de regir los demás hechos singulares. El evento ocupando el lugar de modelo desarrolla el arte de escuchar y en el juego de sus resonancias despierta al oído atento.

Pero es propio del relato que imita al mito ser pensamiento de la ambigüedad. La historia de lo singular en tanto no apresado en la red del concepto nos reinstala en el enigma y devuelve al filósofo el asombro que le dio a luz. Hermano y heredero del acertijo, el relato se da como acaecer abierto a inagotables interpretaciones.

Si resta la pregunta de qué gana la filosofía en este retorno a la forma del *epos*, hay que responder que es justamente esa inagotabilidad de su objeto, esa posibilidad de hablar lo distinto, jugar en el contraste, barajar la contradicción, porque —se dice— las musas saben ser veraces y engañosas, en todo caso libres, libertad en la cual es posible abismarse pero nunca alcanzar la conciliación. La exegésis como el evento es siempre fortuita, siempre se trata de uno de los sentidos posibles; comprender no es disolver el enigma sino interpretarlo y aprender a convivir con él.

El saber entonces es esta relación íntima y serena con el prodigio y la paradoja. El sabio, a diferencia del filósofo que buscaba la verdad por la vía del intelecto, era el que tenía experiencia y la volcaba en forma de enigmas y acertijos. Pero la paradoja no se deja reducir a la forma geométrica del dibujo que se capta por los ojos, su destino se asemeja al de la música que se recibe como una atmósfera envolvente con la cual nos confundimos y sólo podemos captar como devenir y movilidad; siempre debe quedar algún residuo, siempre se debe guardar algún secreto, so pena de disolución.

La metáfora adorniana del arco iris que se diluye para los ojos de quien, en su afán de alcanzarlo, se le acerca demasiado expresa de la mejor manera esta idea que en su caso habla de la superioridad de la obra de ficción frente a la descripción fiel de corte analítico. “Comprender —nos dice— es a la vez disolver y conservar el enigma; revelar es a la vez decir y ocultar.”² En sentido kierkegaardiano, la vida en la paradoja y el secreto es la forma más alta y rica: su estadio religioso. Intentar disolver la paradoja equivale a disminuir la profundidad de la verdad y nuestra propia profundidad.

El relato, entonces, como expresión del evento, nos retorna al mundo de lo maravilloso y hace de la existencia esa forma personal de entrar en relación con la verdad de la que nos habla Kierkegaard; no sólo como ideal del estadio religioso sino también cuando se refiere a la filosofía, la que define, más que como un sistema, como una forma de vida. Una relación con la verdad que se enriquece y alimenta en la movilidad y los contrastes. Una vía opuesta a la vana pretensión conceptualizadora del sistema, la vía del rodeo, de la oscuridad entrelazada con la luz, de la bruma iluminada por el resplandor, el clima del cuento de hadas, el mundo de lo maravilloso.

No por casualidad Benjamin y Kierkegaard, que se emparejan en su noción de la verdad como revelación, como iluminación instantánea, recurren frecuentemente a la forma del relato. Benjamin, el miniaturista, el filósofo de lo fragmentario, siembra no ocasionalmente sus reflexiones filosóficas de relatos ejemplificadores. Se trata de

brevísimas historias que quedan suspendidas en el aire como estrellas centelleantes que por momentos se iluminan y por momentos desaparecen en la penumbra para aparecer por otro lado con una luminosidad nueva.

Kierkegaard, que huye del sistema como del mismo demonio y a quien le duele la posibilidad de que la posteridad pueda transformar su pensamiento en una filosofía académica, suele utilizar no pocas veces el relato como cauce sobre el cual ha de discurrir la reflexión filosófica, fuente inagotable para la cofradía de sus lectores de signos e interrogantes que despiertan visiones novedosas. El comienzo de *Temor y temblor* con cuatro versiones diferentes de la historia de Abraham nos recuerda a la música donde sobre un mismo motivo se suceden diferentes variaciones que nos permiten apreciarlo desde distintas perspectivas; en esos relatos un enjambre de posibles sentidos aflora empujándose unos a otros en un movimiento inestable de idas y retornos.

En uno y otro caso resalta y se hace manifiesto el carácter dual del relato, su capacidad de estar en las dos partes, su inagotabilidad que lo torna pasible de ser desplegado en el tiempo, su prescindencia de la explicación porque se entrega dúctil a las distintas lecturas, su indiferencia a la verosimilitud porque el suyo es el reino de lo prodigioso, suelo fértil para que la verdad crezca y se profundice. Encontrarle entonces a la filosofía un destino en el relato puede ser una manera de intercambiar la superficialidad y simplicidad de lo claro y distinto por las honduras de lo brumoso y ambiguo.

Notas

1 Rorty, R.: *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.

2 Benjamin, W.: “El narrador”, en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

3 Benjamin, W.: “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Iluminaciones IV*, *op. cit.*

4 Benjamin, W.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

5 Benjamin, W.: “El narrador”, *op. cit.*

6 Benjamin, W.: *op. cit.*

7 Platón: *Fedro*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.

8 Adorno, T.: *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.

Arte y filosofía como exposición

Más allá del estéril debate sobre el derecho a existir de la posmodernidad, sobre la pobreza misma de su nombre que no se distingue por sus raíces sino por su derivado, sobre su identidad subordinada por el fatal *post* que la vincula con un después y le traza un destino dependiente. Más allá de la conformidad o el sosiego que nos brinda optar en esta pugna entre modernidad y posmodernidad tal que: la modernidad, un proyecto

inconcluso, la muerte, el declinar y/o superación de la modernidad, la modernidad que gesta en sus entrañas el germen de su propia destrucción, la posmodernidad bajo sospecha de neoconsecadurismo. Más allá de todas estas tesis absolutistas que no hacen más que ilustrar reiterando el problema que quieren zanjar, quizá sea más apropiado al tono del propio debate suspender el juicio sobre los derechos y penetrar en el bosque ya no con la mirada globalizadora que desde arriba quiere trazar el mapa de las líneas fuertes y el valor de conjunto, sino con la mirada lateral que puede indistintamente detenerse en las grandes copas o en las pequeñas e imperceptibles rugosidades de los troncos.

Ya la propuesta quizá sea invitación a mirar con ojos benévolos las pretensiones de legitimidad de la pobre “señora de”. Ya la propuesta sea quizás una forma de ilustrar superando, reponiéndonos de la enfermedad que nos aqueja.

La pregunta viene suscitada por el deseo de repensarnos. Si desde Hegel a la Escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber, la filosofía se ha transformado, como dice Foucault, en pensamiento de nuestra actualidad, repensemos nosotros nuestro ahora desfasado del centro, repensemos nuestro espacio periférico operando como el *bricoleur*, ese mago de los retazos y las ruinas, haciendo uso de aquello que se ajuste a nuestra talla.

Si aceptar la herencia nos ata al carro del vencedor y al código del centro, renegar de toda herencia nos sangra y nos reduce a vacua oposición. El filósofo *bricoleur* nada rechaza, elude tanto la pretensión de absoluto como la descalificación apresurada de algún objeto en desuso, todo en sus manos puede devenir promisorio material al servicio de su voluntad creadora.

El tópico posmoderno del descentramiento del sujeto, operación nihilista que Nietzsche describía como aquella en que el sujeto abandona el centro para ocupar la X, puede devenir el manjar predilecto en el convite de los periféricos. Si el pensamiento fuerte del centro nos colocó en el margen del mapa y del relato, la nueva de su desplazamiento hacia la X debe operar como palabra liberadora y promesa de redención para estos periféricos. No cabe pues ningún lamento de haber sido desviados del mandato antes de su consumación entre nosotros. Toda consumación es un hecho singular que arma sus propias coordenadas desde el grado cero.

Ensayo entonces de pensarnos desde aquí, desde la cercanía con toda nuestra herencia abarrotada, marcados con las señales del mestizaje, la sana mezcla, nuestro destino de inmigrantes pleno de huellas y lenguajes y sin embargo duro en la voluntad de recomenzar. Esta voluntad que es voluntad creadora acerca la filosofía al arte y le permite moverse dentro de una concepción no metafísica de la verdad, verdad débil que más que como mandato aparece como horizonte en el cual el sujeto también debilitado se reconoce y se recrea.

¿Y por qué este programa de estetización de la filosofía, por qué este empeño en que la filosofía abandone el modelo de la ciencia para acomodarse al modelo estético? La respuesta a esta cuestión nos obliga a preguntarnos por el fenómeno estético y con tal finalidad seguimos los pasos de Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán*, donde en observaciones acerca del método propone abordar, más que una historia, una filosofía del arte como tarea que más cercanamente puede captar a éste en su verdad, allí donde se revela su historicidad como necesidad intrínseca de la gente de una época, casi una segunda naturaleza, un cuadro de costumbres. Desde esta perspectiva puede verse con otros ojos lo que respecto al Barroco fue calificado como literatura de verdugos para verdugos; no otra cosa podría esperarse de una época de guerras y

calamidades.

El arte no debe entenderse como medio ni explicarse por sus efectos, dice Benjamin rechazando así la noción aristotélica de catarsis, sino que debe apreciarse en su ser ahí. En la época de la reproducción técnica el arte se ha desligado del ritual y su valor cultural, al que lo tenía encadenado primero la magia, luego la religión, fue sustituido por un valor puramente exhibitivo.

El arte también en su versión heideggeriana como puesta en obra de la verdad, el arte como exposición de un mundo y producción de la tierra. Ambos coinciden en destacar su valor exhibitivo, ese levantar para mostrar una experiencia de mundo de un grupo humano, un mundo histórico social con sus criterios de verdadero-falso, bueno-malo. Levantar para mostrar como un acto de fundación que constituye el consenso y fortalece el sentimiento y el hecho de pertenecer. El arte, además, como producción de la tierra, como pura materialidad, presencia que no es reflejo ni anticipación sino hecho en sí, cuerpo necesario, ineludible, pura facticidad que refiere a su condición de mortal y revive la conciencia de su precariedad.

De la filosofía también dirá Adorno que tiene necesidad de exposición, siendo ésta, no un momento que deba venir después sino algo que le es inmanente. Es a través de su expresión que el pensamiento alcanza realidad; “lo dicho vagamente está mal pensado”,¹ confirma Adorno. Pero más allá de esta función de consumación, la exposición cumple con la promesa que el pensamiento reclama, en ella se realiza por fin la superación de aquello a lo cual el sujeto se vincula y resiste. La exposición entonces como cuerpo frente a otro cuerpo, como materialidad que no se diluye en identidades ficticias sino que se afirma en su singularidad; la filosofía, como el arte, definiendo su propio círculo donde operan fuerzas sagradas. De aquí resulta la filosofía vinculada en su misma esencia a la palabra poética. Ambas son un hacer, una creación de sí que necesita del lenguaje como medio de libertad.

La filosofía para Adorno es de esencia lingüística y depende de los textos. La difamación que los modernos hicieron de la retórica al igual que antes Platón, “ha contribuido a la tecnificación y potencial eliminación del pensamiento”. Siempre que la filosofía “se ha acercado a los ideales de la ciencia ha perdido su vinculación con el lenguaje y a la vez ese componente mimético que le permite una relación con la cosa más allá de la significación (...) sólo en el medio del lenguaje —dice Adorno— puede lo semejante conocer lo semejante”.² Este jugaría pues para la filosofía como garante de existencia, le prodiga a la vez la cuota de objetividad que le permite estar presente en el mundo de los entes, como ese componente activo y rebelde que la hace diferente de lo simplemente dado.

Como la palabra poética, aparece pues la filosofía como acto fundador. Como aquélla, la palabra filosófica nos hace semejantes a los dioses. Porque no es el lenguaje posesión inmediata que nos prolonga hacia el mundo y los otros configurando nuestra esencia humana, nuestro *zoon politicon*, somos en cambio nosotros, el hombre, la palabra misma, el testimonio de nuestro pertenecer. Dice Heidegger: “La palabra no es tan sólo un instrumento que entre muchos otros y cual uno de ellos posea el hombre. La palabra proporciona al hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes. Únicamente donde hay palabra habrá mundo, esto es, un ámbito de radio variable de decisiones y realizaciones, de actos y de responsabilidades y aun de arbitrariedades, alborotos, caídas y extravíos. Solamente donde haya mundo habrá historia”.³

Lo que en Benjamin es el valor exhibitivo del arte contemporáneo, en Heidegger el carácter fundador de la palabra poética y en Adorno y para la filosofía su necesidad de exposición, aparecen como concepciones emparentadas que autorizan ese acercamiento entre arte y filosofía. Y en el mismo movimiento que legitima ese acercamiento, dan cuenta de una verdad de época, nuestra época, la del pensamiento débil, que no ordena ni debate sino que se muestra y se da como versión libre y desinteresada. El valor expositivo de la filosofía liga a ésta con lo singular y la hace valer no como mandato o deber ser sino como ser, fundación que se desnuda y devela en toda su materialidad; no como búsqueda de una verdad sino como la verdad misma de su época; no como búsqueda de la ley moral que como toda sabiduría ética abreva en el pasado y va trazando su dibujo tras la recuperación de viejos mandatos, sino como autocreación que es eterna renovación, don presente que se proyecta al futuro. De esta manera se realiza la verdadera autonomía que soñó la Ilustración, pero entonces ya no definida como libertad de sumisión sino como creación libre de sí, ni tampoco con fines de ordenamiento sino como marcha singular que avanza en la desconstrucción de autoridades.

Este singular realiza en sí la unidad de forma y contenido. No más deber ser como contenido encerrado en sí que se desarrolla hacia afuera en su peculiar modalidad. Todo se da allí de una vez y resuena al unísono. Su ser es ese mismo darse y mostrarse como puesta en obra de la verdad. Esta, a la cual ya no sostiene sustancia alguna ni sujeto, no puede ser descubierta ni ordenada porque no preexiste a lo dado. Ella gana su derecho a la existencia en el mismo evento en que se hace presente al mundo de los entes. Ella se brinda blanda y abierta, no necesariamente débil o enferma sino con esa cuota de maleabilidad que la hace susceptible de cualquier lectura e interpretación. Ella otorga a su público la misma libertad con que se hubo armado en el darse.

Su afirmación de sí no desemboca en ninguna forma de autoritarismo; no se trata de una voluntad de poder que se impondría por encima de otras. No se trata de cambiar el signo de la idea ni de invertir la dirección del mandato. Los auténticos filósofos no son, como quería Nietzsche, “los que mandan y legislan”, aquellos para quienes “su creación es legislación, su voluntad de verdad es voluntad de poder”.⁴ El verdadero filósofo para este programa de acercamiento de arte y filosofía es el que se expone y pone en obra su verdad, no renegando del pasado sino sirviéndose de él como si se tratara de ruinas y retazos con los que, al modo del *bricoleur*, va componiendo una nueva constelación, va resignificando y construyendo una nueva jerarquía siempre inestable que goza jugando a los desplazamientos de las marginalidades y los centros. Se trata de un movimiento que más que invertir los protagonismos promueve una rotación continua e ininterrumpida.

La verdad pues, como dijera Adorno, no como sistema cerrado y permanente sino como constelación donde el objeto no se define por su identidad sino por las relaciones que guarda con lo que no es. También Benjamin juega con esta metáfora de la constelación combinada con otras de la esfera del arte, el mosaico, la danza, el componente coreográfico del pensamiento. Tanto Adorno como Benjamin rechazan el sistema donde el “el idealismo como furia”⁵ encierra a su presa sobre la cual se ha arrojado con todo el impulso que le inspira el hambre y la conciencia de peligro, como el animal carnívoro, dirá Adorno, como una telaraña, dirá Benjamin. Ambos oponen a esta furia la exposición como la quintaesencia del método. Ambos la entienden como una marcha pausada que se desarrolla en avances y retrocesos. No casualmente ambos

utilizan metáforas que no provienen del campo de la ciencia. Lejos de capturar la verdad en el concepto de una vez y para siempre, el configurar constelaciones supone para Adorno todo un trabajo de composición que avanza lentamente frase por frase como la música. Para Benjamin, a su vez, la verdad se manifiesta en la danza que componen las ideas expuestas al modo del arte coreográfico que va combinando elementos aislados y heterogéneos en una disposición espacial, en una escritura que se detiene a cada frase para recomenzar, obligando también a detenerse al lector y buscando en cada trazo las gradaciones de sentido.

El filósofo como *flaneur*, como errante que husmea entre las ruinas con vocación coleccionista, recogiendo todo aquello que pueda ser restaurado para componer un fragmento que es a su vez totalidad, un singular que juega como reflejo de un cosmos pero que se sabe a la vez caduco y provisorio. La palabra filosófica, como la palabra poética, aparece así como exposición en miniatura de un mundo. Su necesidad deriva de su contingencia, de su peculiar existencia que vale como verdad de una época, pero que no se impone como modelo sino que se dona como testimonio de un pertenecer. Su universalidad es la del cosmopolita ciudadano del mundo no por derecho de conquista sino por vocación de convivencia en la tolerancia y en la autonomía.

Nosotros, los periféricos, los más carenciados, somos los más universalistas y ocupamos un lugar de privilegio en el banquete posmoderno por la muerte del viejo sujeto. Tiramos las cartas y apostamos a nuestros adelgazados fragmentos; nadie puede garantizarnos el triunfo pero quizá nuestro triunfo derive de esa falta de garantía, en la conciencia de nuestra precariedad y de ese estar siempre despojados de la ilusión de universalidad, ese vano sueño de ser modelo, meta o destino que siempre aqueja a los centros.

Notas

1 Adorno, T.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.

2 *Idem*.

3 Heidegger, M.: *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1989.

4 Nietzsche, F.: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

5 Adorno, T.: *op. cit.*

Escribir en el cuerpo... en el alma

Hay un lugar de privilegio para el cuerpo en la obra de Kafka. Nietzsche y Foucault hacen genealogía sobre el cuerpo, le recuerdan su historia, su edad de oro cuando sobre el Olimpo reinaba soberano, cuando las virtudes habitaban en su escena: eran la fuerza del guerrero, la belleza y armonía de las formas, la omnipotencia sexual encarnada en la figura del sátiro. Luego cuentan la historia de su decadencia: el imperio del alma. Foucault, con mirada de arqueólogo; Nietzsche con esperanza mesiánica, el retorno del

exiliado, la recoronación de Dionisos.

En la obra de Kafka el cuerpo es reflejo de dolencias muy personales; la experiencia de su enfermedad, la espalda, los pulmones, quizá sean éstas señales de Dios, la prueba de haber sido elegido para el dolor. Pero también dolencias del alma: el espacio estrecho ocupado en la familia, la diferencia de estatura con el padre, la impotencia que se refleja en el no poder atravesar erguido alguna puerta.

Gregorio Samsa, un hombre del común, viajante de comercio, fue insólitamente elegido para ser convertido en insecto, experimentar la diferencia en el cuerpo, el cuerpo en toda su pesadez como obstáculo, castigo y soledad, un cuerpo torpe que lo inmoviliza, lo margina, que terminará bombardeado con manzanas que se le incrustarán en el dorso. ¿Por qué elegir el cuerpo como señal, como lugar de demostración?

Nietzsche nos habla del dolor como instrumento mnemo-técnico: “Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego, sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria”.¹ Y este dolor se experimenta en el cuerpo, lugar donde lo invisible se hace visible. Luego —dirá Foucault—, ese lugar será el alma, materia real e incorpórea que no debe ser calificada de ilusión, ni siquiera de restos en disolución de una ideología arcaica. El alma, el “alma moderna”, es un lugar también de visibilidad, correlato de tecnologías de poder, producida permanentemente en torno al cuerpo de aquellos a quienes se castiga o se vigila: locos, niños, colonizados. Alma que a diferencia de la cristiana no nace culpable y castigable, sino que nace más bien del castigo y la vigilancia.²

Nietzsche y Foucault coinciden: la responsabilidad, esto es el responder de sí y por tanto también el sentimiento de culpa, sólo fue un factor tardío en el hombre en quien para crearle la memoria fue necesario el sufrimiento y la crueldad. Toda memoria —dice Nietzsche— se hace con sangre. Toda religión es un sistema de crueldades, y esa memoria trabajada a través del sufrimiento hizo aparecer más tarde la razón, la reflexión, la seriedad. Así nace la mala conciencia.

Y ahí tenemos esas pobres criaturas kafkianas como ejemplos de uno u otro de estos estadios del alma. El reo de *La colonia penitenciaria*, ser casi primitivo, carece de todo sentido de responsabilidad, no sabe de su culpa ni de su condena. El procedimiento era secreto, opaco —nos informa Foucault— tanto para el público como para el condenado, y en el caso se agrava ya que para este reo no hay proceso alguno, ni juicio ni defensa. “Por principio —dice el oficial— de la culpa no se duda.”³ No está siquiera en cuestión, pues lo que interesa no es castigar sino a veces restaurar, a veces apuntalar el poder y la verdad. Estos tienen muchas maneras de manifestarse, están allí en el orgullo del oficial, su ciega admiración por esa invención monstruosa de la que destaca sobre todo la perfección, la eficacia del funcionamiento; aparecen también a través de la añoranza de la prolijidad de otras épocas, la cual hacía más imponente el poder que la sustentaba. El aceitado ajuste del procedimiento es testimonio de verdad, porque siempre la perfección de los medios supone la verdad de los fines.

La verdad se hace presente a través del ritual y este aparecer se cumple con las señales en el cuerpo, los signos descifrables de que nos habla Foucault. Para el reo, cuyo dolor es la última prueba, vendrá luego la iluminación mística y la calma interior; para el pueblo, a través del espectáculo. Todo debe sentirse en el cuerpo, el dolor eficaz ampliará la visión, promoverá el saber, la espalda como lugar de iluminación, instrumento de conocimiento, es como dice Nietzsche, la antesala de la reflexión.

Luego también el dolor como pretexto, excusa para el espectáculo y la fiesta, porque

el sacrificio es un regalo para la vista y toda hazaña requiere testigos. Por eso —dice Nietzsche— el hombre inventa los dioses, para homenajearlos y hablarles de su grandeza. Aquí el espectáculo va también dirigido a los humanos entre quienes algunos elegidos podrán observar de cerca. El antiguo comandante bien había sabido dar ese privilegio a los niños, esa materia virgen todavía no formada, sobre la cual será conveniente desde edad temprana ir inscribiendo los signos de la ley.

A través de todo el relato hay un poner el acento en las cualidades de lo visible. El oficial insiste hasta el cargoseo en que el explorador, para poder juzgar, debe observar: la máquina, los procedimientos, sobre todo los gráficos donde la idea se expresa liberada de las contingencias materiales y del error humano. Luego también el reo se entretendrá en el mirar guiado por la curiosidad mientras el sacrificio se cumple en un cuerpo sustituto. Al final del relato la visita a la tumba del comandante donde también las inscripciones hablan. Inscripciones que son señales para la disolución del enigma; quizá la lógica invisible de lo real, el proceso judicial ausente, pueda descubrirse en su desciframiento.

Hasta aquí el cuerpo, lugar donde lo invisible se hace visible. Pero, ¿qué es eso que se hace visible?... La culpa, otro de los motivos kafkianos. Sobre ella dirá Nietzsche que es una pura invención cuyo origen se halla en la más originaria transacción comercial: “*schuld*” es “deuda”, proviene de la más antigua relación deudor-acreedor basada en el principio de compensación. Bastará desligarla de esa relación para que, reificada, se transforme en fantasma u obsesión; en términos psicoanalíticos nada más que represión interiorizada que fácilmente se transformará en terror. “El infierno —dice Kafka confirmando coincidentemente esta interpretación— no es más que el miedo al infierno.”⁴

Este carácter fantasmal de la culpa teñirá a los personajes kafkianos de ese tono espectral, siluetas apenas definidas engarzadas en historias que remiten a un pasado opaco, a conflictos no explicitados. Su carácter reificado iluminará otros rasgos de esos personajes no pocas veces turbios: la obsesión idiota del oficial. Dice Nietzsche que la culpa estrecha el horizonte de perspectiva y genera mentes de una sola vía. Para esta mente de una sola vía, la culpa de la cual nunca se duda transforma la vida en pecado y a éste en necesidad de expiación. El hombre es siempre un infractor en potencia, por eso el proceso es superfluo. Sólo se valora preferentemente la rapidez y la eficacia del castigo. Tampoco es relevante quién sea el sujeto expiatorio. Ante las circunstancias adversas al cumplimiento del ritual, el oficial mismo ofrecerá su cuerpo para el sacrificio. La sustitución de los cuerpos es signo de que el acto es puro simulacro. La mentira artificialmente elevada a categoría de verdad requiere del rito sacrificial. Sin embargo, el sacrificio es ambiguo por estar destinado a redimir una culpa que se ha manifestado intercambiable y es gratuito e inútil porque no alcanzamos a percibir su sentido.

Leído en clave nietzscheana la explicación fluye: culpa y pecado son mera invención, el hombre inventa los dioses para que le sirvan de testigo, luego el sacerdote, aquellos que se arrogan el derecho de juzgar, se erigen en sus intérpretes. Todo no es más que un juego de mortales, todo el sufrimiento, el dolor aquí en la Tierra no es más que el efecto de la acción del hombre sobre el hombre. Los dioses, ya lo decía Homero, permanecen ajenos a la parodia, esa comedia cuyo motivo y finalidad apenas esconde, tras el manto solemne, el rabo de lo humano.

Pero en Kafka el enigma queda suspendido y no resuelve como en Nietzsche cuya

mirada de hierro atraviesa como un rayo las máscaras de lo real. La opacidad de los motivos y fines del dolor como un fluido espeso inunda toda su obra y se traduce en esa coexistencia paradójica de misticismo y desesperanza.

La impenetrabilidad de la lógica divina, la distancia infranqueable de Dios, hace del mundo un sinsentido, una paradoja, un absurdo. Sólo resta una alternativa: o Dios ha muerto u opera con otra lógica. Quizá se ha hecho semejante al dios pagano y nos mira con ironía y sarcasmo; dios caprichoso y cruel que se complace con las frustraciones humanas.

En la obra de Kafka esta sospecha se formaliza estéticamente en el elemento del grotesco. La aparición del grotesco en la narrativa es expresión de una certeza: el reconocimiento de la distancia. Personajes casi bufonescos que enmarcan la acción en un clima de parodia son la encarnación de ese abismo infranqueable, de esa distancia inconmensurable que nos separa de lo divino.

Lo pequeño, lo deforme, lo monstruoso, todas formas de lo grotesco desfilan desafiantes como otros tantos modos de resistencia, rebelión muda que no actúa pero dice de sí por su presencia.

El reo, la idiotez cómica. Su disputa por la papilla, su curiosidad pueril y morbosa, su estado total de ignorancia, no sabe lo que le pasa, no sabe de su condena, no lucha, se salva por azar, no opta por nada, pura lacra social, su mismo gesto de rebeldía que le valió la condena se desdibuja frente a la realidad de su total falta de conciencia.

El oficial, la seriedad idiota, hombre obsesionado y alienado por una máquina, por un pasado muerto, combate insosteniblemente por lo que ha perecido y opta y se sacrifica por una mentira.

La misma destrucción de la máquina, la falla de su mecanismo, el no cumplimiento de la revelación prometida: otro grotesco. Es índice de que Dios no comparte la lógica humana y no premia sus sacrificios, la redención no se cumple. Sólo se revela la vanidad del sentido, la futilidad de todo esfuerzo, la imposibilidad de conocer la ley y la falacia de toda revelación.

Finalmente el explorador, probable espejo del autor, personaje que quizá sintetice el punto de vista kafkiano. Es la figura de extranjero presente en toda su obra. Todos los K. son extranjeros, el agrimensor, el procesado, el estudiante en América, pero también Gregorio Samsa, el simio humano, aquel amigo a quien escribiera una carta, el que no hallaba comodidad ni en la patria ni en el extranjero. Todos ellos habitan lugares extraños que no les pertenecen, cuya ley desconocen. El explorador que llega a la colonia encarna todas las obsesiones kafkianas: distancia, lejanía, la incomprendibilidad de los lenguajes. No se atreve a hablar en un sitio al cual no pertenece, o sabe, quizá, de la vanidad de toda palabra. Hay en él una mezcla extraña, no casual, de interés e indiferencia.

Como a aquel otro extranjero de Camus, perdido en tierras de desierto, el calor, el sol, sobre todo los reflejos del sol, le impiden prestar atención a lo que está ocurriendo. Esta ambigüedad de carácter lo lleva a comportarse como un mero observador, un pasajero que registra hechos pero no deja huellas. Oficial y máquina se autodestruyen, él para nada interviene. Su actitud de observador imperturbable parece decir que la ley del mundo y de la vida no requiere la acción del hombre. Lo obsoleto debe morir, lo muerto ha de ser enterrado, la ley natural se cumplirá inexorablemente. Por tanto rebelión y conformismo resultan equivalentes, el mundo no espera nuestra salvación, reconocerá finalmente el alma presuntuosa de Hegel.

Notas

1 Nietzsche, F.: *La genealogía de la moral*, tratado II, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

2 Foucault, M.: *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1991.

3 Kafka, F.: *La colonia penitenciaria*, en *Relatos completos I*, Buenos Aires, Losada, 1990.

4 Kafka, F.: *Escritos sobre sus escritos*, Barcelona, Anagrama, 1983.

Kafka, la literatura como hoguera

*La condena*¹ —nos cuenta Kafka en su diario— fue dada a luz en una sola noche. Diez horas de trabajo nocturno, un auténtico parto. Diez horas en que la historia fue abriéndose paso sin interrupciones desde sus entrañas. Gran alegría porque ella ha salido toda entera de un solo impulso. Franz concibe la literatura como una forma de exorcismo para liberar fantasmas. Cada uno refiere a un parto y no hay nada peor que un parto interrumpido: el niño se asfixia, la madre queda en peligro. Tensión en las piernas acalambradas, pero gran alegría porque el relato se desarrollaba ante sus ojos como quien avanza sobre la faz del agua y porque todo puede decirse y hay siempre una hoguera preparada para desvanecer cada fantasma.

El parto, imagen de la noche, de lo subterráneo, de lo que viene desde adentro y se hace luz: la faz del agua, imagen del día, de la superficie, algo ha tomado cuerpo y comienza a vivir. Conforme a su advenir repentino el niño ha llegado “recubierto de mucosidades y de suciedad y tan sólo yo —dice Kafka— puedo penetrar con mi mano y tengo ganas de hacerlo”.²

Pero después de prometer “penetrar en el cuerpo” sólo nos entrega unas pobres señales que es necesario descifrar. Kafka piensa en Freud, ciertas conexiones que sólo a posteriori pudo dibujar, el juego de los nombres como un juego de espejos y correspondencias, materia lúdica disponible para posteriores derivaciones, entrelazamientos, remisiones. Invitación al juego pero a la vez desaliento. *La condena* no tiene explicación —dice en una carta a Felice— (...) Esta historia está plagada de abstracciones sin que se confiesen. El amigo apenas es una persona real (...) La historia quizá no sea más que un viaje en torno al padre y al hijo, y la cambiante figura del amigo es quizás el cambio de perspectiva de las relaciones entre padre e hijo. Pero tampoco estoy seguro de esto.”³

En otra carta a Felice agrega: “tu pequeña historia ha salido desordenada y sin sentido, sólo podría tener algún valor si guarda en sí alguna verdad interior”, pero ésta no puede decretarla el autor, somos nosotros los lectores quienes debemos reconocerla en cada caso.

Desde su nacimiento la obra se erige frente a su creador como un cuerpo opaco con vida propia. Imposible develar el misterio, imposible explicarla. Como Kierkegaard, Kafka entiende que el hombre porque es hombre debe poder vivir en el misterio, debe saber guardar algún secreto. De *La metamorfosis* dice: “no es una confesión, aunque sea en cierto sentido una indiscreción”.⁴ Allí está la palabra alusiva que no es un puro cascarón cerrado en sí mismo sino la pura inestabilidad, un puñado de hilos desordenados y sueltos como Odradek, ese ser mixto rico en traducciones virtuales, sin sentido en su globalidad pero a su modo completo “extraordinariamente movedido e imposible de atrapar”.⁵

Los cabos sueltos sólo podrán conectarse a condición de reconocer el carácter precario y aleatorio de sus puntos de entronque. Toda interpretación frente a estas criaturas debe reconocerse parcial y fragmentaria, en suma una pura invención que no conquista nunca su derecho de legitimidad. De nada vale rebuscar entre diarios, Kafka confiesa que esta historia no tiene un sentido coherente. *La condena* es el fantasma de una noche, toda ella está signada por un miedo.

Voluntad, pues, de ser pura alegoría, vehículo de lo incommunicable, territorio de las interpretaciones caprichosas e inestables. Que el sentido devenga otro para guardar el secreto, para poder seguir moviéndose en el misterio. El texto como materia en sí, cuerpo poético destinado a producir destellos de verdad sólo a condición de que no se pretenda reducirlo a claridad.

Brotan preguntas: ¿qué espera de Felice, a quien dedica esta historia? Quizás alguna forma de redención, cierta paz del alma. “El hombre lee para preguntar —dice Kafka—, pero siempre se lleva respuestas a medias.” Sólo las señales exteriores, las lágrimas en sus ojos aquel día en velada con amigos tras la lectura de la última frase, son signo de que es una historia desesperanzada.

La desesperanza está ya presente al comienzo de la historia cuando Georg, sentado a su escritorio jugando con una carta que es puro simulacro por estar destinada a un amigo simulacro, jugando en realidad con sus fantasías y sus máscaras, echa una mirada por la ventana.

El recurso a la ventana como último esfuerzo de conectar sus terminales con el mundo, la última mirada del suicida; del otro lado la vida fluye con sabia espontaneidad. La mirada hacia el mundo para recabar su lejanía, solazarse con su nostalgia; allí se juega toda la desesperanza como en tantas otras miradas y ventanas evocadas en la obra de Kafka.

La de Gregorio en aquella primerísima mañana en que comenzó su calvario de insecto; cuando el mundo aún bullente comenzaba a desdibujarse, la última en que finalmente éste se le desvanecía al unísono con su vida.

Las ventanas como cable a tierra, última oportunidad para ensayar y ganar la vida antes de decidirse al holocausto. Así como los artistas cubistas debieron retornar a la naturaleza para recuperar la realidad que se les diluía en la geometría, Georg lanza una mirada a los puentes, al verde pálido de las colinas, para escapar al círculo encantado de sus alucinaciones, refugio de su soledad, que también es el infierno de su conciencia.

Mirar por la ventana tanteando algún vínculo, algo a qué aferrarse que lo arrastre a la comunidad de los hombres. “Quien vive en aislamiento y querría, no obstante, de vez en cuando integrarse —dice Kafka en su relato *Una ventana a la calle*—; quien en razón de los cambios de las horas del día, del clima, de las relaciones profesionales, o de cosas por el estilo, querría sin más ver un brazo cualquiera al que poder agarrarse, no va a poder

aguantar mucho tiempo sin una ventana a la calle. Y lo que sucede con él es que no busca absolutamente nada y, como hombre cansado que es, pasea su mirada, apoyando contra el antepecho de su ventana, entre la gente y el cielo; y no quiere nada, y tiene la cabeza un poco echada atrás; así y todo, los caballos abajo lo arrastran consigo en su séquito de coches y ruido, así, finalmente, en la comunidad de los hombres.”⁶

La primera idea de *La condena*, después de un domingo desgraciado, fue la de una gran guerra. Un joven habría de ver desde la ventana una gran multitud avanzando sobre los puentes, la gran ola del mundo arrollando al solitario, la disolución del individuo en el uno primordial.

Hay unas cuantas ideas fuerza, obsesiones que van y vienen en el universo kafkiano: una de ellas es esta búsqueda de un vínculo, combate ambiguo que avanza y se repliega sobre sí en virtud de los evasivos límites entre el querer y el poder. Sus símbolos son las ventanas, los balcones, los corredores, la carta a un amigo, el amigo mismo, como vías de restitución de una comunicación perdida o por siempre ausente.

La carta, literatura dentro de la literatura, el amigo como ficción dentro de la ficción, máscaras sobre máscaras, desdoblan sus funciones vinculares como un juego de espejos y duplicaciones. La carta como excusa, pre-texto que introduce el drama, conforma el prólogo portador de los antecedentes, refiere a un amigo ficticio, invención de un alter-ego que permite a Georg salir de sí mismo, eludir su destino de solitario. El amigo es el propio Georg, el propio Kafka con sus miedos y sus deseos. Toda su obra, cuentos y novelas, llevan a escena el mismo personaje. Las distintas versiones no son más que diferentes modos de “transmutar —como dijera Borges— circunstancias y agonías en fábulas”,⁷ la repetición infinita del mismo dolor. Por algo la reiteración insistente de la inicial K., por algo el juego de analogías entre nombres reales y ficticios con que Kafka se entretiene en sus diarios y en sus cartas a propósito de éste y otros relatos.

Todo el racconto referido al amigo no es más que la apertura de su propia alma, objetivación no consciente de sus propios temores, historia de un ser desencajado que ya no puede reconciliarse, no halla cobijo en Rusia, su país de adopción, y teme no poder adaptarse a su propia patria. Todos los personajes cargan sobre sí el síndrome del exilio, todos expresan este sentimiento de inferioridad frente a un ambiente hostil, desconocido, vivido permanentemente como amenaza potencial. Karl Rossmann en un continente ajeno; K. sumido en una ley oculta, el explorador de *La colonia penitenciaria* que atraviesa otras comarcas en actitud de puro espectador, no conoce los códigos, no se atreve a opinar. Gregorio Samsa habitando un cuerpo extraño, exiliado en su propia casa, desconocido por su familia, desconocido entre desconocidos, como dice Kafka de sí mismo. El simio de *Informe para una academia*, convertido en humano, situación inversa y semejante a la de Gregorio Samsa, agobiado por la conciencia de ser para siempre diferente entre los hombres y los animales.

El caso de Georg es un caso dual. Situación actual de extrañamiento en la vida doméstica donde Georg cohabita pero no convive con su padre. Con él sólo habla durante el día en el negocio, esfera de lo público; en el hogar, esfera de lo privado, ambos acupan espacios diferentes en el mismo espacio común. Kafka describe minuciosamente la distribución de la casa, la disposición de las habitaciones, los corredores que envían de una a otra, signos mudos que unen pero también separan lo próximo y cercano.

Georg desconoce el cuarto de su padre, lo encuentra oscuro, abandonado. Este asombro, este sentimiento de extrañamiento ante lo que habría de serle más familiar es

prueba de que aquel amigo producto de su imaginación, perdido en Rusia, desconectado de la colonia de sus paisanos y sin trato social con las familias del país, no es más que la imagen duplicada de su propia situación, figura ficticia sobre la cual Georg Bendemann⁸ teje la trama de sus otras posibilidades, ensayando la actualización de sus inclinaciones virtuales aún vividas en conflicto.

Por eso la necesidad de la carta como una forma de reacomodamiento y constitución de un vínculo padre-hijo, entrar en el mundo del padre que es el modo de recuperar la realidad, salir de sí mismo para ligarse al mundo. Pero la situación de Georg es casi circular y sin salida, porque al sentimiento de extrañamiento actual se suman sus temores a un extrañamiento potencial, a un exilio de sí que advendría con su decisión de matrimonio. Todo el relato no es más que la exposición de este conflicto, deseo y miedo de crecer, ser otro, entrar en lo general, en el mundo del adulto, en el mundo del padre.

¿Cómo interpretar las palabras de Kafka cuando dice que la novia es la causa de la perdición de Georg? La novia como el impulso desencadenante de toma de decisiones que terminarán con su condena. La explicación de su compromiso aunque sea al interior de una carta simulacro juega como motivo semioculto del combate padre-hijo que concluirá con su derrota.

La carta entonces como vehículo de objetivación del conflicto destinada a un ser inexistente es en realidad una pura ficción, no tiene fin en sí misma en su destinatario sino en otro, en una relación pendiente signada por la dificultad. Pero, aun sobre esta forma de desvío, se monta una segunda, porque de lo que se trata es del propio yo asfixiado en el sí mismo y ahogado por la otredad. Georg no puede realizarse ni realizar su felicidad, contraer matrimonio, entrar en la comunidad de los hombres, de esos hombres que con comodidad se mueven por la calle y que él se complace en espiar con nostalgia desde la ventana. Aunque a veces también con cierto rechazo porque, como dice en carta a Felice: “cuando uno cierra las puertas y ventanas ante este mundo, todavía puede conseguirse aquí y allá la apariencia y casi el inicio de la realidad de una hermosa existencia”.

Kafka escribe —dice— para conjurar el miedo de una noche, que es este miedo a salir de sí, mostrarse en la esfera de lo general; escribe para explicarse, para que lo comprendan y rediman. Pero sólo si entrara en la generalidad, en la esfera de lo ético, podría ser comprendido y reconciliarse consigo mismo y con los otros. Al igual que Kierkegaard, su alma gemela, renunciará al mundo ético del matrimonio, pero carentes ambos de la fe que salva, no obstante, a Abraham, no podrán callar.⁹ El silencio que guardan en el mundo real se transmutará en palabra literaria. Detenidos ambos, uno como poeta de lo religioso, otro como poeta de su propia agonía, destinados a la repetición y explicación infinita. Georg, Gregorio y tantos otros nacen como expresión de este destino.

Esta explicación requiere de símbolos e inclusive de fantasmas que se crean y desvanecen en la misma conciencia del esteta. En el mundo de Kafka, tanto en la ficción como en la realidad es necesaria la figura del padre-prohibición, del padre como obstáculo gigantesco para armar la trama sobre la que se desarrollará el conflicto. Es sintomático que tanto en *Carta al padre* como en *La condena*, Kafka haga referencia al asombro del hijo frente al cuerpo gigantesco del padre, densidad de lo real que la memoria niega y la fantasía reactualiza como la “espesa bruma, confusa mezcla de ruido, polvo y olores” de la única calle que desde su balcón neoyorquino Karl

Rossmann podía y gozaba contemplar aun bajo la desaprobación de su tío, quien temía que tal “inactividad fascinada y solitaria”¹⁰ provocara su perdición. No la realidad sino la percepción deformada de su tamaño es lo que se ha tornado fantasmal. Al igual que en todo arte expresionista, las cosas, lo exterior al yo, adquieren para el artista vida propia y proporciones gigantescas. El cuerpo entonces como signo del alma. Del hastío de la interioridad pura sólo es posible salir a través de una resignificación del mundo que legitime para el paranoico la mala conciencia que lo abrume.

Se trata de descubrir en lo visible señales de lo invisible. El volumen de lo corpóreo como signo mudo de la inmensidad del conflicto. La fortaleza del padre contra la fragilidad del hijo. La ropa interior sucia como signo de abandono. La realidad, los hechos, la anécdota, aparecen como predeterminados, todo está previsto de antemano, todo ya había ocurrido en la conciencia de Georg desde el momento en que Kafka nos lo muestra sentado a su ventana reflexionando voluptuosamente sobre la carta. No hay sorpresa para Georg en el momento de la condena. Su reacción semeja aquella de los malos actores que juegan su papel ya demasiado conocido antes del tiempo mínimo necesario para recibir y asimilar el estímulo. No es cierto que él desconozca los motivos de la condena porque es él mismo quien se la inflige. Es su mala conciencia la que lo lleva a realizar minuciosamente los preparativos del sacrificio: la carta al amigo, la visita al cuarto del padre, las revelaciones que le hace, las atenciones y cuidados que le prodiga en forma tardía a los ojos de ambos. Todo ello no son más que formas de provocar el único desenlace posible para una situación insostenible: el propio suicidio. “El suicida —dice Kafka— es el propio prisionero que, al levantarse una horca en el patio del presidio, cree erróneamente que es para él, escapa de la celda, baja y se cuelga a sí mismo.”¹¹ En lugar de avanzar para abrazar a la comunidad de los hombres, Georg sólo atina a desertar de ella. Sólo se lanza a la acción para apresar la vida cuando ya ha decidido de antemano abandonarla.

Todos los personajes de Kafka, eterno retorno de la misma figura espectral, se mueven en esta paradoja. Abrumados por el sentimiento de culpa que los paraliza, sólo logran alcanzar el movimiento de la resignación. Para negar la culpa y salir de la inacción y el encierro de sus representaciones, no ven otro camino que un acto expiatorio que paradójicamente termina afirmando aquello que se intentaba negar. El sacrificio y el castigo se realizan para hacer visible lo oculto, confirmación en la realidad de los fantasmas de la representación.

Si, como dice el oficial de la colonia penal, “de la culpa nunca se duda”,¹² entonces tampoco se sostiene la vacilación sobre la necesidad de la pena. Para una conciencia que se muerde la cola como en un círculo sin tangentes no hay otra realidad que la de sus propias representaciones, la condena le es inmanente, el torturador está adentro. Es el propio paranoico que se inmola como este miserable oficial echado a los márgenes de una realidad que lo rebasa. En virtud de la culpa interiorizada que ha terminado por arrinconar al propio yo, para reafirmar ese yo devaluado, para escapar al anonimato, para abrazar algún tipo de grandeza aunque más no sea la grandeza de lo atroz, para aferrarse a un pasado cosificado apenas sostenido por una idea obsoleta, último simulacro para coronar el simulacro.

También Gregorio Samsa se autoinmola en su metamorfosis como una afirmación de su libertad, negarse al mundo del afuera, al espacio burocrático, a la rutina del trabajo y las obligaciones familiares. Sin embargo, esta liberación es un engaño, porque el cuerpo que ha ocupado es el cuerpo de la pesadez, no es el cuerpo grácil del bailarín que

embellece y goza la vida con sus ágiles piruetas, sino el de un insecto voluminoso y torpe. Mal aconsejado por el demonio de Zaratustra, el espíritu de la pesadez ha actuado una rebelión negativa, la que dice “no” a la vida, la que dice “no” al movimiento, para rumiarse entonces en su estado de insecto toda la mala conciencia de su estado de humano.

Sin embargo, la deserción del mundo y de sí no será nunca el medio para escapar al destino impuesto por la mirada del otro. Su conciencia todavía de hombre en un cuerpo, ahora de animal, repetirá la letanía demasiado interiorizada de su responsabilidad por la economía familiar. Todavía la mala conciencia, todavía el fantasma de la culpa alimentada por las expectativas del entorno. Gregorio Samsa nunca será sí mismo ni como hombre ni como escarabajo. Esta alma presuntuosa se irá desvaneciendo poco a poco por la indiferencia y el abandono progresivo. A la larga, como toda mala conciencia mostrará su ineficiencia y vanidad. Gregorio Samsa será testigo mudo del verdadero sentido de su metamorfosis: de ser la esperanza de sostén de la familia a ser el horror de ésta, luego, al producirse un reacomodo de los roles, un ser prescindible arrumbado en el cuarto de los objetos en desuso, finalmente la muerte, un alivio, su cuerpo, un desecho. Nace un nuevo día para los otros cuyos ojos ya no lo miran.

Como Gregorio, Georg también intentará la resolución de sus culpas y sus miedos por la vía de su propio holocausto. Ambos se sacrifican para no perderse en el mundo del padre, donde Gregorio ya está inmerso, donde Georg aún se siente un extranjero, tal vez hasta un parásito, donde las pocas cosas que posee —el recuerdo de la madre, el negocio, la pequeña clientela— son debidas al padre y las vive como extrañas, donde nada posee porque nada quiere poseer.

Georg se autoinmola en la realidad para no salir de sí, para no entrar en la generalidad, el mundo ético del matrimonio donde habría de renunciar a su yo íntimo, a su soñar el ideal, como Kierkegaard cuando renuncia a Regina, donde lo puro se transmutará en lo otro no querido. Donde Regina devendría, tras mediaciones, mujer, donde Felice se convertirá en el reflejo, imagen de todos sus fantasmas, cuerpo muerto inaccesible como en sus sueños. Kafka teme en realidad que lo general le robe el alma de las cosas y de sus seres queridos. Todo debe quedar inmanente. Imposible producir el movimiento de la fe que realice la unidad de lo finito y lo eterno, de lo real y lo ideal. Kafka renuncia al movimiento por temor a ver diluirse su yo. Argumentando sobre las ventajas y desventajas del matrimonio dice en su diario: “el temor del vínculo, de pasarme al otro lado porque ya no estaré nunca más solo”.¹³ El sentimiento del mundo de afuera como un abismo en que se borraría para sí. No el dios, el dios sangrante de Kierkegaard, sino el mundo de la normalidad burguesa donde los seres simples se mueven y tocan con familiaridad es el que produce en su piel temor y temblor, el mundo vivido como un abismo donde se borraría para sí.

Ambigüedad insuperable entre la búsqueda penosa de un vínculo, la añorada facilidad de moverse entre los otros: “¿de dónde surge este aplomo repentino? Si por lo menos durara. Si pudiera entrar y salir por todas las puertas como una persona pasablemente erguida. Pero no sé si lo quiero”.¹⁴ Y el vértigo que produce el mundo exterior, el rechazo de todo vínculo: “El deseo de una insensata soledad. Estar a solas conmigo”.¹⁵ La repugnancia misma que le producen los símbolos de ese mundo ajeno del matrimonio, las sábanas, las camas tendidas, ese mundo que de tan extraño se le ha vuelto hostil e inaccesible.

Kafka se debate entre el anhelo de cobijo y el terror a diluirse en el mundo

gregario. Ese es también el drama de Georg Bendemann, a quien bien podría aludir Kafka en palabras referidas sin embargo al héroe de *La metamorfosis*: Cobijado en el seno del rebaño, se desfila por las calles de las ciudades para acudir al trabajo, al pesebre o a la diversión. No existen milagros sino sólo instrucciones para el uso, folletos y normas. Uno siente temor ante la libertad y la responsabilidad. Por ello se prefiere morir ahogado tras las rejas levantadas por uno mismo”.¹⁶

El universo de Kafka es el de estos seres como Gregorio y Georg, signados por ese terror insuperable a lo móvil, lo que crece, el mundo del ser ahí con las cosas a la mano. Las ventanas que pueblan sus escenarios son símbolos de este querer pero a la vez temer y no poder alcanzar la vida que del otro lado transcurre con desenvoltura pequeñoburguesa. Uno se refugia en un cuerpo de animal, el otro se ahoga con su reja a cuestas. El artista a su turno halla cobijo en la literatura. Su acción es la palabra y se agota en la palabra como explicación incesante de sí hacia los otros y para sí mismo.

Culpas, fantasmas, agonías muy íntimas del artista sin resolución en la vida real requieren de la fábula como de una hoguera para desvanecerlas, espacio donde lo invisible puede tornarse visible por el castigo o el sacrificio del héroe. No casualmente Kafka quiso publicar estos dos cuentos y *La colonia penitenciaria* bajo el título común de *Castigos*; se trata de variaciones en distintas tonalidades de un mismo tema, del cual sus novelas serían la versión sinfónica. Sacrificio y castigo, sin embargo vano porque, a diferencia del héroe trágico que se ofrece en holocausto en aras de lo general y puede hablar y ser comprendido porque entre los otros vive en la pena y en la alegría, este pequeño héroe gris del drama moderno, encorvada la espalda, hundido el pecho por todo el peso del mundo, abrumado y solitario, no puede rendirse jamás. Por eso el recurso de la literatura, por eso la repetición infinita del sacrificio, porque los fantasmas que se consumen en la hoguera siempre están prestos a renacer.

Kafka se siente repetido en aquella frase de Flaubert “Mi novela es la roca donde me aferro y no sé nada de lo que ocurre en el mundo”, la halla gemela a la suya: “a pesar de toda mi inquietud me aferro a mi novela, como un monumento que mira hacia lo lejos y se mantiene firme sobre su pedestal”.¹⁷ Sólo la literatura tiene a sus ojos ese peso, esos huesos y ese cuerpo del que él carece cuando meditando vaga durante horas por las calles.

Notas

1 Kafka, F.: *Relatos completos I*, Buenos Aires, Losada, 1979.

2 Kafka, F.: *Escritos sobre sus escritos*, Barcelona, Anagrama, 1983.

3 *Idem*.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 *Idem*.

7 Borges, J. L.: Prólogo a *América*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.

8 En su diario y cartas Kafka hace referencia a la etimología del apellido Bendemann, un compuesto de Bende=inclinación, posibilidad, y mann=hombre.

9 Kierkegaard, S.: *Temor y temblor*, Buenos Aires, Losada, 1947.

10 Kafka, F.: *América*, *op. cit.*

11 Kafka, F.: *Diario*, Buenos Aires, Emecé, 1958.

12 Kafka, F.: *La colonia penitenciaria*, en *Relatos Completos I*, op. cit.

13 Kafka, F.: *Diario*, op. cit.

14 Kafka, F.: *Escritos sobre sus escritos*, op. cit.

15 *Idem*.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

II

Retrato del ironista

Bocetos sobre *El Castillo*

La obra no es autobiográfica como suele decirse en general de ésta y de las otras, pues no son historias que disfrazadas o no se extraigan de la vida de Franz, son más bien los personajes de esa vida real los que se ponen en escena y se los deja jugar sus propias reglas. El protagonista es siempre la K. cuyos hilos mueve el propio Kafka, casi una autorrecreación, el mismo personaje enmascarado cabalgando distintas aventuras, todas las historias armadas sobre una estructura mínima fija pese a sus variaciones. Pero cada una como un enjambre de laberintos y enigmas teje la malla de su sabor único, de su indiscutible singularidad.

Hay que preguntarse quién es K. Quizás un antihéroe, alguien para quien las aventuras no son una vía de conocimiento sino más bien de empequeñecimiento, de degradación; o bien le conservamos el nombre de héroe, héroe al uso de nuestro tiempo, cuyo comportamiento responde a otras reglas, también puesto a prueba de enigmas y peligros.

Las andanzas de K. por las vecindades del condado pueden leerse como recorridos tentativos y parciales sobre el gran laberinto, estrategias previas para el avance final sobre el Castillo. Como a los antiguos sabios, lo que lo mueve es un enigma a develar, pero éste no se resuelve por la razón y el ingenio sino tras experiencias que cabe consumir. Hay un camino a recorrer y, en ciertas posadas, personajes que van armando la clave del acertijo. Aquí la comunicación adquiere rol protagónico. K. debe escuchar, la conversación que él busca y provoca se le aparece a la vez como una oportunidad de exigir justicia y como una promesa de salvación. Pero ahí mismo donde la comunicación urge, ésta falla. Su condición de extranjero es el obstáculo vuelto visible, la diversidad de los códigos, el extranjero no puede sino equivocarse.

Pero el ironista es el que tiene una necesidad irrefrenable de conversar, el enigma Klamm debe ser resuelto a través de la conversación. K. saldrá de su punto de partida cada vez en un nuevo recorrido por el laberinto de la vecindad buscando “el camino a Klamm”, pero irremediamente se perderá por algún desvío y en cada uno de ellos será la conversación que no pocas veces devendrá casi monólogo, extendida narración

donde la intervención de K. se va reduciendo progresivamente, la que le irá abriendo las puertas de secretos pasadizos. Ella no lo acerca a Klamm ni al Castillo, más bien lo va alejando. Pero sorprendentemente ello no le afecta porque el deseo mismo se pierde en los desvíos, se transforma, se multiplica. Tiene razón Frieda: ya no se sabe qué busca realmente K., ¿el camino al Castillo? Sin embargo, tanto o más se interesa por cualquier historia que se le interponga en el recorrido. Tanto puede escuchar al alcalde, a la mesonera, a Pepi, la interminable y triste historia de Olga y su familia. Y allí, al final del relato, el mismo K. no sabrá hacia dónde lo orienta su deseo. La misma excusa por él inventada de que cada una de estas aventuras son estaciones en su camino al Castillo entra en duda; como Frieda, nosotros, los lectores, comenzamos a desconfiar.

Y el autor Kafka observa desde atrás cómo su personaje se interna por las innumerables entradas del laberinto para regresar siempre por el mismo sitio, al comienzo cada vez más consternado, luego poco a poco transformándose en forma casi imperceptible a sus propios ojos por la incidencia simultánea de una curiosidad creciente orientada hacia todos los pliegues y una mengua de su interés por la vía recta hacia el Castillo.

El deseo se multiplica porque es deseo de conocimiento y, en tanto tal, inagotable. Todo lo que lo aleja de su meta fija concerniente a su propia persona, la misma que constituye casi una obsesión cuando conversa con el alcalde, lo vincula con las personas de la aldea, la familia de Hans, la de Olga, las criadas, demostrando que el conocimiento no es arribo, resolución, hallazgo del cobijo, sino camino que va sumando experiencias y enredando vínculos. K. va involucrándose y las personas que eran medios se van haciendo fines, aquellos a quienes había percibido como sus posibles conexiones lo desvían por los pasadizos que llevan a sus pequeñas, turbias historias, y el extranjero se va haciendo cercano.

De los habitantes de la aldea es posible armar dos clases de conjuntos no equivalentes. El más numeroso de los que están adentro: autoridades, funcionarios, mesoneros, secretarios, bien ordenados en sus jerarquías, unos mandan, otros obedecen, pero todos se hallan bien compenetrados en sus roles y no necesitan huéspedes; el otro, poco numeroso, se compone de excepciones, de los que están en los márgenes, los que se acomodan en los bordes, criados, ayudantes, seres extraños automarginados, como la familia de Barnabás. Ellos son los vínculos de K., los que de medios pasaron a ser metas; de tan desvalidos como se hallan nada pueden ofrecer en su calidad de conexiones, ellos mismos no están conectados a nada, y K., que los tenía por tales, se despide siempre con el convencimiento de que ellos, esos seres desvalidos, son más importantes para él que las conexiones mismas, que los propios mensajes que Barnabás debía reportarle; ellos son su cable a tierra, único vínculo aún posible, aunque no se trate más que de desechos de la sociedad. Entre ellos va construyendo K. su familiaridad con la aldea, él mismo expulsado de todos los albergues, se acomoda finalmente en los rincones, “hasta pasar el invierno” dice Pepi.

La ironía en K. consiste en su insolencia, lo que no pueden dejar de señalar, censurar los habitantes de la aldea, los del común, los que saben obedecer. El que se esté parado así no más con las manos en los bolsillos en las casas de la gente decente de la aldea, en los corredores, en los lugares prohibidos, observando sin pudor cómo se reparten los expedientes, tarea que debe realizarse a horas tempranas, a los ojos de nadie, porque los señores al despertarse tienen vergüenza, no quieren que los miren, menos si se trata de forasteros.

La ironía de K. es ese tornarse imprevisible, esa manera ingenua y distraída de *épater*

le bourgeois, de trastocarlo todo, hasta la ley, con “una sorda y somnolienta indiferencia”. Su absoluta informalidad a los ojos de estos señores de la aldea constituye un peligro inmenso para los órdenes y poderes establecidos. Lo irritante es que este hombrecito, sin ser nada, un simple agrimensor, eleve sus pretensiones, sus cualesquiera pretensiones.

La ironía de K. es esa pálida simulación, ese “como si” no darse cuenta, fingimiento de atenerse a las jerarquías, a las disposiciones vigentes. Y ese simular no saber cumple una precaria pero conveniente inversión de las reglas: K. agradece a la mesonera el habersele permitido pernoctar en el mesón, aquello precisamente que se le había prohibido. Estas estratagemas del ironista a la vez que desarman al contrincante le permiten saciar su inagotable curiosidad. K. se interesa por todo, no sólo lo del Castillo, y escucha y mira con una atención apasionada, hace preguntas inteligentes, incisivas, capta todo al vuelo y no olvida nada, nos dice el narrador en el último capítulo, sólo que luego no sabe qué hacer con su saber, su saber le falla, “se burla de él” dice también el narrador. Pero el narrador se equivoca: K., es cierto, comprende todo y sabe todo y no olvida, pero no es cierto que su saber le falle. K., el ironista incorregible, curioso de todas las historias, sabe que ese saber es inconmensurable, que siempre es necesario recomenzar, que algo siempre falta y, es más, esos tantos saberes son inaplicables, porque son ellos mismos la aplicación, el camino al Castillo no es más que la suma de experiencias de sus avances hacia el Castillo. Las vías son diversas y variadas y la preferencia por una u otra no es más que cuestión de moda. ¿Es a Dios a quien buscamos o a nosotros mismos? En todos los casos los modos son infinitos.

K. le juega al mundo con su misma ironía, ese mazo de naipes marcados. El Castillo, la aldea, han determinado con sus leyes que no hay lugar para forasteros. La prueba está en la frase “no necesitamos huéspedes”. El alcalde le explica los pormenores del malentendido, la no necesidad de agrimensor, el extravío del expediente, los desvíos de su recorrido. Todo podría estar claro y quedar ahí pues la explicación ha sido abundante y densa, pero el ironista no cesa y sabe su estrategia, recomenzar por el principio, conducir al interlocutor con preguntas sabiamente orientadas al comienzo de la conversación, cuando su ignorancia era todavía absoluta. El no se fatiga, más bien todo ese parloteo lo entretiene, cosa que no debería, advierte el alcalde. Pero K. sabe que el que se fatiga es el alcalde, de su imperturbable paciencia, de su insolente insistencia; las leyes están para acatarlas, no para discutir las, y no hay rebeldía más invencible que la del que quiere comprender, del que se hace el sordo para preguntar de nuevo.

El mundo de Kafka no es, como dice Adorno, una tienda de objetos invendibles; es nuestro mundo, el mismo, el que no obstante es una tienda de objetos invendibles.

Y todavía Kafka

Hay una fijación adolescente que me atraviesa,
la que se conserva adormilada y se reanima al ritmo de las casualidades.

El gusto en la juventud todavía no formado, no modelado
por las argucias del intelecto, es índice de verdad.
Quiero urgar en los motivos de esa persistencia.
Franz, no quiero cubrirte de conceptos, ni ilustrar
con tus relatos una ontología de la que carezco.
Pero tampoco es cuestión de resolver acertijos,
tomo lo que se me da, el pelo erizado, la voluntad dormida.

Hay una identificación,
una sangre que se trepa y expande,
ese no saber comportarse en el mundo adulto,
sentir los ojos clavados... pero es ilusión,
los señores se atarean en sus propios embrollos,
ellos no recuerdan mi vergüenza, mi torpeza
compone apenas una personal colección de memorias.

Hay una identificación,
algo a la vez profundo y de piel: ese desafío sin desafío,
solamente hacerse chiquitito y esperar.
Kafka resiste al mundo optando por la no resistencia.
...tomarle el gusto a los márgenes y allí hallar el cobijo.
Hay una sombra que atraviesa las calles de Praga
y se hace niño y se hace duende.
Me gusta cuando callo porque estoy como ausente
y tus ojos, mundo, no me miran
y mi rayo los penetra hasta la nuca
desintegrando tu cerebro computarizado.
Me complace ver tus chips tirados en el suelo
lugar que le sienta bien a tu cuerpo sin rostro.
Soy duende juguetero, niña traviesa
remontando rincones de prodigio,
lugares donde estarse de incógnito y silencio.

Y todavía Kafka.
No es posible hablar de ironía sin que la letra K.
me haga guiños de familia.
Asoma la silueta de un Castillo, corredores infinitos,
puertas rigurosamente vigiladas,
sólo las ventanas son amigas.
¿Dónde está el pasillo que lleva al reino de los cielos?
Dios dice no y el hombrecito moderno se hace animal,
insecto, carretel olvidado con las antenas despiertas,
con todos los cables sueltos, el peor de la familia.
¿Dónde esconder la ropa sucia?
Y sin embargo el simio tampoco está contento
de haberse hecho hombre entre los hombres.
Qué diremos de Jesús que no pudo enseñar el perdón,
gratuidad de los gestos porque sí, insolente sin razón.

En el mundo de Kafka la organización es el destino
—dice Benjamin— remedando a Napoleón.
Mundo ramplón donde los chambelanes firman los pliegos
mientras los reyes deliran.
¿Qué cuentan esas historias de seres travestidos?
La ironía del mundo cuyos portavoces son bufones, asistentes,
los que nunca tuvieron la palabra, los que por ser últimos ahora ríen
y allí entre bambalinas parpadean y dicen con desparpajo su cosa inútil.

Kafka arma su literatura para hacerle un lugar a lo sin sitio,
el relato traza los contornos de una batalla en sordina,
los poderes sancionados frente a héroes imposibles.
Dios dice no y el hombrecito gris involuciona en la jerarquía de los seres
y con terco silencio se hace animal, insecto, cosa, al fin desecho,
la última de sus astucias.
Los personajes de Kafka le juegan al mundo con sus mismos naipes tramposos
y ahí es donde el paranoico suicida se lleva la razón.
El sujeto realiza lo que le ocurre —dice Adorno—
y la única forma de impedir que el mundo tenga al fin razón consiste en dársela.

Volverme chiquitita y esperar, uno se hace el distraído.
Como simulada y excesiva fidelidad a la ley —define Hegel— la ironía femenina.
O bien la indiferencia de la masa que es bruta y silenciosa.
¿Qué es eso de política, poderes? De acuerdo señores pero ahora voy de prisa,
mañana estudiaré con rigor vuestras leyes.

Las puertas rigurosamente vigiladas.
Los contratos... hay que sopesarle las concesiones —dice K—
hay influencias imperceptibles que se hacen carne.
¿Y ustedes, qué miran?, sonrisas idiotas, pusilánimes unidos del mundo,
de mirar mortecino. Es preferible el rostro inexpresivo de los guardianes
que no sabe disimular sus interiores vacíos.

Todo es una comedia, marcaciones de escena,
el gesto es la palabra definitiva para comunicar lo inco-municable
y el escritor se hace coreógrafo empeñado en la organización del movimiento.
La danza programada de la comunidad de los hombres,
paraíso terrestre que la ética promociona como su mejor bocadillo.
Pero el forastero se conforma con el cuarto de las siervas
sucio, mal ventilado.
Cuidado con el sistema que gusta de construir suntuosos palacios
para inducirnos a habitar en el subsuelo.

El forastero quiere permanecer forastero, nada de componendas
y sus ayudantes deben imitarlo.
El derecho a permanecer es más irrevocable que aquel de demandar que se le haga
justicia.

Callar, dulce libertad del siervo
más sabia que mil argumentaciones,
se abre paso en los corredores, espacios de demora
donde el individuo se regodea, espacios todavía neutros,
antesala de una ética que apenas balbucea su positivo.
El forastero debe permanecer, está rodeado,
el error lo acosa. Creer ser una persona...
y no ser más que un expediente.
Las carpetas tuercen su rumbo en extravíos irreversibles,
todo intento es infructuoso. A ratos se entrapa el forastero
en conversaciones farragosas, pretendidamente aclaratorias
pero en el fondo vanas. Las paredes casi ríen su sarcasmo
exhibiendo sin pudor sus entrañas de papel
rebalsan expedientes, legajos y las palabras patinan su acto inútil.

Los ayudantes marchan de a pares
se tiene la sensación de que siempre están haciendo mone-rías por detrás,
trajes estafalarios, peinados raros,
son los que se toman la seriedad en broma.
En cambio aquellos otros, las autoridades,
alcaldes, jueces, suerte de funcionarios,
portan trajes lustrosos, una rigidez espectral,
suelen tomarse en serio lo que no es más que broma,
y se embrollan con los papeles y las enmiendas imposibles,
y se quedan mirando al extranjero con ojos de cordero,
le reprochan sin duda su impertinencia,
esa manera ingenua de reclamar justicia,
de ejercer su derecho, no darse cuenta.

De la ironía socrática

Un modo de estar en el mundo

Cómo acercarnos a Sócrates, Sócrates el ironista, no el filósofo, cómo tocarle el hombro para que se dé vuelta y evitar la carcajada del ironista. Dice Nietzsche que “un extranjero que entendía de rostros, pasando por Atenas le dijo a Sócrates en su cara que era un monstruo, que abrigaba dentro de sí todos los peores vicios e inclinaciones. Y Sócrates se limitó a responder: ‘Me conoces bien, señor’”.¹ La fealdad irrumpiendo en medio de la bella aristocracia griega, perdón, digo la bella eticidad griega, lo grotesco, lo deforme, el desaliño. Cuenta Platón que hubo de lavarse los pies para asistir al banquete.² Su figura, ella misma el chiste, la extravagancia, la ironía, la tempestad en medio de la serenidad helénica, una ruptura, un torpedo.

Dice el diccionario que nace en el -470, en Atenas, hijo de un padre escultor,

artesano, en fin pura plebe, y una madre partera cuyo arte y oficio él dice heredar pero aplicado a las mentes y para extraerles las ideas, por lo que tal habilidad fue transformada y patentada bajo el nombre de mayéutica intelectual. Dice también el diccionario, lo que es confirmado por Alcibíades en su famosa confesión, que se destacó por su valor en las batallas. Este último agrega que entre los compañeros de armas se destacaba también por ser más resistente a las fatigas y por arreglárselas descalzo y sin abrigo en las más bajas temperaturas, actitud que interpretaban como una muestra de desprecio hacia ellos. Horas y horas permanecía inmóvil desde un amanecer hasta otro en busca de una idea olvidada o perdida. Allí se lo divisa a lo lejos, según las palabras de Aristófanes, colgado en un cesto para poder contemplar a los dioses desde su mismo plano y evitar al mismo tiempo que la tierra que todo lo chupa le robe el elemento húmedo del pensamiento.

En algo todos coinciden: con un poco de imaginación y fe en la letra escrita es posible verlo caminar por las calles de Atenas, en el ágora, “pavoneándose y lanzando la mirada a los lados”,³ dice Aristófanes, y Alcibíades consiente, deteniendo a los bellos mancebos para interrogarlos. Pequeña farsa del ironista, que promete dotar de plasticidad el pensamiento para alcanzar la zona luminosa de las ideas pero nunca llega más allá de sus umbrales la zona oscura del desconcierto y la vergüenza.

Dícese de él que murió en el -399 condenado por los jueces atenienses a beber la cicuta; los cargos fueron impiedad y corrupción de las costumbres. Parece también decirse que murió en ese año de un ataque de ironía después de que los jueces, como más antiguos Pilatos, temerosos de estar condenando a un inocente, delegaran a su propia persona la defensa y el veredicto, y Sócrates, en un último alarde de retórica sofista, para salvar la razón que en vida había desahuciado y salvar la vida que la razón había despreciado tuvo que optar por la cicuta.

Esta historia puede ser escrita mil veces, mil veces recomenzada desde los infinitos pliegues del personaje. La ironía socrática comienza allí mismo donde se contraponen las opiniones sobre su persona de sus contemporáneos mismos y crece allí donde la posteridad provee su cuota de disenso a lo controvertido de la figura. Por eso, hablar de Sócrates es entrar en el orden del mito, mito que trasunta de las variadas versiones, cercanas, lejanas, parciales, interesadas, preten-didamente objetivas, anacrónicas, amistosas, punzantes, mito que se da sin embargo nuevamente virgen y gratuito, ávido de repetición. No que neguemos la existencia de Sócrates, sólo afirmamos que en su persona realidad e interpretación se confunden, el texto es la versión, la verdad es la distorsión, su ser es la mirada del otro. No hay sustancia Sócrates. Como reflejos de reflejos, espejos sobre espejos se suceden las miradas, glosas sobre glosas, cebollas y más cebollas.

Ya Diógenes Laercio, quien vive en una época en que la profesión de recopilador no está cargada de menosprecio, reconoce sin vergüenza la precariedad de sus fuentes⁴ y así construye su retrato del montaje más o menos inteligente de las palabras de los otros, una sucesión de citas directas o indirectas de los contemporáneos de Sócrates. Una de las maneras de hablar del ironista aunque bajo riesgo de incongruencia; la otra es la opción, la elección arbitraria de una versión o combinación de varias.

Se comienza entonces por el descarte, ésta sí, ésta no. Comenzamos por Jenofonte,⁵ la menos interesante. Se pueden recorrer páginas y páginas sin descubrir la presencia de Sócrates. Jenofonte lo pone en positivo pero Sócrates es lo negativo. Bien pudo ser su abogado para salvarlo de la cicuta pero nada nos dice de la

persona real. Nos habla de un hombre virtuoso y práctico, prudente y precavido, que siempre tiene un consejo ejemplar para toda clase de personas y ambiciones. Hace del personaje un hombre común cuando en realidad es una excepción, Jenofonte pulveriza a Sócrates, mata en él al ironista y eso equivale a matar a Sócrates. Quiere llenar todos los vacíos pero él es un puro vacío, una pura huida, por lo cual su personaje resulta irreconocible. Bien mereció haber sido su abogado y, en el fondo, éste era su designio, demostrar la injusticia de los jueces, designio que como dice Kierkegaard era superfluo y onerosamente superfluo porque lo llevó no sólo a demostrar su inocencia sino a transformarlo en un personaje totalmente inofensivo, designio que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué tanto alboroto, atenienses, por qué tanta memoria malgastada durante siglos por un predicador del buen sentido y de la prudencia, por un repartidor de consejos prácticos?

Algo nos queda claro: Sócrates no es eso que nos pinta Jenofonte en un estilo por lo demás tan llano y prosaico como los contenidos que envuelve. ¿Qué es, entonces? La primera dificultad para abordar la figura del ironista es abordarla. ¿Cómo hacer para que nos mire de frente, fijar su mirada esquiva, inmovilizarlo en algún punto, territorializarlo, impedirle que huya, que desaparezca para aparecer por otro lado? Imposible, todo ello es propio del ironista. La mejor metáfora: la de *Las nubes*. La comedia de Aristófanes es la expresión condensada de los atributos socráticos. El medio, el más adecuado, ya que la visión de lo fluctuante, de lo que no se define, de lo que sabe enmascararse adoptando todas las formas, obcecado en su eterna disolución, la visión de esa nada no deriva en lo trágico sino desemboca en lo cómico: es la ironía misma. Lejos, sin embargo, de ver en la comedia de Aristófanes una caricatura; por el contrario, es una pieza sugerente llena de sutilezas que cumple con la extraña, escasa virtud de dejar tras de sí ecos encontrados. Nada puede afortunadamente decirse acerca de cuál sea el bando del autor, probablemente ninguno, y eso contribuye a hacer de su relato una obra maestra; juega el mismo juego de su personaje y así le devuelve la ambigüedad y la indefinición que él merece.

Comencemos entonces con los dioses; el juego se inicia con la pregunta. Dime quiénes son tus dioses y te diré quién eres. Sócrates los nombra y dice de sus atributos: “El Aire, ser incommensurable que mantiene la Tierra suspendida en el espacio, el luminoso Eter, el Caos y las venerables diosas las Nubes”,⁶ éstas son las preferidas, diosas de los hombres ociosos, los charlatanes que engañan discuriendo sobre cosas elevadas, los que componen cantos, ellos procuran las ideas, la invención de lo extraordinario, el arte de conversar, la verbosidad, la argucia. Ellas son como magas que pueden convertirse en todo lo que desean, poseen todas las máscaras y las usan a su antojo, ellas son todas las cosas y no son nada. Aparecen los motivos de la fe, lo semejante llama a lo semejante, estos dioses subrayan el valor de lo aerífero, de lo que es capaz de quedar suspendido, de lo informe porque se agota en movilidad, fluir ininterrumpido de sus contornos. Eso son las nubes, éste es el ironista.

Aristófanes descubre sus naipes, él usa las mismas artimañas que su protagonista. El juego de analogías del que Sócrates en la pieza hace uso y abuso en todos sus razonamientos es aplicado por el autor a la relación del propio Sócrates con sus dioses. Primer esbozo del ironista. Podemos imaginarlo suspendido en el aire con la ayuda de un cesto o algún aparato semejante, o bien conversando atareado en el ágora, imagen del caminante, peregrino, el que nunca se detiene, un blanco móvil inaprehensible, la imagen también del que aparece de improviso donde nadie lo imagina. Así reza la queja de Alcibíades: “¡Otra vez esperándome al acecho, sentado aquí, mostrándote de repente

como acostumbras!”⁷, la aparición repentina es el atributo del mago.

La ironía socrática es un modo de estar en el mundo, una relación con el conocimiento y una música que lo acompaña en el momento de la muerte; son las tres caras de la misma moneda, tres aspectos distintos de un solo ser irónicamente.

De la primera veníamos hablando, la comedia de Aristófanes supo condensar en un par de metáforas los rasgos más sobresalientes. La lectura de los diálogos de Platón va dejando huellas que ayudan a completar sugerentemente el retrato de esta figura casi mítica. En *El banquete* las palabras de Alcibiades, destacado mártir de su ironía, logran evocar un cuadro vivo del modo en que se mueve en la ciudad y entre los atenienses, testimonio vivo de cómo la ironía era vivida en la carne de sus semejantes. Pero Sócrates no tiene semejantes, Alcibiades nos dice que él era distinto de todos y a ninguno semejante. Es la excepción, la presencia irreverente de lo otro.

Con Alcibiades aparece otro discurso: el Sócrates cercano, la punzada de la ironía sobre la piel. Sócrates es para él una fuerza que lo impulsa a hablar, siente que es él quien tiene más cosas que decir y el que tiene más derecho para decirlas. Comienza recordando todas las situaciones en que se ha mostrado diferente de los demás, un ser que no siente frío, hambre, fatiga, ninguna de las humanas necesidades. Admira y ensalza sus virtudes. Sin embargo, ellas son sentidas como una insolencia, un exceso, un dardo en la carne de los otros, son los motivos que le permiten mirar a los otros desde arriba; ya Aristófanes nos había recordado su voluntad de contemplar a los dioses desde su misma altura.

Luego Alcibiades tratará de desenmascarar la simulación de Sócrates, es el que siempre se muestra como amante siendo en realidad el amado. El engaña a todos, esto es lo que Alcibiades trata de advertir, y lo seguirá haciendo a uno tras otro siendo éste el turno de Agatón. En el fondo quiere develar el secreto, lo oculto tras la imagen aparente que siempre esconde lo contrario. Alcibiades elige bien las metáforas cuando lo compara al sileno, una estatuilla, barro por fuera y oro por dentro pleno de dioses; porque Sócrates es el contraste y la simulación, pliegues tras pliegues de anversos y reversos. Feo por fuera como el sileno, demonio que tañera la cítara mejor que los dioses, Sócrates también equiparándose a los dioses, inigualable en ese arte de pulsar las cuerdas del pensamiento y la palabra.

Pero Alcibiades vuelve a ser derrotado porque la ironía no se desenmascara, ella es la máscara, detrás no hay rostro, sólo el vacío, la contradicción, y una vez más Sócrates realiza la inversión, revierte la dirección de la acción y la localización de los efectos. Es Alcibiades quien resulta desenmascarado, todo fue a causa de los celos, dice Sócrates... Y allí queda otra vez Alcibiades burlado, desnudo y con vergüenza.

Este es el relato del Sócrates viviente, el eterno burlador, la figura evanescente e inapresable. Al momento de su muerte no hay esclarecimiento, sobrevive el acertijo. ¿Qué decir de su muerte?, otro signo a descifrar, ¿injusticia de los jueces atenienses? Dice Nietzsche que fue el primero en no sólo vivir sino morir en nombre de ese instinto de la ciencia, y por eso la imagen de Sócrates el moribundo, el hombre emancipado por el saber y la razón del miedo a la muerte es el escudo de armas suspendido en el pórtico de la ciencia. Esta es la versión más aceptada; Sócrates moriría como todo mártir por no querer renegar de su ideal, en este caso la razón. La versión del mismo Sócrates no coincide, es su saber del no saber lo que le hace la muerte indiferente. Sócrates insiste en su ironía, aduce motivos oblicuos, el no saber nada malo de la muerte, el poder pensarla como una probable continuidad de la vida, un simplemente otro lugar donde seguir interrogando, repitiendo su viejo ritual. Pero hay

más, como buen ironista está fuera de la comunidad, para el momento de beber la cicuta ya está en otro lado. Volátil y huidizo como es, nunca está ni permanece en algún sitio; en su relación a la polis, a la vida de lo general, el atributo que más se le acomoda es el de desertor. Por eso no es posible interpretar que se lo condenó por transgresor o subversivo, ellos están y actúan contra el sistema; Sócrates está fuera del sistema. ¿Por qué se lo condenó entonces? Por figura enigmática, indescriptible, indescifrable, dice Nietzsche y en esto tiene razón. Sócrates muere de ironía, por la obcecada voluntad de repetirse, de ocultarse una vez más.

Dialéctica disolvente, casi un ritual

El tema de Sócrates es de difícil abordaje. Una tras otra se suman las versiones, prueba de que nos es cercano. Extraña figura marcada por el signo de lo extravagante, que no sabe alejarse, obstinadamente presente por la paradójica razón de que profesa a la perfección el arte del ocultamiento. Hay un problema socrático, casi una obsesión que se expresa en la pregunta: ¿cómo catalogarlo? Se ha dicho de él el creador de la filosofía especulativa, inventor de la definición, se lo ha comparado con Cristo, se lo ha proclamado el fundador de la moral, se lo ha acusado de lógico, asesino de lo dionisiaco, se lo ha defendido en tanto hombre práctico y virtuoso predicador de la prudencia y de la moderación, se lo ha pintado como una pura bruma. Todas estas interpretaciones deben poder ser escuchadas, ya que vivimos en una época de desfondamiento donde cada una vale por el mero hecho de haber sido dada, de este modo memoramos a Sócrates, quien en la suya supo iniciar esta ardua tarea de desfondar.

El motivo de tantas interpretaciones disímiles y hasta contradictorias se creyó hallarlo en el hecho de que Sócrates no dejó nada escrito. Retrocediendo en la cadena de las causas quizás esto no sea más que el efecto exterior de un motivo muy íntimo. Sócrates no quería que su pensamiento quedara cristalizado en la palabra escrita. Platón le hace hablar en el *Fedro* sobre esta aversión a ver su pensamiento paralizado en el dibujo de la escritura, palabra muerta que siempre dice lo mismo y es incapaz de responder.

No podemos reconstruir lo que no ha sido construido, el problema socrático no puede consistir en la posibilidad o imposibilidad de reconstruir su pensamiento, el problema reside en la persona de Sócrates, la ironía como recurso para impedir la cosificación, la ironía como precavida resistencia a la acción inmovilizante de los catálogos en que pudiera alojarlo la posteridad.

El legado socrático debe ser entendido en términos no de contenidos sino de método: la dialéctica o ironía entendida como arte de la interrogación. Se dijo de Sócrates que era un charlatán, un buscador incansable de oportunidades para conversar. El supo reconocer esta pasión suya, pero solía establecer diferencias precisas con lo que él llamaba el “hablar” de los sofistas, ese discurrir embriagados de sus propias palabras. Sócrates practicaba otro estilo cuyas características pueden extraerse de las condiciones que él mismo imponía para consentir en dialogar.

Se trata casi de un juego con reglas preestablecidas, construidas en su mayor parte como crítica de los discursos precedentes, él se sabe otro y defiende su derecho a la diferencia. En el *Lacques* exige que se trate de un diálogo y no de una colección de respuestas, que se comience además precisando de qué se está hablando; en el

Protágoras exige intervenciones breves que no demanden a su persona una memoria de la que carece, en *El banquete* su discurso sobre el amor es precedido de una crítica mordaz de la forma maniquea y aduladora del encomio de Agatón.

Puestas las condiciones comienza el diálogo desde la esfera empírica desde donde parten los interrogados —nunca es Sócrates el que comienza a hablar—, hacia el terreno de las esencias donde trata de conducirlo Sócrates en la convicción de que los hechos no prueban nada. Su objetivo es poner en evidencia el carácter contradictorio de la *doxa*, desconstruir las convenciones del hombre autosatisfecho que no sabe dialogar y se contenta con el sordo palabrerío de bagatelas verbales. El diálogo concluye cuando se logra desnudar al contrincante, demostrar la superficialidad de su pensamiento y abandonarlo a la vergüenza de su ignorancia. Porque tras el movimiento de destrucción nada se construye. Sócrates, que se quería heredero del arte de su madre, la comadrona, reconoce su incapacidad de procrear. “Ya que también soy estéril... de sapiencia y el reproche que ya tantos me han hecho, que interrogo a los otros pero que nunca manifiesto mi pensamiento acerca de ninguna cuestión, ignorante como soy, es un acertado reproche.”⁸

Sócrates no afirma nada, no llega a la idea, la dialéctica se agota en esta pura forma dialogal siempre presta a recomenzar con tal de no quedar fijada a ningún preconcepto. Aquí la figura del ironista evoca la del mago, el que siempre esconde la cosa en la otra mano, el que siempre desaparece para aparecer por otro lado.

Sin duda Platón es un gran poeta, porque los diálogos socráticos recreados por su pluma producen en el lector la misma sensación de mareo y confusión que Sócrates producía en sus interlocutores. Repetición, eterno retorno, la figura del arabesco, las líneas que regresan. Sabemos que a Sócrates le gustaba confundir a sus discípulos, los mareaba, los impacientaba, y esa sensación retorna a nuestros cuerpos con la lectura de Platón. Mago, jugador incansable de malabares, si cumple una lógica no es la de la línea y el progreso sino la de la curva y el desvío. Sócrates advierte contra la impaciencia y apela al esfuerzo serio de su contrincante para empeñarse juntos en una tarea que, prometiendo llegar a la idea, desemboca no obstante en la burla de la disolución.

¿Simulacro del ironista o argucias del método? Sócrates sabe y aconseja no desesperar. Aristófanes pinta bien esta facultad del ironista poniendo en su boca el consejo: “No concentres siempre tu pensamiento en ti mismo sino suelta tu mente hacia el aire como un escarabajo al hilo de una pata”.⁹ El es leve y maleable como el aire, por eso es más forma que contenido, más música que palabra. Su mente imita a las nubes en la infatigable aceptación de la mudanza. En él se desenvuelve la duda no como punto de partida al modo cartesiano, sino como ámbito en el que se puede permanecer a condición de dominar las urgencias. En ese terreno puede crecer lo posible que Sócrates parece prometer sólo a quien pueda soportar la antesala de la duda. Pero lo posible no es más que el retorno infinito del arabesco que se vuelve sobre sí mismo y no llega a ningún lado, porque aceptar la duda como punto de llegada es resignar la verdad.

El ironista descrea de la objetividad y del progreso. Si la dialéctica analítica separa para luego unir, y la dialéctica hegeliana pone y contrapone para superar, la dialéctica del ironista se agota en la yuxtaposición o desenvolvimiento de todas las posibilidades para no quedarse con ninguna, no cumple ni promete ninguna conciliación porque no es su fin salvar nuestra familiaridad con las cosas sino desestabilizar, devolver a las conciencias su elasticidad originaria. Si Sócrates prefiere los jóvenes no es por su inclinación pederasta sino porque sus almas son terreno más dócil, menos anquilosado

para desbrozar. Si rehúsa abocarse a la tarea del sistema, si frente a la posibilidad de reencontrarse con lo objetivo prefiere encaminarse por el desvío o recomenzar de cero, no es por mero juego de ironista que guste permanecer en los niveles de la superficialidad. La ironía no es más que la emergencia visible de una experiencia trágica: la experiencia de lo infinito, de lo inconmensurable, de algo que es del orden de lo inefable.

Ese es el saber de Sócrates, el que el oráculo de Delfos por boca de la Pitia le reconoce, el saber que no se sabe como única certeza, el motivo también de que Sócrates haya resignado el conocimiento de la naturaleza para volcarse al conocimiento de sí mismo, único terreno donde es posible colocar algunas piedras fundantes. Es su experiencia de ese algo irreductible, inconmensurable, lo que lo lleva a una posición negativa respecto de la posibilidad de escrutar los secretos de la naturaleza.

La ironía socrática no se define entonces como una simulación de que se sabe, una falsa modestia o una sutileza de la jactancia, como la definiría Aristóteles. La ironía socrática como ese eterno recomenzar en que consiste su dialéctica sólo disimula, por generosidad hacia su interlocutor y por una voluntad incansable de despertador de conciencia, la posesión de esa experiencia trágica que busca provocar. En su calidad de pedagogo Sócrates rehace el camino una y otra vez como aquella primera y única: “No se trata de que yo esté seguro y siembre dudas en las cabezas de los demás, sino por estar yo más lleno de dudas que cualquiera, hago dudar también a los demás”.¹⁰

La experiencia trágica debe ser transmitida, de ahí que el ironista aparezca como un charlatán, como una persona que tiene una necesidad irrefrenable de hablar. Y así lo vemos a Sócrates en el ágora, en el gimnasio, en la calle, interpelar a uno y a otro sin distinción de oficio o condición social. Platón nos da un fiel testimonio de esta necesidad del ironista cuando hace decir a Fedro: “Querido Agatón, si respondes a Sócrates ya no le interesará nada de lo de aquí, suceda lo que suceda y del modo que sea, con tal de tener alguien con quien dialogar, especialmente si es un bello mancebo”.¹¹

Pero la experiencia trágica se consume en el diálogo como un ritual, un acto infinitamente repetido que siempre lleva al mismo resultado, la perplejidad, el aturdimiento. Kierkegaard, acordando con la concepción hegeliana de la dialéctica socrática como dialéctica de resultado negativo, establece una distinción con la que él considera una dialéctica sin resultado. Mientras ésta podría ser un paso hacia otra cosa, un momento de un movimiento pasible de resolución posterior, aquélla terminaría en ese punto de inestabilidad que, carente de un impulso hacia otra cosa, se detiene en la contemplación satisfecha de su autoaniquilamiento. Y es en relación a este resultado negativo —agrega Kierkegaard— que la ironía se vuelve cómica.¹²

Es pues la presencia de la nada sin adornos ni afeites lo que mueve a risa, lo que trae a escena lo cómico como la cara visible de una experiencia trágica, inefable, que en tanto no se puede expresar en palabras sólo se puede revivir. La unidad de lo trágico y lo cómico se consume en la ironía como conciencia de la falla que busca redimirse en el absurdo y en el ridículo y recurre a la repetición del acto iniciático, la perplejidad, como modo de purificación.

Esta búsqueda es lo que da a la figura de Sócrates ese aire de seriedad y escrupulosidad que se hace manifiesto cuando en ocasiones no poco frecuentes lo escuchamos demandando paciencia a sus interlocutores para llevar a buen término los pasos del método: “Y dime, Gorgias, ¿tendrías inconveniente en seguir esta

conversación tal y cual la hemos comenzado, es decir por medio de preguntas y respuestas, dejando para otra ocasión los discursos grandilocuentes...? Si es así, has de mantenerte luego firme en la promesa que vas a hacer, y tendrás que responder a mis preguntas con brevedad”.¹³ La exigencia de brevedad, de atenerse a la forma del diálogo, de no explayarse en largos discursos y de responder con exactitud a sus preguntas, puede razonablemente interpretarse como esa atención minuciosa del mago por el cumplimiento de los detalles del ritual.

El método se ha convertido en ritual, esto es lo que explica que no busque ni espere llegar a la idea; la dialéctica es el ejercicio de esa desesperanza, la repetición de la experiencia trágica de no poder alcanzarla. De ahí el renunciamiento de Sócrates a abocarse al estudio de la naturaleza. Si el camino hacia adelante en dirección a las ideas se ha mostrado lleno de obstáculos, sólo queda el camino de retroceso, memoración. Sócrates conduce el diálogo con pequeños movimientos de avance y retroceso, giros y recomienzos; sólo queda por explorar los pliegues y recovecos del alma, dialéctica destructora que se retuerce sobre sí misma y no sale de sí.

Esto explica también que la misión de Sócrates no sea tanto educativa como iniciática. Es cierto, y en eso no hay ningún disimulo o simulación, que Sócrates no tiene nada que enseñar, por eso tampoco es relevante distinguir en los diálogos platónicos las ideas socráticas de las de su discípulo. Sócrates no tiene ideas, tenerlas sería la paradoja del ironista. Sócrates sólo tiene un método que se parece demasiado a un ritual y una experiencia que transmitir. No es un pedagogo, demasiado marginal para ser pedagogo, demasiado plebeyo para ser sacerdote, demasiado mundano para ser un místico. Sócrates es el ironista, es preciso hacer del ironista un personaje visible, audible, sensorial, un habitante más de la Atenas del siglo V, definir su profesión: destructor, mirada un tanto burlona, artimañas de seductor, gran pasión por la conversación, fuertes cuotas de narcisismo. Sócrates busca más que enseñar, contemplarse en el alma de sus seguidores. No es el otro el que le interesa sino la perfección del acto iniciático. Lo escuchamos decir a Gorgias: “No es tu persona lo que considero, sino nuestro discurso mismo que me gustaría ver avanzar de tal manera que quedase perfectamente iluminado el objeto que nos mueve”.¹⁴

Pasión infinita por el discurso, ese movimiento de virtudes repetido sin descanso; la repetición y el tedio como instrumentos para la perfección y el cuidado de sí. El objeto que lo mueve es esa experiencia de falla, todo queda íntimo. Es en ese sentido que puede entenderse la calificación hegeliana del momento socrático como el de la subjetividad infinita: viaje sin fin al interior de la falla y ejercicio de autodestrucción del sí que se contempla en la perplejidad del otro.

Pero hay un momento en que Sócrates abandona la dialéctica y recurre al mito. Se dice que tal recurso en Platón tiene un sentido pedagógico; en el *Protágoras* éste pregunta a Sócrates si conviene que se exprese con un mito, forma más sencilla y adecuada para dirigirse a los jóvenes. Pero no es éste el sentido que le da Sócrates: para él el mito no es la forma más fácil y más pedagógica sino aquella que requiere el oído más atento. Es el agotamiento de la dialéctica lo que lo lleva al mito como reposo momentáneo, momento de iluminación que opera la memoria para traer a presencia lo inapresable por la razón. El mito como la manía es “divina donación, locura, entusiasmo, el elemento músico de la verdad”,¹⁵ lo que los dioses nos susurran al oído como un don gratuito.

Sócrates ha escuchado al demonio, la señal divina que suele disuadirlo del pecado

contra la mitología. Afrodita es una diosa, su esencia no es del orden de lo que se pueda decir con las artimañas de la dialéctica. El ironista es llamado a una nueva forma de purificación, el ironista deviene mántico. En el *Fedro* la palabra del demonio lo induce a rehacer su discurso en una forma más acorde a la calidad de la idea. Sócrates está avergonzado; se ha dado cuenta, gracias a esa voz interior, de que su discurso ha sido ofensivo para los dioses. La dialéctica es sustituida por la épica, el arte de la narración. La libertad infinita en que se mueve el ironista le permite romper sus propias reglas de juego, descartar las preguntas y respuestas breves y explayarse en largos discursos.

En *El banquete* se impone la palabra de la sacerdotisa más sabia que ninguno en cuestiones del amor y otras cosas. Su discurso irrumpe como lo otro y definitivo frente a los discursos banales de sus predecesores; de la dialéctica sólo queda un sordo rumor que rememora la experiencia de la falla en un mítico diálogo iniciático.

Sin embargo el contenido del mito reitera, vuelve a traer a escena lo negativo ahora colocado en la interioridad de la idea. El amor es pura ausencia, deseo de lo que se carece, movimiento sin fin. No es el objeto el que mueve el deseo sino el deseo el que crea y aniquila al objeto. En el mito todo se hace uno: método y contenido, amor y filosofía. Lo que Diótima dice del amor Sócrates lo afirma del conocimiento, amor e idea se desvanecen con el encuentro. La esencia del amor, como estructura combinatoria de ausencia y presencia, es expresión en otro lenguaje de la misma experiencia trágica, opera como legitimación de la dialéctica disolvente, esa marcha incesante, obstinada en la repetición para disimular su descreimiento del objeto. Aun bajo la apariencia de un movimiento hacia afuera, todo sigue siendo un juego muy íntimo.

Hegel tiene razón al decir que el tal demonio “no guarda relación con lo verdadero, con lo que es en y para sí en la ciencia y en el arte, ya que esto pertenece más bien al espíritu universal”.¹⁶ Sin embargo no hay ningún lugar intermedio donde ubicar ese demonio entre lo externo del oráculo y el lugar puramente interior del espíritu. El de Sócrates no es un estado de catalepsia o sonambulismo como califica Hegel esos momentos testimoniados por sus contemporáneos en que Sócrates permanecía de pie e inmóvil durante toda una noche. Se trata más bien, al decir de esos mismos testigos, de un momento de ensimismamiento y de cavilación en pos de una idea, una idea perdida o una idea aún no hallada; se trata en suma de un acto muy voluntario, voluntad de inteligencia aunque arranque por otras vías, voluntad de ponerse a la escucha de esa palabra apenas susurrada que vuelve a darle un lugar a la música, la misma que en sus últimos días lo induce a componer poesía, ésta es su última palabra, el último giro, la última carcajada del ironista. La pasión de la dialéctica dura hasta el momento mismo en que cesa para dar lugar a otra pasión, son los malabares del mago frente a nuestra última perplejidad.

¿Y por qué otra vez Sócrates tan lejano en el tiempo, por qué nos preocupa la figura de este personaje extravagante, por qué se nos hace cercano? Quizá por haber sido el primero en haber descreído del objeto, el primero en abocarse a esa tarea de desfondamiento que hoy nos inquieta y nos seduce. Sócrates fue el torpedo que faltaba, el que vino a romper la calma de la serenidad helénica; llegó para perturbar, es más, para aturdir, para bien repartir confusión y perplejidad a espíritus demasiado satisfechos. La misión de Sócrates fue complementar en sentido inverso los efectos de la batalla de Maratón. Si ésta dio al espíritu griego el sentimiento de fuerza y seguridad que le faltaba, Sócrates vino a proveerles la cuota de insatisfacción y duda que había devenido necesaria tras el exitismo y los primeros entusiasmos de la victoria. Sócrates les devuelve la duda, la incertidumbre, esa elasticidad del pensamiento que hace posible

el retorno del asombro, el encanto y a la vez el terror de lo insondable, todas esas experiencias que el ironista ama compartir.

Hoy las voces posmodernas, acusadas de frivolidad como otrora Sócrates, siguen sus pasos, imitan sus gestos y procuran dar a esta era un poco de esa sabiduría que advierte que la luz con que hemos logrado alumbrar el mundo nos es acaso insuficiente.

Notas

- 1 Nietzsche, F.: *El ocaso de los ídolos*, Buenos Aires, Siglo XX, 1991.
- 2 Platón: *El banquete*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- 3 Aristófanes: *Las nubes*, México, Porrúa, 1992.
- 4 Diógenes Laercio: *Vida, opiniones y sentencias de filósofos ilustres*, Madrid, Buenos Aires, Biblioteca Clásica Universal, Librería Perlado, 1940.
- 5 Jenofonte: *Vida y doctrina de Sócrates*, Chile, Ercilla, 1935.
- 6 Aristófanes: *Las nubes*, *op. cit.*
- 7 Platón: *El banquete*, *op. cit.*
- 8 Platón: *Teeteto*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1951.
- 9 Aristófanes: *Las nubes*, *op. cit.*
- 10 Platón: *Menón*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 1951.
- 11 Platón: *El banquete*, *op. cit.*
- 12 Kierkegaard, S.: *O conceito de ironia*, Petropolis, Vozes, 1991.
- 13 Platón: *Gorgias*, Madrid, Ed. Ibéricas, 1951.
- 14 *Idem.*
- 15 Platón: *Fedro*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983.
- 16 Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Sócrates se defiende ante el tribunal nietzscheano

Paseando por el Hades en busca de conversación, Sócrates se encuentra con Nietzsche, ante quien se defiende de las acusaciones que éste le hace, inspiradas en sus obras *El nacimiento de la tragedia* y *El ocaso de los dioses*.

NIETZSCHE: ¡Eh!, tú, qué haces ahí agazapado entre los escombros, todavía estás ahí, todavía tenemos más Sócrates, más de esta enfermedad, esta decadencia de los instintos. Pensar que vaticiné años atrás que esta enfermedad, que bauticé espíritu científico, terminaría algún día, transformada en serpiente acabaría mordiéndose la propia cola, que surgiría nuevamente la necesidad de arte, que Dionisos, el más excelso de los dioses, retornaría triunfante. Pero aquí estás tú otra vez escondido entre esas mismas ruinas que esparció el hartazgo del hombre teórico. ¿Por qué esta aparición que me hace

subir la fiebre y no da descanso a mi espíritu?

SÓCRATES: No te irrites, no guardo ningún rencor hacia ti y no soy un reaparecido. He estado siempre merodeando por estos lugares, siempre a escondidas porque no eres el único que me ha atacado, he sido condenado al destierro por las mismas fuerzas que crees que yo represento. He bebido la cicuta para escapar a esa condena, pensé que ése era el pasaporte para ingresar en el mundo de los inmortales y lo hice porque creí que de ese modo podría conversar con espíritus más libres como tú. Debí esperar siglos y, después de hacerlo, contemplar con desaliento que también tú me rechazas tomándome por uno de ellos.

N: No quieras engañarme, viejo zorro; tú has sido el asesino de todo aquello que los griegos tenían de más bello, su arte, su tragedia; has matado a Dionisos, lo has desterrado condenándolo a vagar como alma en pena por los siglos.

S: Tú solo te engañas, ya antes de que yo empezara a balbucear, existía un espíritu antidionisiaco, tú lo sabías y lo señalabas ya en alguna página de *El nacimiento de la tragedia*, entreverado por cierto con las acusaciones que me hacías, aunque ahora simules haberlo olvidado. Mi discípulo Platón dejó también testimonio de ello. Yo le decía a Fedro que no me tentara con ese gusto decadente de la época en que yo andaba entre los mortales, de hacer razonables los mitos, de hacerlos verosímiles; ésa era por entonces la más común enfermedad, un invento de los sofistas, hacerlo todo hueco y vacío. Yo aduje en esa oportunidad la falta de tiempo, mi deseo de ocuparme en primer lugar de mi persona, el famoso “Conócete a ti mismo”, que todos han asociado con el nombre de Sócrates. Pero en realidad primaba mi repugnancia por ese afán de claridad, de arremeter contra todo misterio. Amaba la belleza del mito y el misterio que encerraba, por eso recurría a ellos con frecuencia cuando me hastiaba el tedioso ir y venir de la dialéctica y sobrevenían los momentos de mayor entusiasmo, los momentos de verdadero éxtasis.

N: Mira, nosotros que leímos a tu discípulo pensamos que tus palabras a Fedro eran una prueba más de tu conocido desprecio por los mitos, de tu sentimiento de que ellos no merecían que les dedicaras tu tiempo. Te diré cómo te veo, cómo siempre te vi, y perdona si me repito, si recurro a mis propias citas, después de todo también tú a través de tu discípulo te citas de algún modo. Yo decía que hallaba en ti el modelo de un tipo humano desconocido hasta entonces: el tipo del hombre teórico. ¿Y quién es este hombre teórico? Te lo explicaré con una comparación para hacértelo más claro. Si el artista, ante la manifestación de una nueva verdad, se desvía de la claridad hacia lo que aún permanece en las tinieblas, el hombre teórico se sacia en el espectáculo de la oscuridad vencida, es el típico hombre de ciencia que blandiendo la dialéctica, esa arma rastrera que tú llevaste a su máxima expresión, crea una nueva forma de esgrima, un nuevo *agón* cuyo resultado es una suerte de panacea universal que todo lo resuelve, no sólo la cuestión del conocimiento sino también la reforma misma de la existencia. Tú creías que habías resuelto todo, que tenías todo en tus manos, que una nueva era se abriría que habría de sepultar todas las oscuridades. ¿No creías acaso que todo pertenecía al dominio de la dialéctica y que con ella todo era enseñable; que ella podía ser la llave que abriera todas las puertas, la de la verdad como la de la perfección de sí; que hasta la calma, la serenidad, la moderación, ese estado del alma tan difícil de alcanzar y tan

preciado por tus coetáneos, era posiblemente un logro de la dialéctica?

S: Bien conocido es a través de varios testimonios mi disgusto por los largos discursos. Yo le comentaba a Protágoras y a Gorgias que a raíz de mi escasa memoria se me hacía muy dificultoso seguirlos. Por eso siempre aprecié tu estilo aforístico. Pero debo confesarte que ahora me parece que no has procedido conforme a tu estilo, por lo tanto te pido que tratemos de poner algo de orden en tu discurso. Y esto lo digo aun bajo riesgo de ser tildado una vez más de superlógico.

N: ¡Ya vamos!, me adivinaste el pensamiento.

S: Verás tú que esa demanda de brevedad no es una vana exigencia sino una necesidad muy íntima para luchar contra esos mismos vicios que tú combates. La dialéctica, por ejemplo, que dices que yo inventé, era una costumbre ancestral entre los griegos. Todo era debate, discusión, ya desde las asambleas de los guerreros todo debía ponerse en el medio para repartir y ahí se iban en palabras grandilocuentes que sólo el que las pronunciaba lograba escuchar; luego llegaron los sofistas, que pensaban haber hecho de esa costumbre un arte y se vanagloriaban de ello. Ellos eran quienes pensaban que todo era enseñable, inclusive la virtud. Al respecto tuve una ardua discusión con el más venerado de ellos, Protágoras, quien llegó incluso a recurrir a la autoridad de los mitos para apoyar su opinión de que todo, hasta la virtud, podía enseñarse, mientras yo sostenía lo contrario. Si bien lo piensas, acordarás conmigo en que yo no hacía más que frenar con la dialéctica los arrebatos de la dialéctica.

N: De ningún modo puedo acordar en eso. ¿Acaso niegas que alardeabas de tu herencia materna, tus artes de comadrona, no eres acaso al menos el inventor de la mayéutica, ese arte de dar a luz que te hacía vivir obnubilado con esas verdades que como pájaros sacabas de tu galera?

S: No eran verdades lo que sacaba de la galera, sólo mentiras, engaños, ilusiones. Mi anhelo era devolver a las almas su elasticidad originaria, alivianarlas, quitarles el peso de todos esos saberes congelados. Lo que de otro modo tú expresaste más tarde como metáforas que se ha olvidado que son metáforas, verdades puramente convencionales en las que los hombres acordaron con fines de supervivencia. En algo nos parecemos salvando los siglos que nos separan, deberías reconocerlo, eso sería hacer justicia conmigo y contigo mismo. Creo que eran más sinceros quienes me descalificaron aduciendo que yo nunca afirmaba nada. Bien sabes que del único saber que he alardeado es del saber que no sé nada. Conversando con Teeteto acerca de este punto, yo le reconocía ser estéril de sabiduría y que el reproche que tantos me han hecho de que nunca afirmo nada era un acertado reproche.

N: Pero entonces dime qué enseñabas, algo enseñabas, algo pretendías enseñar, de otro modo no se entiende tu afán por increpar por doquier a los jóvenes mancebos. En esto también todos tus contemporáneos coinciden, en afirmar que era en ti una especie de compulsión irrefrenable esa de conversar y preguntar. Por más que subrayes el hecho de que siempre has reconocido y reafirmado tu ignorancia, cosa que no puedo negar, sabes también que hasta Aristóteles mismo no creía mucho en esa forma de confesión y la calificaba de falsa modestia o hasta como una forma de la jactancia. No me basta por

tanto que me recuerdes ese tipo de declaraciones para refutar lo que sostengo sobre tu persona. Te reitero lo que decía hace algunos minutos acerca de cómo te veía: el primer representante del optimista teórico, el hombre de ciencia imbuido de una fe absoluta en el saber, en el conocimiento, en la posibilidad de penetrar en las leyes de la naturaleza. Yo decía: “Investigar las causas y distinguir el verdadero conocimiento del aparente y del erróneo pareció al hombre socrático la vocación más noble, la única digna de la humanidad; y desde Sócrates este mecanismo de los conceptos, juicios y deducciones fue considerado como el más alto favor, el presente más maravilloso de la naturaleza y estimado por sobre todas las demás facultades”. Y yo entendía que las consecuencias más inmediatas de este espíritu científico fue la destrucción del mito y por tanto también la destrucción de la poesía que así fue desposeída de su patria natural y esto no sólo por obra de tu mano. En ello hay también cierta corresponsabilidad de tu estimado Eurípides, ambos se asociaron para dar el golpe mortal al espíritu trágico, ya Aristófanes...

S: Un momento, detengámonos un poco, nuevamente hallo que tu discurso se ha extendido demasiado para lo que puede retener mi escasa memoria; se me hace inclusive algo confuso por cuanto está lleno de juicios y afirmaciones, demasiadas afirmaciones para mi gusto, y me extraña en tu persona que, bien sabías y te lo reconozco, fuiste uno de los primeros en declarar que la realidad no es más que un montón de interpretaciones sedimentadas. Por momentos me figuro que confundes mi pensamiento con el de aquellos que a su modo me interpretaron. Aristóteles, por ejemplo, aunque sin mala intención, lo reconozco, atribuye a mi persona sus propios afanes. El inventor de la definición me ha llamado, pero en realidad ésa fue su pasión; a mí, llegar a la definición me dejaba indiferente, mi pasión era la desconstrucción, el deshacer, el regreso infinito, como decías de Lessing, más la búsqueda de la verdad que la verdad misma.

Tú hablas de hombre de ciencia pero eso no existía en mi época, los griegos nunca hicimos ciencias, eso vino mucho más tarde con la observación y la experimentación, que no era nuestro fuerte. Puedo admitirte el apelativo de hombre teórico pero no de hombre de ciencia. Por entonces se hablaba de sabios; más tarde yo comencé a dar forma a un nuevo personaje, el filósofo, pero la palabra misma marca la diferencia con lo que se entendía por sabio. El filósofo no es el que sabe, sino el que sabe que no sabe y por tanto tiene una inclinación natural por aquello de que carece. La filosofía es el deseo, el inicio absoluto, va y vuelve en busca de la verdad pero nunca llega, puro impulso, puro anhelo siempre insatisfecho, esto me lo enseñó la sacerdotisa Diotima. Por eso me parecen más acertadas las versiones sobre mi persona de algunos colegas más cercanos a tu época, como Hegel, Kierkegaard, con quienes afortunadamente he tenido oportunidad de conversar por estos lugares y quienes han sabido captar esta veta mía, esta que considero mi única verdad. Ambos me ven como lo negativo, el inicio absoluto, una pura pregunta, nada que ver con las características del hombre de ciencia, con lo que tú calificas de optimismo teórico. Hegel, por ejemplo, afirma que la mía no es una filosofía sino una forma de vida, razón por lo cual no puede desarrollarse en forma de sistema, y que por lo tanto es cierto y no pura simulación que yo no sabía nada.

¿Qué es lo que enseñaba, me preguntas?, precisamente eso, lo mío no era una ciencia, ni siquiera un método, lo mío era una especie de ritual para aprender la vergüenza, creo que la clave está en esa expresión de Alcibíades cuando me acusaba de reducir a mis

interlocutores a la vergüenza, esto es, a la conciencia de su propia ignorancia. Puedes acusarme de nihilista aunque creo que tal acusación suena en extremo disonante a tu pensamiento, pero no puedes decir de mí que sea un hombre de sistema, un optimista teórico. El hecho mismo de haber resignado el conocimiento de la naturaleza da cuenta de mi convicción de la imposibilidad de alcanzar algún tipo de saber en ese terreno. Existía en mí una clara conciencia —y ésta es la única claridad que yo oponía a los espíritus autosatisfechos que navegaban en un mar de convenciones— de la existencia de algo inconmensurable, algo del orden del misterio, de lo inefable, algo frente a lo cual sólo se puede responder con silencio.

Perdón por la extensión de este discurso pero no pude evitarlo debido a lo extendido de tus preguntas y acusaciones; ahora quiero devolverte la palabra porque estabas diciendo algo que quedó inconcluso cuando te interrumpí acerca, creo, de Eurípides.

N: Exactamente yo decía que ambos, tú y él, y él quizá como una simple máscara, porque sospecho que eras tú el que le susurraba al oído tus himnos a la razón, ambos contribuyeron en complicidad a derrumbar el templo incomparable de la tragedia griega, a arrojar a Dionisos de la escena y así, al perder la inteligencia del mito, nuestro héroe herido, se perdió también el genio de la música. Ustedes lo derrumbaron todo, la belleza del mundo griego, ese espectáculo frente al cual una sola palabra se puede pronunciar: ¡milagro!; la música, ese esplendor de la voluntad; la alegría de vivir, no como individuo, sino en la unidad de todo lo viviente, confundidos, absorbidos, diciendo siempre sí, y otra vez sí puesto que así lo quise. Ustedes lo estropearon todo inspirados por el miedo, porque no podían soportar el dolor, esa única verdad. Entonces sintieron que debían ordenarlo todo, y tú eras el artífice de esa misión porque en esa dupla eras el demonio. Eurípides, como tu portavoz, cumplía tus designios de un orden prosaico y sobre la inescrutable justicia divina imprimió, en un alarde de soberbia, una vacua justicia terrestre producto de su personal distribución de favores y desgracias. Bajo tu pernicioso influencia creyó que debía explicarlo todo y así fue como introdujo el famoso prólogo, tan fastidioso como esos inoportunos que se empeñan en contarte el final de la película. Allí todo tenía que estar explícito, lo precedente y lo consecuente, como si el público no fuera más que un manojito de idiotas, ávidos sólo de recibir, de consumir hasta saciarse y entonces dormir para sobrellevar la pesada digestión.

Esa fue la muerte de la tragedia porque la tragedia es misterio, el insondable designio del dios; ésta fue la muerte de la poesía porque la poesía es evocación, sólo lanza señales que es preciso interpretar. Así, la equidad divina y el incomparable lirismo de la tragedia esquiliana fueron sustituidos por esta justicia terrena y esa prosa machacona y casi didáctica; la magia, el misterio, el entusiasmo báquico sacrificados a una insípida y tediosa claridad. Y tú fuiste el autor de este derrumbe porque tu voz demoníaca le dictaba a Eurípides sus movimientos y lo incitaba a cometer ese sacrilegio.

S: Por momentos pienso que no me oyes, por momentos pienso que no me escuchabas cuando escribías las páginas de ese libro tuyo sobre la tragedia. No quiero volver sobre lo mismo, sólo quiero agregar algo. No una sino varias veces he hecho el elogio de la manía. A Fedro le decía yo que siendo un don de los dioses no podía sino procurarnos los mayores bienes y esto en todas sus formas, como mánica, como inspiración poética y como ese estado de posesión que embriaga a los enamorados. Siempre estuve convencido, y así lo expresé en varias oportunidades, de que no todo es el recurso del arte para el acto de la creación poética. A la poesía sólo se llega con la

locura de las musas, el estar fuera de sí en conexión con las musas es la vida verdadera, la que he intentado practicar y cuyo signo visible eran esos momentos de ensimismamiento en que me volaba, por eso me compararon con las nubes o me dibujaron colgado en un cesto. Si logro comprender tu pensamiento, creo que se trata de algo semejante a lo que tú expresas como vida en la unidad del todo.

Y no es acaso cualquier elogio de la manía como don divino, afirmación de la poesía y de lo trágico de ese algo de insondable que vive sólo como posesión de los dioses y puede devenir don gratuito indiferente a los méritos humanos. Sólo esto quiero reiterar para ser justo con mi persona. Sólo una claridad hubo en mí que no llegó a modo de descubrimiento sino como experiencia que me consagró a repetir y a hacer vivir a los demás: la vacuidad de todo pretendido saber y la imposibilidad de alcanzar saber alguno. Esto es experiencia trágica, yo no pude dictar a Eurípides sus simplificaciones, bien sabes que este mundo no me interesaba, no era mi designio hacer justicia en este mundo. Por eso me retiré sin ruido, para el momento en que bebí la cicuta yo ya me había ido.

N: Mira que eres feo, Sócrates, todos lo decían, todos hablaban de tu fealdad. Aquel extranjero que pasaba por Atenas dijo que eras un monstruo y que albergabas en ti todos los vicios. Me figuro que en medio de toda esa belleza del mundo griego debías disonar como un escándalo. Por eso me preguntaba si eras en verdad un griego, si no eras una malformación, un infiltrado de otro tiempo. Sabes, los criminalistas tienen un principio guía que dice: “Monstrum in fronte, monstrum in animo”, todo lo que se ve por fuera es también por dentro, y en ti todo es bufo, extravagancia, caricatura, no la imagen del sileno que quería ver Alcibíades. No guardas ningún secreto, ningún misterio, ningún oro por dentro, todo está ahí para ser visto, representante del más bajo pueblo, pura plebe, un error de la naturaleza, un payaso. Yo me preguntaba en otras páginas si tu ironía no era una forma de rebelión, expresión del rencor plebeyo, una manera de saciar en calidad de oprimido tu propia ferocidad con las cuchilladas del silogismo, así te vengabas de los nobles a quienes fascinabas.

S: Supongo que son tus veleidades de aristócrata las que te infunden tanta preocupación por mi origen plebeyo. Pero me asombra en ti, que tanto has combatido el positivismo de tu siglo y todo ese optimismo científico que me atribuyes, que te guíes para tus juicios por ese dogmatismo ramplón que quiere hallar en lo visible el reflejo de lo invisible y así establecer algún tipo de correspondencia tranquilizadora. ¿No será esa tu artimaña para conjurar el misterio, lo indescifrable de mi personaje; el mismo motivo que según tus propias palabras llevaron a los atenienses a condenarme? Pero en verdad no me gusta ver nuestro discurso degradarse en torno a estas bagatelas, por lo que...

N: ¿Bagatelas? Claro, porque tú siempre has despreciado el cuerpo. Tu decadencia reside justamente en eso, en la disolución y anarquía de todo lo corporal, lo instintual. Bien recuerdo tu respuesta a aquel extranjero que te acusaba de ser un antro de todos los vicios. Tú le respondiste que era verdad pero que habías logrado dominarlos. Eso te creías, el domador de los instintos; en realidad eras un artista de la decadencia progresiva de las fuerzas físicas y morales del antiguo y rudo vigor del cuerpo y del alma de los héroes de Maratón, sacrificadas cada vez más a una dudosa intelectualidad.

S: Por momentos creo que deliras. No sé qué rencor te enferma, qué es lo que te hace

subir la fiebre. Muchos han sido testigos y han testimoniado acerca de mi valor en las batallas, entre ellos Alcibíades, quien cuando pronunció su discurso en el famoso banquete, entre tantas acusaciones como me hizo, no dejó de reconocerlo. Por lo demás cualquier enciclopedia, hasta la más vulgar, recuerda mi actuación en la batalla de Potidea.

Respecto de mi respuesta a aquel extranjero vuelvo a responder que sí y así lo quise, como te place decir a ti. Yo dominé mis instintos, busqué y pude poner mi cuerpo a mi servicio, lo obligué a obedecerme, a no sentir hambre y frío cuando lo requería fuerte y obcecado. Quizá tu rencor de aristócrata por mi persona se deba a que tú no pudiste dominarlo, no lo pudiste hacer fuerte y aguerrido; tú eras quien cargaba con un cuerpo débil y enfermo aunque, luchabas contra él con todas tus fuerzas, y ese era tu gran mérito, el querer ser el dueño, el señor. Sólo te falta ver que en eso nos parecemos y en otras cosas más que quiero señalar.

Ya me resta poco tiempo porque quiero andar un poco por aquí en busca de otras personas para conversar, tú sabes, soy un charlatán irrefrenable, pero antes quiero agregar algo. Si pudieras moderar algo tu sentimiento de aristócrata quizá podrías percibir mejor nuestras semejanzas.

Te propongo concentrar tu atención en ciertas palabras que acuñaste, recreaste y hoy por hoy se asocian a tu nombre: máscara, voluntad de poder, nihilismo, eterno retorno. Creo que mi hacer tiene que ver algo con ellas. Yo quise desenmascarar, descubrir los simulacros de los espíritus autosatisfechos de mi tiempo; mis nobles eran tus sacerdotes, tus papas, todos esos que enseñaban a engañar y a preservar el engaño. Yo quise desenmascarar las reglas para mentir, y no para seguir mintiendo si ello fuera necesario para la supervivencia, sino para seguir desnudándolas. Por eso preferí irme al Hades, donde tal como lo imaginé puedo seguir ocupándome en esta tarea fascinante. La mía no es cuestión de filosofía, como bien decía Hegel, sino de vida. Yo hacía, hago y haré lo que tú escribías en el papel. Algún secreto vínculo nos une, quizá hayas sido mi Eurípides.

De la ironía kierkegaardiana

Una forma de comunicación

En la obra de Kierkegaard el concepto de ironía tiene un papel destacado, con él comienza, a él consagra una disertación, es el tema de su tesis doctoral, la ironía socrática, la ironía romántica. Obra escrita para académicos, se exhibe sobre la ironía recogiendo opiniones filosóficas, contrastando, exponiendo pros y contras, ubicándola en estilo hegeliano en el conjunto de la historia universal. La ironía es una pausa, un momento a ser superado. El autor evalúa, mide, determina su componente de negatividad.

En Sócrates la ironía no logra alcanzar la idea, de nada le vale para relacionarse con el mundo, no enriquece su experiencia. Aparece la imagen de las nubes, inestables, difusas, las que adoptan todas las formas posibles pero no se estabilizan en ninguna. El ironista siempre está de viaje, su reclamo es que siempre se le repita la

oportunidad, la libertad de recomenzar, se quiere negativamente libre, su entusiasmo destructivo supone aniquilar la realidad a la vez que su propia realidad.¹

Entre los poetas románticos la ironía quiere operar a nivel del mundo; subjetividad exaltada que se siente omnipotente, niega la realidad histórica para dar lugar a una autoproducida. Su quehacer se resume en la frase: de la constitución de un mundo a la invención de un mundo. Pero es sólo un momento que se desvanece y no deja nada tras de sí, el poeta se pierde en el ensueño.²

Hacia el final de la disertación, aún bajo el signo de Hegel, Kierkegaard se inclinará a esperar que la ironía sea al fin dominada; asoma apenas la figura de Goethe como exponente de esa victoria. Abordaje desde el exterior, energía especulativa, punto de mira hacia el concepto, la obra encierra sin embargo gérmenes de desarrollos posteriores, obsesiones kierkegaardianas: la figura de Sócrates.

Pero en Kierkegaard la ironía es mucho más que un concepto, es una forma de estar en el mundo, una forma de comunicación, una tarea que requiere una actitud atenta, diarios ejercicios de escalas, trabajo de años puesto al servicio de la idea, una misión divina.

Por eso aquí no se tratará de conceptos, esto será un boceto; boceto dice de lo provisorio, de lo inestable, por cuanto lo propio del ironista es ocultarse. Más lo leo y más avanzo en la convicción de que es preciso renunciar a la facilidad. Esa lectura concienzuda, apoyada en notas, manía de estudiante, estupidez de investigador que cree que se trata de una vía de acceso libre de obstáculos hacia la verdad del autor. Me inclino preferentemente hacia las palabras extranjeras *recherche*, *ricerca*, *research*, que conllevan otro sentido, el de “rebuscar”, como quien manotea dentro de cajones llenos de papeles no clasificados y objetos varios, donde encontrar algo supone perder lo anterior, donde es preciso armarse de paciencia pero también de resignación, porque nunca es posible atar todos los cabos y siempre es necesario recomenzar.

Y ya en esto del abordaje comienzan a surgir las palabras claves para la pintura del ironista. “Repetición”, palabra cara a Kierkegaard, tarea a la que se consagra y a la que nos obliga si no queremos pasar por alto las claves del mensaje. Todo pinta como acertijo, la lectura de Kierkegaard es una aventura de la cual expulsaría, por amor al autor, a todo académico que no adhiriera a este seductor sentido de los vocablos extranjeros. “Rebuscar” supone repetir incansablemente la búsqueda, rechazar la lectura ingenua, literal, avanzar por los desvíos, convertirse en espía como el propio autor, mirarlo de reojo, contemplarlo desde atrás: su pasión por los afeites y las máscaras. Allí está nuestro ironista en su camarín, en la tarea del maquillaje.

Por eso aquí no se tratará de conceptos, el mismo Kierkegaard advierte: “no esperar revelaciones, en mí todo es dialéctico”.³ Por supuesto no agradece la cortesía que alguien pudiera tener de adjudicarle una opinión, menos aún la cortesía de adoptarla; cada uno —nos dice— sólo puede arriesgar la propia vida; jugarse por una opinión ajena supone que uno no se ha encontrado a sí mismo, por lo tanto, falta de seriedad, motivo de risa.⁴

Con Kierkegaard nada vale tomar notas alimentando así la ilusión de que uno avanza en la captación de su pensamiento. Kierkegaard nos enseña una nueva manera de leer, de leerlo como si se tratara de alguien que está pensando en voz alta. Tomar notas, creer en su utilidad, no conjuga con la personalidad del autor. Nunca será excesiva la advertencia contra la tentación de sistematizarlo. Lo que de la gruesa disertación con

sus 386 páginas y todo su tono académico podamos extraer acerca de la ironía no es más que un tanteo, un templado del instrumento, ejercicios de escala como dice el autor, nada decisivo. Cada obra clava un aguijón que envía a otra y ésta, en su calidad de primera, prehistoria de su pensamiento, a todas las demás; en ella se han sembrado temas y motivos que irán germinando al ritmo de sus mimetizaciones como visiones diversas en razón del ángulo de enfoque.

La escritura para Kierkegaard no es una manera de exponer su pensamiento sino una suerte de experimento cuyo cobayo es la persona del escritor, una manera de ir descubriéndose y dándose forma. “Lo que en el fondo me hace falta —dice— es saber qué debo hacer y no qué debo conocer, descubrir el propio destino, la idea por la cual desearía vivir y morir.”⁵ Nada pueden aportar las verdades objetivas, descubrirlas, construir con ellas un sistema, hasta ser capaz de enseñarlas a todos. No se trata de una materia enseñable sino del modelaje de un mundo donde poder vivir. Kierkegaard no deja de rehuir la inclinación del pensamiento especulativo de empeñarse en la construcción de edificios palaciegos para finalmente resignarse a habitar en el subsuelo.

Dicta también una propuesta para el lector, no pretender asir su pensamiento para estamparlo en un álbum de recuerdos; a Kierkegaard sólo se lo puede acompañar en sus desvaríos o movimientos dialécticos pero sabiendo que se corre el riesgo de perderse, probablemente sólo porque él habrá girado hacia otro lado. Sus dotes de bailarín hacen que la más leve partenaire le parezca pesada, por eso no baila, teme que la torpeza del otro pueda inmovilizarlo, por eso prefiere ser una boya en el mar que guía de lejos pero que todos esquivan al pasar, o el abeto solitario que no echa sombra.

Si no se trata de conceptos, si con Kierkegaard es imposible proceder a un extracto de pensamiento, sólo nos queda mirarlo, observarlo desde lejos, acompañarlo en su danza. El telón se levanta, el ironista aparece en escena. Como nuestro personaje, nos transformamos en espías. Para el caso es mejor que todo ensayo de investigación. Kierkegaard está convencido de las virtudes de la mimesis, facultad de adoptar el tono, los modales, el ritmo de aquello de que se habla, pero cuando habla del ironista, habla de sí mismo. El autor es el ironista que se muestra y se esconde. Conocerlo supone también conocer la ironía, hay que saber ser espía, colocar bien el ojo, la dificultad mayor es lograr captar aquello cuya esencia consiste en ocultarse. También nosotros nos mimetizamos, el camuflaje es la mejor vía de abordaje. El telón se levanta, pero el autor, nuestro hombre, todavía se halla en el camarín, nosotros miramos de lejos, somos los espías. Sören se halla ocupado en la selección del vestuario, prueba los maquillajes, discute consigo mismo los detalles del rol. Toda su obra puede leerse como una antología de juegos teatrales.

Kierkegaard, que tanto se debatía en la equívoca alternativa de pastor o abogado, abogado o actor, amaba naturalmente las máscaras y los disfraces. Uno a uno se probaba los trajes de esos innumerables personajes que su escritura ponía en escena para contemplar o escuchar desde otros momentos los efectos que producía en sí mismo. Sócrates era sin duda entre esos personajes una obsesión. Adivino que le hubiera gustado usar su nombre como seudónimo si no fuera por lo presuntuoso y carente de hermetismo. Los seudónimos deben cumplir dos condiciones: ser una pura invención, luego moverse en la frontera entre la revelación y el enigma. El nombre de Sócrates es como una mónada cerrada en sí misma, única y mítica, que de una vez lo dice todo.

Kierkegaard, como los niños, adopta las mañas de los personajes con que juega. Sócrates lo obsesiona desde la juventud, a él dedica su tesis doctoral, pero se trata de una mirada profesoral. Joven aspirante a doctor que debe cumplir expectativas

académicas, todavía demasiado hegeliano, asoma apenas un tímido Kierkegaard que no obstante concentra aquí nudos de desarrollos posteriores. Pero no se disfraza de Sócrates, sólo lo observa y lo estudia según normas académicas. Más tarde se dará cuenta, entonces vestirá sus ropas para salir a la calle y pavonearse por la plaza para imitar sus gestos, o en los momentos de intimidad y recogimiento cuando se evocan los espíritus familiares y se habla en voz baja, entonces adoptará su tono y su voz. “Pero pienso que por este camino no adelantaré contigo y además mi cabeza es, si quieres, demasiado débil para soportar un continuo deslumbramiento ante los ojos, o como creen, demasiado sólida para encontrar placer en ello. Abordaré pues la cuestión por otro lado.”⁶

Como Sócrates, teme marearse con los vaivenes de la dialéctica; como Sócrates, busca recomenzar, repetir infinitamente el acto iniciático, arrojar mil veces los dados para abismarse y regocijarse en cada transfiguración. La mayéutica como método no para dar a luz las ideas sino para alumbrar la experiencia única y singular, dialéctica cualitativa del instante la llama, la del salto. Pero “abismarse” es en verdad sin fundamento, *ungrundlich*, en alemán; y Kierkegaard dice que por la elección la personalidad se hunde en lo que ha elegido, pero entonces debe hundirse hasta el fondo de los fondos, como la Alicia del cuento, sin tregua, sin fin, en una caída infinita.

Hay una duda que atraviesa la persona de Kierkegaard. Abogado, actor o pastor, el seductor o el esposo, todas se resumen en una duda superior: estético o religioso. Es la duda de Kierkegaard o nuestra duda forzada por el ansia de fijarlo en categorías. Kierkegaard aporta su aclaración. Por supuesto no es tan tonto para creer que un escritor pueda explicar su propia obra. Pero entonces qué es *Mi punto de vista*. Acaso una manera de crear más confusión en el asunto, o quizás una manera de alertar acerca de las dificultades: “No es tan fácil la tarea de lector”.⁷ Kierkegaard alerta contra las soluciones fáciles. Una solución fácil, asidua tentación de eruditos ávidos de sistema, es emproljar los tiempos. Kierkegaard sería un esteta que deviene un religioso, su obra el testimonio de ese desenvolvimiento y el desarrollo mismo. La otra, hacer una división bipartita entre la obra bajo seudónimo y la obra firmada: sólo ésta sería auténtica. Pero Kierkegaard, que nos habla de muchos autores, habla también de un solo autor y advierte: el estético y el religioso están *desde el comienzo hasta el final*. No hay derecho a cometer reduccionismo. La obra de Kierkegaard debe leerse a la vez literal y alegóricamente, digo, irónicamente.

Importa el subrayado, *desde el comienzo hasta el final* porque el mismo ironista aporta en el debate de aquellos que quieren catalogarlo: ¿estético o religioso? Responde que la ambigüedad se da desde el inicio sin solución de continuidad. No hay el poeta que deviene hombre de fe. Hay un deseo, salvaguardar las tierras del señor y desde esa tarea toda búsqueda se vuelve estilo. Sócrates, el despertador de las almas, también buscaba su estilo. Sócrates fue su obsesión también desde el comienzo hasta el fin. Nosotros, los espías, lo vemos frente al espejo, vistiendo sus trajes, ensayando sus gestos, adoptando su lenguaje, corrigiendo aquí y allá, discutiendo algunos detalles del rol. Kierkegaard prepara su próxima representación. Esta vez hará de Sócrates: remeda el tono de su voz, sus gestos, sus posturas. Nada le parece suficiente para las dimensiones de su personaje, todo debe recomenzar. Su consigna es trabajar en el arte de hacerlo todo difícil. El ironista tiene un padre que se llama desafío pero una madre que se llama ambigüedad y como tal es resistencia, aquella que no se deja atrapar en la cuadrícula de los catálogos; en posesión de una movilidad demoníaca hace de su

existencia una huida infinita.

Kierkegaard insiste en que la duplicidad es consciente, es la distinción dialéctica del autor. Reacio a las explicaciones en términos de un proceso progresivo, advierte que el cambio es simultáneo con el principio, nada hay semejante a un desenvolvimiento paulatino. Ello podría hacer pensar que la religión y el cristianismo son cosas a las que se recurre cuando se envejece. Tal ilusión se desvanece cuando se considera la consecución simultánea de las obras estéticas y religiosas. El esteta está allí para garantizar la juventud, pero no olvida que lo que ha de salir adelante es lo religioso.

Entonces se comprende que lo estético es un modo de comunicación. Por una parte, está el aporte del maestro: la mayeútica. Por otra, el sello propiamente kierkegaardiano: la comunicación indirecta. El escritor reconoce que en las obras estéticas hay un componente de mistificación o engaño pero sólo como medio de evitar un malentendido o entendimiento apresurado; tomado como fin en sí supone una falta de seriedad. Kierkegaard explica porque el comienzo debe ser estético. La cristiandad es una prodigiosa ilusión y a partir de una ilusión nada puede construirse; es preciso dar un paso atrás, acercarse en silencio, no vociferar declarándose cristiano y arremetiendo contra los demás. De ese modo se corre el riesgo de ser tildado de fanático, de que su cristianismo sea tomado como una exageración y, por lo tanto, de no ser escuchado.

Eso también es falta de seriedad, porque estando al servicio de la idea debe procurarse por todos los medios que los demás lo oigan, es necesario llamar la atención. El actor aparece en escena, es preciso comenzar con el silencio, no hacer gran alboroto diciendo “aquí estoy yo”, el ironista debe acercarse en puntas de pie, si es posible desde atrás, dirigirse a la ortodoxia bajo el supuesto de que ellos son los auténticos cristianos. El método indirecto lo resuelve todo dialécticamente, luego se retira porque el actor es siempre tímido. Es además el secreto del arte de ayudar a los demás, encontrar el lugar del otro y comenzar desde allí, ante todo entender lo que el otro entiende. Crear una atmósfera de confianza que le haga pensar que es él quien tiene algo que aprender; hacer de aprendiz, el asombrado oyente.

El aire de familia con el maestro es sorprendente. Sócrates también sabía avanzar desde atrás, desde el supuesto de que eran los sofistas quienes tenían la verdad; nunca se lo escuchó hacer mucho alboroto acerca de su saber, nunca tenía tampoco opiniones que vertir, sólo una tarea: hacer que el otro se diera cuenta. No puedo obligar a una persona —dice Kierkegaard— a aceptar una opinión, pero sí puedo conducirla a que se dé cuenta, sobre todo inducirla a juzgar, que es la condición antecedente para aceptar una creencia. Como Sócrates, detesta los copiones; como el maestro, que prefería escabullirse antes de obligarse al triste espectáculo de que alguien adoptara su opinión, Kierkegaard prefiere ser la boya marina que guía de lejos pero que los navegantes deben saber esquivar.

Aquí no se trata de contenidos, el cristianismo no es un contenido, Cristo no trajo filosofía, Cristo es un modo de vida. Kierkegaard llama ciencia a eso cuyo meollo es la frase: el método debe ser indirecto. Se trata de una tarea, casi una artesanía, que requiere una atención alerta de años, a cada hora del día; la práctica diaria de las escalas, un paciente ejercicio de dedos en la dialéctica, adaptar permanentemente la táctica a la lucha contra una ilusión, y en todo esto un constante temor y temblor.

El autor admite que en la estética se encierra un engaño, de ahí los seudónimos, el gusto por las máscaras y los disfraces, la puesta en escena de los personajes, la comunicación indirecta a través de relatos, ese arabesco del narrar que no avanza por afirmaciones sino por proposiciones hipotéticas. Como el maestro, arriba a destino para

retornar y recomenzar de cero. Se agolpan versiones y reversiones, escritura fragmentaria que busca confundir, Kierkegaard lo confiesa refiriéndose al autor de *La repetición*: —“él mismo vuelve a ocultar lo que ha descubierto, revistiendo el concepto con la representación correspondiente y dedicándose a jugar con ésta. Lo que le ha movido a hacer esto es difícil de explicar, o más bien, difícil de comprender, pues él mismo dice que escribe así a fin de que no puedan entenderlo los herejes”⁸.

Sin embargo, no hay que engañarse con el tema del engaño, todo es dialéctico. En esto también comparte las manías del maestro: la necesidad de comenzar de cero; también las mismas preferencias: el hombre de pueblo antes que los sofistas, un simple tendero antes que un académico o un pastor. El autor alerta sobre la diferencia entre el hombre ignorante y el hombre bajo ilusión. Con éste hay que empezar negativamente con una tarea de borrado, usar el líquido cáustico, y ello no se logra con palabras sino con silencios, un llamado de atención, una mirada desde lejos, un gesto mudo. Nuevamente el actor ha llegado a la escena, Kierkegaard prepara su próxima representación. Desde los pasillos crece el murmullo de los aplausos, el actor se debe a su público. Esto debe ser admitido si se acepta la hipótesis de la ambigüedad permanente, pese a las declaraciones del autor, pese al objetivo religioso, pese a la centralidad de la categoría de individuo.

Kierkegaard insiste en señalar que el ironista es un individuo y se dirige al individuo, no se puede ser irónico en masa. Pero la devoción hacia su público se expresa en el oído atento que presta a la recepción de su obra. A ella se refiere en un lenguaje más cercano al utilizado en el ámbito del arte dramático que al empleado en el espacio académico. Kierkegaard habla de éxito, favor del público, evalúa su representación frente a las reacciones del auditorio: “el traje era correcto”. En el fondo es un seductor que quiere subyugar, aunque declare que en los mayores éxitos sobrevino la ruptura. Kierkegaard nos cuenta una anécdota.⁹

Copenhague, 1845, invade la moda de la ironía de la mano de un periódico: *El corsario*; todos se hacen irónicos, había ironía de un extremo a otro. Si la cosa no fuera tan seria, sería lo más cómico del mundo. La gente no se daba cuenta porque la ironía no puede darse en la multitud, es esencialmente antisocial. Kierkegaard trae como testimonio a Aristóteles, quien decía que “el hombre irónico lo hace todo en atención a él mismo”.¹⁰ Nada más ridículo que una ironía en masa, ya que ésta implica aislamiento y una cultura intelectual específica, algo muy raro de hallar en cualquier generación.

Esta moda inundaba cada rincón produciendo un proceso de vulgarización que iba amenazando a la ciudad con una total desintegración moral. El autor adapta la táctica, deja las ropas del estético para vestir el traje de religioso. Sabe que bastaría dirigir unas palabras a ese órgano de ironía, *El corsario*, para invertir dialécticamente la situación transformándose en blanco de la burla y la mofa de aquellos adeptos a la nueva moda. El, el maestro de la ironía, se expone ahora a la risa de los otros y hay en ello algo de deliberado. “Entre la risa y yo hay un secreto entendimiento”,¹¹ declara. Porque la risa, como el dolor, son vías de conocimiento. El traje era correcto porque el escritor religioso es *eo ipso* polémico, maniobra siempre entre las zonas de peligro, nunca descansa victoriosamente en el mundo, sólo el ser perseguido y buscado es prueba de que está en la verdad.

Así narra Kierkegaard los entretelones de la ruptura con su público la cual, no se

produjo por orgullo o arrogancia de parte del actor, se defiende, sino en razón de una misión divina, quizá la misma que le atribuye a Sócrates, la cultura del sí, salvaguarda de la categoría de individuo, la celosa guardianía de las tierras del señor, ser el caballero de la fe. Pero el vínculo con el público no se rompe porque entonces el actor muere, y el actor no puede morir porque lleva esa misión divina que necesita de la temporalidad. Kierkegaard quiere realizar el cristianismo aquí en la Tierra y entonces todo se vuelve una cuestión de estilo, porque el cristianismo no carga doctrina, es un puro estar el Reino de Dios en la Tierra, una presencia divina, y esto Kierkegaard prefiere hablarlo con quienes sea posible darse a entender de lejos, a quienes sea posible hablar en silencio. Sabe que no todos tienen el oído educado, sólo espera sacar del atolladero a aquellos que puedan darse cuenta. Sabe que como autor debe estar a disposición de todos, hablar a la multitud, pero no con la esperanza de educarla, porque la multitud no tiene vida, es una abstracción, es una mentira. Sólo lo hace con la esperanza de que uno que otro escuche, salga de ese ayuntamiento y se transforme en individuo. El secreto, el silencio y las máscaras son los modos que componen el estilo para llevar a cabo la tarea.

Hablar de estilo siempre suena algo frívolo, como hablar de la búsqueda de un estilo cuando se trata del cumplimiento de una misión religiosa. Y sin embargo descuidarlo puede ser un rasgo de alto grado de superficialidad, pues el estilo es algo más radical que todo artificio técnico. Tiene que ver con ese algo singular, único, irreductible, esa marca propia, algo así como el residuo o sedimento de la propia tarea. Kierkegaard toma la palabra para despertar en sus lectores preguntas que aún se hallan dormidas. A la inversa de Sócrates, que practica la interrogación para extraer de sus interlocutores saberes olvidados, Kierkegaard se expone él mismo para hacer que sus lectores lo imiten, sus compañeros de muerte en vida, todos los que sean capaces de creaciones imperfectas, artificialmente póstumas, criaturas libres aún en vida del autor. Kierkegaard toma la palabra para rodear el silencio. Sus héroes y heroínas son todos poseídos por algún secreto; tiene pasión por estas figuras de excepción extrañadas de lo general, los elegidos para el dolor, con quienes comete la infidelidad de revelar sus secretos. Pero en esta infidelidad se teje su propia confesión; mascaradas de sí mismo, estos héroes y heroínas no son más que el pretexto para el aprendizaje de sí.

Desenvolver lo que se halla anudado, atar los cabos sueltos de la personal historia, para ello no vacila en desconstruir historias ajenas a fin de encontrar no lo que previamente se había ocultado sino lo aún inconcebido dentro de la gama de los posibles, lo que aún no ha sido realizado; todo se vuelve simultáneamente un hacer y un narrar, la escritura como un descubrimiento y creación de sí.

Pero nada termina revelándose, discurso que se quiere inacabado, fragmentario, multívoco. “Léase en voz alta”, reclama Kierkegaard, a sabiendas de que los sentidos y los matices se multiplican con las propiedades de lo audible. Estilo musical, una filosofía para ser escuchada, para ser leída en voz alta una y otra vez, convocada a la repetición que es el destino de toda música. El discurso fragmentario, como el aforismo, comparten con la música ese destino de repetición cuyo signo es ese entregarse maleable a la imaginación y atención de sus intérpretes, de los que sepan escuchar lo oculto y crear lo impensable; preserva tanto el misterio que enmascara como la libertad del oyente.

Un modo de estar en el mundo, casi desesperación

Hasta aquí la ironía como forma de comunicación. Pero la ironía es también una forma de estar en el mundo. Se impone entonces la pregunta: ¿quién es el que de esta manera se comunica, quién necesita del ocultamiento para hacerse presente? Pesa sobre él el ser una excepción, como otrora en la persona del maestro Sócrates: feo en medio del esplendor de la belleza griega, plebeyo como una mancha oscura destacando entre el brillo aristocrático, y por tanto único.

Esto aparece ya en el pequeño Sören, educado entre doctores, bajo el signo de un Cristo ensangrentado, la imagen sombría de un niño sin infancia cuyo único juego y única alegría consistía en poder disimular su triste melancolía. Niño que no ha gozado de ninguna inmediatez, desde el comienzo desdoblado, desde el comienzo pura reflexión. Este será siempre su aguijón, el no poder vivir nada desde la inocencia, a la manera del común. También desde el comienzo la ambigüedad, la ambivalencia de criterios para juzgar estas marcas del sí: ¿se trata de una condena o de una donación divina? ¿Y si yo hubiese tenido otro padre...?, se pregunta. Kierkegaard advierte contra los graves errores que pueden cometerse en la educación de los niños: no sembrar en ellos el temor, dejar que todo se desarrolle espontáneamente, cuidarse, sobre todo, de no hacer de un niño un adulto. Respira sin duda la nostalgia de lo no vivido, la añoranza de ser otra cosa.

Por momentos su aguijón será, en cambio, un estímulo para su tarea. Los lectores ensayan desciframientos de los signos. ¿Qué es el aguijón en la carne? Tal vez una anomalía sexual que lo hacía permanecer siempre extraño, que le impedía consumir toda unión. Quizá su melancolía silenciosa, esa marca de familia que teñía la realidad con una pátina de tristeza, de ella quiere salvar a Regina, asoma entre otras justificaciones, insistente, como justificación de su ruptura.

Es acaso la duda, el exceso de subjuntivo que desluce su tarea, o la demasia del espíritu, la reflexión, su pura cabeza. Cuando Kierkegaard se disfraza de seductor no deja de advertir el asombro y la incomodidad de sus víctimas, estarse frente a una personalidad de adelgazado cuerpo y monumental espíritu.

O es acaso como suma de todas estas marcas la ironía, la manera de estar parado con un cuerpo por detrás, sus lunares, sus jorobas, las fallas en la carne, y una manera personal por delante de hacerlas espíritu, el reverso de lo que se entiende por encarnación, el cuerpo hecho carácter, modo de ser que deriva de una táctica. Y hay que vérselas con el mundo, entonces una movilidad permanente, el goce por los vaivenes. Tal vez sea éste el sentido del secreto. Vale la pena recordar: “La ironía es un desarrollo anormal que, como el hígado de las ocas de Estrasburgo, acaba por matar al individuo”.¹² Vale la pena subrayar la materia de la que está hecha la metáfora: la carne, las entrañas de la carne; sólo después de mucho atravesar la letra, después de muchos arabescos del mirar, puede uno toparse con este sentido de la ironía, un cáncer, un desorden que termina por engullir todo rastro de normalidad.

Pero quizá sea ocioso entretenerse en consideraciones de este tipo destinadas a optar entre alternativas: ¿es del orden del cuerpo o del alma?; decidir acerca de lo más originario, del lugar donde reside la esencia del aguijón, la sustancia sobre la que se sostiene la excepción. Porque ésta es, sin duda, parte del secreto, un secreto a medias develado como corresponde a todo secreto, porque no se posee un secreto hasta tanto no se hable de él. Sólo hablando de él aunque sea engañosamente se lo saca a la existencia, pero sin embargo éste nunca se devela. Hasta podríamos decir que no es Kierkegaard quien nos engaña sino el secreto que lo engaña a Kierkegaard, algo del orden de la existencia, esa zona oscura irreductible a la razón. Sólo queda, entonces, el recorrido de

las sendas por las cuales el ironista ha dejado sus rastros, los personajes con los cuales se ha fascinado y ha construido una fijación, esos que aparecen y reaparecen, por ejemplo Fausto.

Y recordemos: cuando el ironista habla siempre lo hace desde sí, nada que ver con aquellos que hacen teorías y arman estadísticas de las cuales siempre se hallan excluidos no como excepción sino como partícipes de una reducida minoría de excluidos. El ironista sólo puede reposar su mirada fascinada en aquellas almas que se le asemejan, allí donde titila la clave de su secreto. Kierkegaard confiesa: “Lo malo es que apenas uno desarrolla una idea cae en cuenta de que la vive; te participaba el otro día de una idea para componer un Fausto y sólo ahora comprendo que me describía a mí mismo; apenas leo o escucho información sobre una enfermedad, creo que la padezco”.¹³

Veamos entonces cómo el hipocondríaco describe su enfermedad, cómo el ironista describe su personaje que es siempre su semejante. Fausto está atravesado por la duda. Todos conocemos la leyenda en la versión goetheana: un sabio hastiado de la ciencia quiere probar el aroma de la vida y que la naturaleza le revele sus secretos no como saber sino como espectáculo. ¿Desde dónde presenciar esa mudanza? Kierkegaard no se deja engañar por aquellos que creen decir algo inteligente cuando afirma que al fin Fausto deviene un Don Juan. Esto, que es verdad, nada dice en realidad si no se explica en qué sentido realiza el salto, por qué camino ingresa al estadio estético, y entonces lo que hay que considerar es que lo hace conservando todos los elementos del estadio anterior; su inclinación al mundo de las sensaciones llega después de una decepción, se le ha derrumbado todo un mundo, pero aún conserva la conciencia, la memoria de esas ruinas.

No parte de cero y por eso no busca lo sensual por el goce mismo, sino como la deriva necesaria de una búsqueda que lo agobia. Su alma quebrada por la duda no halla un lugar para reposar; entonces se aferra al amor, no porque crea en el amor, sino como solaz en el instante, como un lugar que le permita distraer su atención de la inanidad de la duda. Fausto es un Don Juan, salvo que de él le falta aún la serenidad y el goce.

Lo que busca no es el placer de la voluptuosidad sino algo del orden de lo inmediato. Exhausto, requiere de una fuerza joven que lo reanime y fortalezca, que inocule en su carne seca un poco de savia vital. En la persona de Margarita, joven simple e inocente, busca sin duda esa capacidad de lo inmediato para configurar la esperanza, la confianza y la fe.

¿Y por qué Sören siente que se describe a sí mismo cuando habla de Fausto? Todo no es más que una confesión, basta dar un vistazo a las páginas en que se describe a sí mismo. Desde niño, honda melancolía, pura reflexión, aferrado a sus dotes intelectuales, incapaz de toda inmediatez y de todo goce. Dice en su diario: “Con el alma desgarrada, incapaz de llevar una vida feliz en este mundo (...) por el procedimiento más natural y en la continuidad de la vida doméstica, familiar; ¿es acaso asombroso que presa de exasperada desesperación me haya aferrado únicamente al aspecto intelectual del hombre (...) que la idea de mis dotes intelectuales haya sido mi único consue-lo (...)?”¹⁴.” Y para explicarlo más plásticamente, una cita del mismo Goethe: *Halb Kinderspiele / O halb Gott im Herzen*.

Si fuese necesario dar a la idea de Fausto un sentido universal éste sería el de la duda misma, un demonio de la duda así como los griegos tenían una diosa de la nostalgia. Por eso —dice Kierkegaard— es un pecado contra la idea el que Goethe lo haya hecho convertirse. Fausto, como Don Juan, no puede convertirse, esto va contra la sustancia

misma del personaje. Cuando va al encuentro con el diablo en busca de iluminación, éste lo engaña y aumenta su duda. Sin embargo no puede dirigirse a Dios porque entonces habría de reconocer que Dios es la verdad y perdería su naturaleza de incrédulo. Fausto queda pues atrapado en su propia esencia, atrapado y aislado, solo con su pacto con el diablo. Como Sócrates separado del Estado, Fausto representa al individuo sustraído a la guía de la Iglesia y abandonado a sí mismo.

Alma desgarrada, todas son mitades, Sören se debate permanentemente entre dos polos. Está su duda vocacional: actor o abogado, abogado o pastor; está la duda acerca de si podrá ser cristiano, pues se juzga para ello demasiado intelectual y reflexivo. Como Fausto, se hunde en la desesperación que es la falta de finitud, aspiración de infinito que no reposa en ninguna positividad; enredado en la duda, se consume en las redes de lo posible. Sören se sabe dotado de una movilidad infinita pero añora cierto grado de sustantividad que le permita unirse de algún modo a lo general, ser algo más del común, no tan absolutamente una excepción.

“Es mi desdicha que toda mi vida sea una interjección; nada está fijo, todo se mueve, nada inmóvil, ningún inmueble”¹⁶ —se lamenta—, ¿cómo librarse del modo subjuntivo?, ¿cómo pasarse al bando de los hombres que poseen una fuerza indicativa, sustantiva? Pero en el fondo sabe que es inevitable. Kierkegaard ha descubierto los vínculos que envían del lenguaje al pensamiento y del pensamiento a la realidad que nos figuramos; nuestro lenguaje es el mundo en que queremos vivir. Aquí como en todo, la ambigüedad, porque prefiere la libertad del pájaro en la rama a la jaula del sistema. Como Fausto, prefiere quedarse solo, fiel a su pacto con el diablo antes de ceder y someterse al mundo de pastores y académicos. Como Fausto, buscará en el amor una tabla de salvación, un pie a tierra, la cuota de inmediatez que ventile la atmósfera viciada de la reflexión.

Pero ambos se retirarán con la misma certeza de no poder llevar esa vida fácil, en la espontaneidad de lo cotidiano. Es la desesperación de lo infinito que en Sören se expresa en la pregunta sostenida de si es posible conservar la eternidad del instante. Si Dios, para quien todo es posible, podrá devolverle lo sublime en la forma de lo sublime, si Regina seguirá siendo Regina.

Como Fausto, también Kierkegaard jugará peligrosamente con el pecado; seres solitarios escindidos de lo general, buscan el aislamiento para encontrarse a sí mismos. Encerrados en su desesperación demoníaca, no se dejan vencer sino más bien se afirman en su rebelión, entienden que el perderse es una manera de reencontrarse y por ello van en pos de sí en un eterno peregrinaje. Kierkegaard describe esta forma de desesperación-desafío como la acción de aquel que quiere crearse a sí mismo de la nada, sin reconocer ningún en sí. El desesperado se niega a endosarse su yo y a realizar su tarea desde ese yo, prefiere recomenzar de cero, no reconoce nada sobre sí, ninguna necesidad. Pero es un príncipe sin reino —advierte— pues no gobierna nada y siempre es posible el motín, el recomenzar, y todo depende de su sola arbitrariedad. Son los Fausto, los Sócrates, los Kierkegaard, los seres de excepción.

Luego está Antígona. Con ella el tema es el secreto; pero Antígona es mujer, por lo que, lo que antes fuera fascinación se transforma en pasión. Sören está enamorado, confiesa que ha pasado una noche con ella, pero teme haber abusado de su confianza, que detrás de sí ella se mantenga oculta con un gesto de reproche. Teme que ésta, que es su criatura, viva aún en la indeterminación y en la nebulosa.

Antes nos ha advertido sobre este boceto de Antígona. Se trata de un discurso fragmentario, artificialmente póstumo, imperfecto, no acabado, abierto a

modificaciones. Y hay algo más, siendo la criatura una Antígona cuya dote es el secreto, la preocupación se desvanece, toda esta imperfección se transforma en virtud. Porque ella, una Antígona, se precisa en su misterio.

Y así todo el debate acerca de los componentes de libertad y destino que en la figura de la heroína se mantienen en una zona de penumbra se hace superfluo, porque es precisamente esa oscilación entre la culpabilidad y la inocencia lo que hace de ella una existencia viva. Ella hereda una culpa, la de la casa de los Labdacos, es el fruto de la unión incestuosa de Edipo y Yocasta, hasta aquí la versión griega. En la de Kierkegaard, Antígona es además la guardiana de un secreto, la única que sabe del espanto que se esconde detrás de la apariencia de serenidad en que transcurre la vida de Edipo admirado y venerado por todo el pueblo.

Lo que en un principio, durante la infancia, era un sombrío indicio luego se transforma en certidumbre que la precipita en la angustia. Y la angustia —explica Kierkegaard— es reflexión, es el órgano por el cual el sujeto se apropia el sufrimiento. Así compone su versión moderna de Antígona donde el sufrimiento, sentimiento pasivo casi inconsciente que pesa sobre una familia como un destino opaco, se transforma en angustia, energía del movimiento por el cual el sujeto singular se adueña de su dolor. Estamos en el plano de la subjetividad y de lo trágico moderno, el héroe solo con su dolor, encerrado en su aislamiento, recogido en su secreto.

Antígona no puede hablar porque aunque se mueva entre los vivos está un tanto ausente de este mundo, todo se desenvuelve en lo íntimo, en las profundidades de su alma; ella carece de la palabra con que el héroe griego se comunica con el mundo externo y halla en ello reposo y conciliación. Ella sólo descansa en su secreto, es la dama del silencio y en éste se ennoblece, orgullosa de haber sido elegida para el dolor y con ello salvar el honor y la gloria de su progenie.

¿Y por qué Kierkegaard se identifica con su criatura, esta versión modernizada de la mítica Antígona? La clave es el secreto, Sören también tiene su existencia marcada por un secreto: desde niño los indicios, luego la certidumbre. La horrenda confesión del padre que de muy joven, descorazonado por el sufrimiento y el hambre, sube a la colina y maldice a Dios, allá por las tierras de Jutlandia. El también fruto de una unión si no incestuosa, signada por la violencia. Todo esto, lo heredado, el recuerdo, la imagen del padre, la culpa, será ocultado con el mayor celo. Como Antígona, él también se sabe elegido por el dolor y el aislamiento.

Como Sócrates, como Fausto, como Antígona; ellos son los héroes trágicos, los que se maceran en los márgenes del embalaje para proteger las frutas del centro. En cada generación —dice Kierkegaard— hay aquellos que se sacrifican por los otros. Este es el ironista, el que está solo, lleva su tarea y se comunica siempre desde atrás, engañosamente, y sin embargo por la pasión de la verdad. Al igual que el humorista, su rasgo más destacado es la falta de familiaridad con el mundo, la eterna incomodidad; pero mientras éste sabe resignarse, el ironista no cede y persigue el escándalo, lo cual a veces lo hace perecer pero otras lo eleva por encima de todo y entonces logra sonreír.

Notas

1 Kierkegaard, S.: *O conceito de ironia*, op. cit.

2 *Idem*.

3 Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*, Buenos Aires, Aguilar, 1959.

- 4 Kierkegaard, S.: *Miettes philosophiques*, París, Ed. du Livre Français, 1950.
- 5 Kierkegaard, S.: *Diario íntimo*, 1835, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1955.
- 6 Kierkegaard, S.: *Ou bien... ou bien*, París, Gallimard, 1973.
- 7 Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*, *op. cit.*
- 8 Kierkegaard, S.: *El concepto de la angustia*, Madrid, Revista de Occidente, 1930.
- 9 Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*, *op. cit.*
- 10 *Idem.*
- 11 *Idem.*
- 12 Kierkegaard, S.: *Diario íntimo*, 1837-39, *op. cit.*
- 13 *Idem.*
- 14 *Idem.*
- 15 “A medias en los juegos de la infancia. A medias con Dios en el corazón”, *Fausto*.
- 16 *Idem.*

Nietzsche y Kierkegaard, filósofos estetas

Mi punto de partida es su propio decir: la hora silenciosa, las palabras más silenciosas son las que provocan la tempestad. Pero la voz de Nietzsche es un estruendo, un martillo sobre mis sienes, me rompe los tímpanos. Siempre lo tomé por el costado: *El nacimiento de la tragedia*, infinitas veces releído, sus obras aforísticas porque invitan siempre a abandonarlas sin escrúpulos. Pero he guardado la sospecha de que abordarlo por la médula era arremeter contra el *Zaratustra*; hubo en ese sentido ensayos reiterados pero efímeros o parciales, era dada una incompatibilidad de caracteres, su aire profético, su tono amonestador, su exceso afirmativo. Al fin lo he logrado, lo tengo bien leído, pero no lo guardo como un tesoro. He pasado por la bronca, he pasado de la bronca a la risa, de la risa al entusiasmo, la alegría de ver reflejadas mis verdades más antiguas, las felices coincidencias. Ahora me he hecho amiga.

Primera pregunta, la pregunta obligatoria: ¿por qué Nietzsche-Kierkegaard? Respuesta: por las resonancias que existen para mí. Ambos son filósofos musicales, aunque lo de Kierkegaard sea un susurro y lo de Nietzsche un martilleo constante; ambos se saben poetas aun cuando tengan rudas palabras para el poeta. Kierkegaard le reprocha su ironía, el gusto por las máscaras, el dejar que todo se derrumbe para refugiarse en su tristeza o encerrarse en lo demoníaco como rebelión inútil. Zaratustra poeta está cansado de los poetas, los que mienten, adulteran su vino, fabrican mezclas venenosas, son superficiales, gentes de términos medios y componendas; desordenados y sucios, acostumbran revolver sus aguas para darles la apariencia de profundas, viven bajo la ilusión de que la naturaleza se ha enamorado de ellos y se desliza en sus oídos para murmurarles sus secretos. Ambos quieren ir más allá del poeta, hacia el hombre religioso, hacia el superhombre.

Pero éstas son semejanzas derivadas que probablemente desciendan de un tronco común. Ambos son solitarios que en sus parajes desérticos rinden culto al individuo, al único. Todo pretenden sacarlo de sí, no apoyarse en nada. Kierkegaard ante su Dios,

Nietzsche cargando su Dios que no sabe dónde enterrar. Toda la vida de ambos la veo como el largo proceso de creación de sí. Hay un cuento de Andersen titulado *Los chanclos de la suerte*, cuyo personaje papagayo remeda como cantinela el motivo de su compatriota: “Vamos a ser personas”. Por su parte Nietzsche advierte: “No hay que suponer que muchos hombres sean personas, hay quienes son varias personas; los más no son ninguna (...) El desarrollo de la persona supone temprano aislamiento, la obligación de llevar una vida combativa (...) y un poder nada común de distanciamiento y reserva y sobre todo una sugestibilidad mucho menor que la del hombre medio, cuya humanidad se contagia”.¹ Toda la vida de ambos es el largo proceso de creación de sí; toda la obra, la comunicación de esa experiencia. Ambos saben que deben sucederse los momentos del hablar y del callar, la propia vida como experimento puesta como cobayo en la mesa de operaciones, abierta, jugada a todas las posibilidades, ejercitándose en todos los peligros.

La dialéctica

Ambos se llevan mal con la dialéctica. Kierkegaard tiene su obsesión: Hegel, y sabe recordar a sus olvidadizos lectores que en la época en que hablar de sistema era la última palabra de la moda su obra seudónima supo dar un fuerte golpe al sistema. Nietzsche lanza sus dardos a múltiples blancos pero no deja de empeñarse contra Hegel, a quien coincidentemente con Kierkegaard ataca en dupla con Goethe como “representantes de un fatalismo casi alborozado que no se rebela ni afloja, buscadores de la razón en todas partes para permitirse la resignación y el conformismo. Voluntad de deificar el Universo y la Vida para hallar en su contemplación y exploración paz y felicidad”.² ¡Qué me importa la felicidad!, dirá Zaratustra. Hace mucho tiempo que no aspiro a la felicidad, aspiro a mi obra.

Es la común pasión por el único, el singular que los induce a arremeter contra la dialéctica. Para ambos la vida es cosa seria, sólo el bufón salta por encima del hombre, dice Zaratustra en un indiscutible tono kierkegaardiano. A la confirmación de lo mismo a través del lento proceso de negación y superación dialéctica le opone el pluralismo, la realidad como combate, guerra; la sabiduría, que es mujer, sólo ama a los guerreros. Zaratustra aconseja a sus discípulos no consagrarse al trabajo donde la paciencia del orfebre va descubriendo la gema necesaria, sino a la lucha de la que siempre resulta como un trueno la afirmación de un querer; sólo ella sabe liberarnos de la servidumbre de la finalidad permitiéndonos una pieza en el baile de las casualidades divinas. No se trata de desenvolver sino de decir sí, no, yo, hacer de la necesidad un querer, del “así fue” un “así lo quise”. La afirmación de la diferencia supone también terminar con la idea de superación. No se trata de superar sino de ir hacia otra cosa; la idea del hombre como tránsito, puente, da cuenta de este modo de ver nietzscheano donde el trabajo del concepto, que él considera como una huida y olvido del yo, da lugar al goce y alegría del sí y del no, donde la pesadez de la dialéctica es desplazada por la ligereza de la danza.

Las mismas metáforas para designar casi las mismas cosas, Kierkegaard también hablará de danza, salto, pirueta para evocar las artes que combaten la mediación. El

movimiento hegeliano que avanza de posiciones y contradicciones hacia una síntesis superior se transforma en dialéctica del salto, movimiento de riesgo hacia una locura superior. A su base se halla la noción de contraste, ésta no existe para el pensamiento sino para la libertad que la excluye. ¿Qué hace el filósofo? Para el filósofo la historia del mundo ha terminado y él hace la mediación. Sabe jugar con las fuerzas titánicas de la historia, está lleno de grandes conceptos para grandes acontecimientos, los mismos que Nietzsche trivializa calificando de puro estruendo; pero no saben decir nada de la vida ni para los otros ni para ellos mismos, sólo son sabios en el arte de esquivarla, se sientan y envejecen “escuchando los cantos del pasado y las armonías de la mediación”.³

Estos personajes son los mismos que Zaratustra encuentra en el país de la civilización, también sentados con el rostro y los miembros pintarrajeados, embadurnados con los signos del pasado, le provocan una risa incontenible, estos seres de cartón, esqueletos vivos. “Todos los tiempos y todos los pueblos lanzan a través de vuestros velos una mirada confusa”, les dice. “Todas las costumbres y todas las creencias hablan confusamente a través de vuestras posturas.”⁴

Para ambos estos personajes evocan las nubes, nubes de paso dirá Zaratustra, mediadoras, enredadoras, seres híbridos e indecisos que no saben ni bendecir ni maldecir con toda su alma. Ellas todo lo oscurecen, todo lo cubren de una pátina turbia, es la eterna araña, la telaraña de la razón, la que neutraliza todas las afirmaciones, todos los sí y los no se confunden en este reposo de gatos vacilantes, enturbian el cielo transparente que hace de escenario al baile de las casualidades, la mesa divina donde los dioses juegan a los dados, la vida, alma de Zaratustra.

Para Kierkegaard, el filósofo que se pierde en ese oficio de la mediación desconoce la vida feliz de la libertad. Podrá conquistar el mundo entero, pero se pierde a sí mismo. El filósofo sólo se interesa por el acto exterior, que ve incorporado a la historia y modificado por ella; es el mundo de la necesidad, de ahí se deriva también el espíritu conciliador con que mira a la historia y sus héroes. Ejemplo de ello es la misma dupla de Nietzsche, Hegel-Goethe, quienes emprenden como tarea —dice Kierkegaard— el satisfacer a su época, ellos anteponen la raza y la especie al individuo, deteniéndose satisfechos ante la comprobación de que el mundo es bueno y la raza es la verdad.⁵ El filósofo es falto de seriedad; al igual que el bufón, salta por encima de la vida, pero la vida también tiene sus exigencias; el filósofo nada sabe del contraste, del instante de la elección, el *aut-aut*, se le escapa lo más importante, aquello que confiere al hombre, ese individuo, una dignidad y solemnidad que ya nunca podrá perder. Lo importante no es qué cosa se elija sino elegir, la energía, la seriedad, la pasión puesta en ese acto supremo de creación por el cual el que elige se hunde en la elección, llega a ser sí mismo, deviene esa persona.

Cuando Kierkegaard habla de dignidad y solemnidad, viene a la mente la imagen del noble, el personaje que concentra las preferencias nietzscheanas, el *slös*, el que es, el que puede crear; cuando habla de nobles habla de los dioses, mejor muchos nobles que uno solo, preferible muchos dioses a uno solo. El “o bien o bien” kierkegaardiano es la afirmación nietzscheana, el saber decir sí, no, yo. De esta coincidencia en la afirmación del yo, una forma de redimir el pasado creando lo que fue, según Nietzsche, se derivan otras.

Ambos profesan la misma incredulidad respecto de las capacidades de estos encandilados con el pasado para procrear nada. “Sois estériles: por eso carecéis de fe.

Pero el que debía crear poseía siempre sus sueños y sus estrellas... ¡Y tenía fe en la fe!”⁶ les dice Zaratustra. A su vez Kierkegaard advierte que es una circunstancia inquietante que una filosofía sea estéril, es una deshonra para ella, así como en Oriente se considera que la esterilidad es una vergüenza. Para ambos el filósofo sale siempre al atardecer, pero no para levantar vuelo como el buho de Minerva sino que se desliza cavilosamente como lobo en busca de su presa para enredarla en las argucias de la mediación y devorarla entera en una síntesis superior, tras sus pasos sólo resta un esqueleto.

El instante

Ambos están de pie proyectados hacia el porvenir, ambos sustituyen el estado de encantamiento con los cantos del pasado por la exaltación del instante. Cuando agobiado por su enano, el espíritu de la pesadez, Zaratustra lo expulsa de su camino y éste cae por tierra, resulta que se hallan detenidos, ¡oh, juego de las casualidades!, frente a un pórtico y Zaratustra tiene una de sus revelaciones. Ese pórtico se llama instante, es el cruce de dos caminos que son dos eternidades, una calle que desciende y otra que sube, ambas se contradicen, pues quien quiera proyectarse al porvenir no debe cargar con los signos del pasado. Es preciso olvidar, regresar a la inocencia del niño, darse al juego y esperar que el flujo de las olas nos devuelva nuestros juguetes. “Dejad que la casualidad venga a mí —dice Zaratustra—, ella también es inocente como un niño.”⁷

Esas dos eternidades en colisión sólo se reúnen aquí en el instante que es también eternidad. Así, el lanzamiento de los dados es la forma simbólica de la vida y lo terrestre más vinculada con la eternidad. La expresión “tener fe en la fe” hay que entenderla en este sentido de estar abierto a todas las posibilidades, bajo el convencimiento de que la eternidad es dable en cada instante como ruptura y afirmación a la vez del devenir y como negación de todo trasmundo, sea entendido como el mundo celestial y salvífico del cristianismo, sea como el laico trasmundo de la realización de una naturaleza humana, punto de arribo de la vida de la especie.

En el instante que es ruptura del *continuum*, se afirma la vida de lo singular que se eleva en el querer la tierra y el devenir como el repetirse de las infinitas ocasiones de la autocreación en cada sí y en cada no. La invitación a la mesa divina donde se juega el lanzamiento de los dados se dirige a los aventureros, los amantes del peligro, los ebrios de enigmas, los que pudiendo adivinar aborrecen el deducir, a los que habiendo apostado a la vida marchan armados de la fe en sí mismos y la fe en la fe, la fe en que la eternidad ha de dárselos como un concentrado superior de pasado, presente y futuro. El instante, momento de revelación, nos redime del pasado y nos proyecta hacia el porvenir, las patrias natales que buscan los aventureros, allí hacia donde deben enrumbar sus velas los desterrados de todas las tierras de los antepasados, hacia el país de nuestros hijos.

El instante nos revela la verdad no como fragmento, no como momento fugaz que se anula en el *continuum* dialéctico sino como vida del único en su presente infinito. Contra la actitud contemplativa de los sabios que ven la historia desplegándose en el espacio, Zaratustra canta su himno al instante, el no lugar donde se realiza el acto creador, recreación de sí o transfiguración que rompe con la cadena de las causas. Entonces el transfigurado ríe y ríe como jamás ríe hombre alguno, con la risa que le da

la victoria sobre sí mismo y sobre todos sus demonios de la pesadez, los que vertían plomo en los oídos, en el cerebro, en los miembros todos para que nada levantara vuelo.

Cuando en sus *Migajas filosóficas* Kierkegaard va a hablar del instante, comienza con un *avant propos* a su vez encabezado por un epígrafe que es cita de Shakespeare: “Más vale bien colgado que mal casado”.⁸ Dice Kierkegaard que eso no es más que un bosquejo sin ninguna pretensión de participar en cruzadas científicas donde uno generalmente es legitimado en tanto que pasaje, transición, precursor, continuador, héroe, o al menos héroe relativo, o por fin trompeta absoluta. Y luego reconoce: la realización es sin embargo proporcionada a mis aptitudes, yo que me abstengo de servir al sistema ya que soy un ocioso por indolencia. Kierkegaard no quiere que lo confundan con aquellos que gustan de vociferar en canto alternativo con antiestrofa era, época, era, época, sistema, cada vez que alguien les hace creer que es ahora el comienzo de una nueva época. Pide al cielo que lo proteja y libre de estos idiotas vocingleros que podrían atribuir a su bosquejo, que él ha querido expresamente silencioso, una importancia histórica mundial que pudiera disuadir a un lector bien intencionado de buscar en él algo que le sea útil.

Esta advertencia preliminar es ya la clave que ilumina el sentido de la exposición de lo que Kierkegaard llama no casualmente “proyecto” en lugar de “pensamiento”. Los lectores ya sabemos con quién no quiere casarse. Comienza con la cuestión socrática: ¿La verdad puede aprenderse?, y consiste en el rechazo del punto de vista socrático. Para Sócrates el discípulo posee ya la verdad y el maestro es como el cochero para el caballo, no lleva el fardo pero ayuda. El maestro es la ocasión para despertar el recuerdo, luego debe desaparecer y Sócrates desaparece, lo cual está bien, ésta es la magnanimidad de Sócrates que Kierkegaard le reconoce. También él sabrá desaparecer, sus estrategias del hablar y del callar, como Cristo, como Zaratustra, que cuando oye que no lo oyen se retira a las montañas a esperar la hora. El maestro debe desaparecer porque todo ya es, el conocimiento no es más que reconocimiento. Por lo demás, sus demonios —decía Sócrates— le tenían prohibido crear, ya que esto es propio sólo del dios, y apenas le dejaban la mayéutica como recurso superior de hombre a hombre.

Pero si el instante debe tener una importancia decisiva, dice Kierkegaard, el discípulo debe carecer de la verdad, es preciso que algo acontezca. Debe ocurrir un pasaje del no ser al ser, un renacimiento por el cual deviene otro hombre, un hombre nuevo. Es el transfigurado de Zaratustra. Kierkegaard habla de renacimiento, de conversión. La del papa jubilado, la del poeta, también son conversiones aunque fragmentarias e incompletas. Zaratustra habla de ir más allá del hombre hacia el país de los hijos.

Kierkegaard pone aquí a Dios, que es la condición para que se dé la recreación, pero lo soslayo caprichosamente un poco para forzar la semejanza con Nietzsche, pero en el fondo porque lo considero inútil. Dios para Kierkegaard es una figura, también lo es para Nietzsche, espejo de sí mismo, un testigo, o padre al cual hay que rendir cuentas del don recibido, la vida que cada cual se juega y arriesga sólo ante Dios. Así como en la vida la aparición del Dios es la condición para devenir individuo, en el pensamiento la categoría de Dios es fundante de la idea de individuo. Si Kierkegaard introduce aquí la idea de Dios como condición es para mejor alejarse de la posición socrática para la cual el instante no vale nada. Es porque Dios se hace presente él mismo y no manda su chambelán, que nosotros ganamos el instante. Y si el instante ha de tener una importancia decisiva debe haber algo que del no ser pase al ser, un nacimiento, no se trata de un saber, de un quitar el velo, un desolvidar, sino de un acontecer, es el advenimiento de algo otro, la novedad cristiana.

Así, para ambos el instante es acto, punto de decisión, una forma de escapar a la necesidad ejercitándose en el peligro de lo imposible. Finalmente, un relámpago que proclama la victoria de lo singular sobre la generalidad, y victoria gloriosa que así recupera el todo y la eternidad. Contra los historicismos de variados matices que transforman la historia en espectáculo destinado a la contemplación, tanto Kierkegaard como Nietzsche opondrán el instante, plenitud de los tiempos donde la historia titila, centellea, inapresable, eternamente. Para ambos el instante, que el advenimiento de lo nuevo eterniza, rompe con el esquema argumentativo sobre las cosas pasadas.

Así, la filosofía que ambos rechazan en sus términos tradicionales echa raíces en la vida y a su vez se transfigura y se hace baile y aprende a volar. En Nietzsche, que frente a los eruditos, los espectadores, los que hilan, tejen, anudan, compone sus himnos al baile y vota por que todo se vuelva ligero y aprenda a volar. En Kierkegaard, siempre en combate con Hegel, de quien se lamenta de que en lugar de tomar la vida por asalto la escale a fuerza de silogismos. El también elogia las dotes del bailarín, de aquel que sabe saltar por encima de la ética y caer bien parado, y busca su bailarina, la más ligera, y guarda su entendimiento secreto con la risa, el estado superior del transfigurado de Zaratustra, porque la risa —dice Kierkegaard— tiene un poder supremo: hace darse cuenta.

La filosofía deviene cuestión de vida, un modo de estar parados, una tarea para la cual se ofrecen como cobayos ahondando en sus propios cuerpos y en sus estados de alma. ¿Qué es la tarea? Un ir conociéndose a sí mismo a la vez que la tarea. La escritura no es un acto *post res* sino el mismo experimento de hacerse el que se es. Zaratustra como personaje en busca de autor todavía no será sí mismo sino cuando se consume la escritura; sólo porque todavía no sabe qué cosa ha de devenir puede llorar amargamente cuando advierte que aún no es escuchado, que aún no ha llegado su hora. Sólo porque aún no conoce el final puede temer caer en la tentación de la piedad, el último pecado, cuando sus amigos lo provocan.

Uno y otro se saben seres de excepción, extrañados de lo general, inclinados a probar su capacidad de maniobra en los confines de la moral, en el punto inestable más allá del bien y del mal. Ambos se saben elegidos por el dolor. Kierkegaard con su aguijón en la carne, su incurable melancolía. Nietzsche con su enfermedad que le abre visiones infinitas, fuente inagotable de sabiduría, estimulante natural para su espíritu creador. Todo obstáculo es un don divino, todo aguijón es una gracia, en lugar de desanimarlos les infunde mayor fuerza para el cumplimiento de su obra, esa escritura de sí que ambos ensayan probándose todas las máscaras, observando cómo les sientan, descartándolas, volviendo a recogerlas. Kierkegaard con sus seudónimos y personajes: el tendero, el seductor, el esteta, los caballeros de distinto rango. Zaratustra y sus amigos, los hombres superiores, sus animales. Se trata de un juego riesgoso que se compromete con todos los extremos. Ambos están seguros de que es preferible cualquier pecado a la pequeña virtud de la moderación. No se llevan bien con los tibios, prefieren los volatineros, los trapecistas, los que se mueven en las alturas y no temen al abismo, los que planean en las esferas celestes más allá del bien y del mal, en *la epojé* de la ética.

El cristianismo

Hay otra coincidencia visceral: el cristianismo. Aunque uno quiera reducirlo a cenizas para crecer en su desierto, y el otro lo tenga como idea inalcanzable para su persona,

ambos se educaron en el cristianismo. Kierkegaard en el del Cristo ensangrentado, Nietzsche en un cristianismo que —según sus propias palabras— cuadraba perfectamente con su vida interior, era para él como una “piel sana”. Ambos escriben con la Biblia en la mano, no puede ser otra la razón de tantas resonancias similares que provocan en nosotros dos pensadores que también coinciden en no haberse leído y Nietzsche apenas sabido de la existencia de Kierkegaard a través de su admirador danés Brandes, que por algo le recomendaba la lectura de su compatriota. A sus oídos ambos compartían la misma agudeza psicológica, “esa excitabilidad del sentido de limpieza” que según Nietzsche le permitía palpar y descubrir todo secreto, sus antenas psicológicas de las que no deja de hacer alarde.

Este común tronco cristiano va a teñir muchos aspectos de la obra, la tarea, como ambos coinciden en llamarla tanto en lo que respecta a la construcción del sí como en cuanto a la comunicación de esa experiencia; pero hay también una comunidad de concepción del acontecimiento mismo del cristianismo. Comienza con la diferencia entre cristianismo y cristiandad, la buena y la mala nueva. Hay una común manera de entender la persona de Jesús. Pero cedamos a uno y otro la palabra. Dice Nietzsche que Jesús, que era un espíritu libre, rechazaba todo lo dogmático. “Jesús sólo habla de luz, vida, verdad, no conoce cultura, Estado, por tanto no puede contradecir, es una simple prueba de fuerza. La suya no es una nueva fe, sino un obrar, sobre todo un no hacer muchas cosas, un ser de otro modo, que toma como verdades sólo las verdades interiores, por lo tanto no se encoleriza, ni censura ni se defiende, ni empuña la espada, ni sospecha que podría dividir a los hombres, no hace diferencia entre extranjero y conciudadano, entre hebreo y no hebreo, no se resiste al mal, lo ama. La fe no es una fe conquistada, existe desde un principio, no se demuestra ni promete milagros, ella es la promesa, ella es el premio, la demostración, ella vive.”⁹

Y ésta es la buena nueva, la que anuncia que se ha llegado, se ha hallado la verdadera vida, la vida eterna está entre nosotros, no como promesa sino como algo que ya es, como un vivir en el amor sin exclusión ni distancia, en la certeza de que cada uno de nosotros es hijo de Dios. Esta es la buena nueva, la que anuncia que ya no hay contradicción, que el reino de Dios pertenece a los niños, no más abismo, no más distancia, tampoco pecado. El reino de Dios no es un Dios que adviene a la Tierra ni un más allá después de la muerte. Esto es un puñetazo en los evangelios —dice Nietzsche—, el reino de Dios es un estado del corazón, el cristiano sabe que es la práctica de la vida la que hace que el hombre se sienta divino. Jesús no viene a redimir sino a mostrar, obrando, cómo se debe vivir, y no atribuye responsabilidades, ni censura; es la alteza de alma, una probidad transformada en instinto y pasión que hace la guerra a la santa mentira, a la realidad en su calidad de lo fijo, a las costumbres, a las instituciones, a la Iglesia, con sus buenos y sus justos, sus jerarcas, las castas, los privilegios, el orden; es por sobre todo un no al teólogo y al sacerdote.

Hasta aquí la buena nueva en la cual ambos coinciden. También para Kierkegaard el cristianismo no es una doctrina sino una forma de existencia. “Cristo no ha presentado doctrina sino que ha actuado, no ha enseñado que hay para los hombres una redención sino, simplemente, los ha redimido (...) asegurarse el perdón de los pecados y de nuestra comunidad con Cristo no es una recompensa sino el don de la gracia. La teología —dice Kierkegaard— debe cuidarse de introducirse en el cristianismo por el discurso en lugar de introducirse por la vida.”¹⁰

Para ambos, entonces, el cristianismo es un acontecimiento, es la abolición de la

distancia entre lo temporal y lo eterno, una presencia que lo transforma todo, que vive e instaure lo divino en el hombre sin discursos, sin promesas, sin rendimiento de cuentas, sin más allá, un aquí y ahora para todos en su calidad de hijos de Dios.

Hasta aquí la buena nueva, pero ésta es breve como el instante porque la palabra “cristiano” es un equívoco, dice Nietzsche. Sólo hubo un cristiano y éste murió en la cruz. Desde entonces el cristianismo no es más que la historia de un error, el Evangelio se transforma en lo contrario, la mala nueva, un Dysvangelio, y el cristianismo una religión plagada de errores que envenena la vida haciendo prevalecer lo menos evangélico, la venganza, el juicio, la represalia, el rencor.

Esta historia de errores fue creciendo a medida que el cristianismo se difundió entre masas aun más vastas y más rudas, y hubo necesidad de vulgarizar y barbarizar absorbiendo doctrinas y ritos de todos los cultos subterráneos y los absurdos de todas las imaginaciones enfermizas, haciéndose entonces tan bajo y vulgar como las necesidades que pretendía satisfacer. Luego viene la Iglesia, símbolo del poder, que se levanta contra toda alteza de alma, toda probidad, toda buena humanidad, y con ella llega también la formación de los rebaños. El veneno de la teoría de la igualdad de derechos surgida de los más bajos instintos fue vertido y difundido para mover una guerra a muerte contra todo sentimiento de respeto y distancia entre los hombres, para impedir toda elevación por encima de la barbarie.

La misma diferencia es enunciada por Kierkegaard, el cristianismo como acontecimiento puntual, un relámpago. La diferencia entre su elemento histórico eterno cuyo tiempo es el instante y la historia del cristianismo como historia de su decadencia. Nosotros no estamos más lejos de Cristo que sus contemporáneos. Kierkegaard establece una diferencia radical entre el cristianismo y la cristiandad, una historia de sucesivas acomodaciones y arreglo de verosimilitudes que hace de la vida doctrina y argumentación para aconsejar la cobardía. En esto el cristiano se parece al filósofo, que en la antigüedad era una fuerza ética, un carácter, y ahora es corrompido por el sistema que le paga para que se transforme en profesor. El cristiano es como el profesor, un castrado que ha perdido su virilidad no por el reino de Dios sino por acomodarse mejor en este mundo sin carácter. Del cristianismo auténtico que quería revolucionarlo y transformarlo todo se ha hecho un orden chato, un justo medio, una pura trivialidad carente de grandeza. El único cristianismo que posee la cristiandad se reduce finalmente a judaísmo, a más de lo mismo. Pues así es —dice Kierkegaard—: un cristianismo tranquilamente planeado como un orden establecido es judaísmo. En modo análogo se expresa Nietzsche cuando dice: el cristiano, esta última *ratio* de la mentira, es el hebreo, tres veces más, voluntad sistemática de una sola práctica, la de emplear conceptos, símbolos, gestos. No es sólo tradición, es una herencia que sólo como tal obra como naturaleza.

El verdadero cristianismo para Kierkegaard nada tiene que ver con esa seguridad mezquina; es un movimiento continuo, un juego de riesgo, un permanente desafío. “¿Qué cosa desprecio más en este mundo? —se pregunta Nietzsche—. El hombre moderno, el hombre de hoy, ahí comienza mi náusea, por lo que hay en él de cobarde, de espíritu satisfecho, su impura respiración me ahoga.”¹¹ “¿Qué es lo que me provoca más hastío? —se pregunta Kierkegaard—. La mediocridad, el justo medio, la victoria del espíritu pequeñoburgués que todo lo nivela, el optimismo chato, la premura con la que se busca inventar un cristianismo al uso de todos. Esto que es una tarea personal de cada uno frente a Dios es transformado en charlatanería, en un burdo regateo de virtudes pequeñas por indulgencias. ¿Qué es lo que más odio?: la mediocridad

autosatisfecha y distinguida, antes que esto valdría pecar, seducir jovencitas, matar hombres, hacerse ladrón de caminos.”¹² Kierkegaard se asfixia en las oscuridades de ese medio chato que es la cristiandad, donde se camina como sobre una estepa, es el desierto, ninguna sombra destaca.

Coincide con Nietzsche en catalogar a esta época edad del resentimiento, del rencor, donde todo apesta, nivela, impide sobresalir, obra de enanos, cristianos temerosos, incapaces de confrontar, refugiados en la escucha de un único acorde, se sientan en las asambleas felices de “haber levantado una infranqueable muralla contra los bárbaros”.¹³ En todas las relaciones políticas, religiosas y aun en los detalles de la vida cotidiana Kierkegaard ve formarse un justo medio que él llamaría neutro, que tiene que ver con la especie de hombres más fastidiosa, son verdaderos hermafroditas. “Cuando observo la vida de muchos cristianos —dice—, tengo la impresión de que el cristianismo en vez de infundirles fuerza... más bien tales individuos, al ser confrontados con los paganos, parecen haber sido esterilizados por el cristianismo y me producen el mismo efecto que el caballo castrado comparado con el padrillo.”¹⁴

Ambos coinciden en denunciar lo débil y enfermo del cristianismo, ambos coinciden en denunciar las atrocidades de una imaginación deforme y perversa aplicada a la institución de la culpa y el castigo. “El más allá de los cristianos —dice Kierkegaard— está poblado de castigos, destrucción y ruinas, suplicios y tormentos eternos; a medida que su fantasía desborda y desvaría al imaginar ese mundo se torna pobre para describir la beatitud de los creyentes y de los elegidos a quienes representan como a rígidas figuras con ojos mortecinos y fijos, la pupila inmóvil y la mirada tan húmeda que estorba la libre visión. Nada hace pensar en una fuerte vida espiritual en la contemplación directa de Dios, en la comprensión superior opuesta a esa estrecha visual con sus visiones especulares y sus oscuros discursos.” Y en otro sitio dice: “Si el fin de Cristo hubiese sido establecer tal Iglesia, qué habría de más ridículo que la vida de Cristo”.¹⁵

Kierkegaard aclara que esto no lo dice con ánimo de censurar sino con el “fin de disuadir a aquel cuyos pulmones aún no oprima esta cota de hierro espiritual de aventurarse por el cristianismo, para inmunizarlo —dice con tono indiscutiblemente nietzscheano— contra esas ideas tísicas y asmáticas”.¹⁶

La comunicación

Hay otra semejanza quizá mucho más radical, más profunda, la que posiblemente ha provocado en mí esas resonancias del orden de lo inargumentable, se llame a esto estilo, forma, todo lo que es habitualmente desplazado a segundo término por insustancial. Yo entiendo, sin embargo, que lo del estilo, como diría Kierkegaard, es cosa seria. De paso recordar que ambos coinciden en afirmar que es en las superficies donde se debe buscar lo más profundo. Ambos juegan con los antónimos profundo-superficial para resignificarlos, vaciarlos, invertir sus contenidos, para aplicarlos luego indistintamente, o quizá según sus estados de ánimo, a la mujer. Ambos confiesan estar más interesados en pasar una noche entre viejas que se cuentan chismes que en conversar con hombres sensatos, sobre todo si son académicos.

Lo del estilo es cosa seria, en todo caso creo que el cuidado del estilo es un derivado

necesario del pensamiento mismo, y puesto que se trata de hombres de acción antes que de pensamiento, el derivado de un modo común de estar parado, del culto casi idolátrico del individuo. Ambos profesan la idea de que los hombres no son iguales, y esto que es idea se hace carne en un estilo, algo que es mucho más que la construcción de la frase, un modo de llegar, la necesidad de construir una forma nueva de comunicación, un nuevo destinatario, esto también es la novedad. La proliferación de las metáforas y además una comunidad de metáforas, metáforas que, dice Nietzsche, se oyen, no se buscan, se nos imponen, vienen hacia nosotros. El gusto por las parábolas, la inserción de lo narrativo dentro del texto, el cuidado de las tonalidades, Nietzsche aguza el oído para escucharse a sí mismo en las más imperceptibles variaciones de tono. Todas estas novedades apoyadas sobre el convencimiento mutuo de que la verdad vive y se nos revela más intensamente en la danza ágil de lo singular que en la pesada marcha de los conceptos.

Ambos son filósofos poetas, filósofos músicos. Es solamente anecdótico que ambos hayan dedicado no pocas páginas a la estética musical, sus Wagner, sus Mozart. Lo más hondo es una cuestión de oído, instinto del ritmo lo llama Nietzsche. Todas las grandes transformaciones espirituales van asociadas a un cambio de tono. Nietzsche hurga en estas meta-morfosis cuando en su *Ecce homo* hace el repaso autocrítico de su obra. “¿Qué es el Zaratustra?: hay que remontarse meses atrás para hallar su signo precursor; una transformación repentina, profunda, de mis gustos sobre todo en música.”¹⁷ Y luego recomienda: póngase mi Zaratustra bajo el epígrafe música. Tanto en el autor como a posteriori en el lector se exige una previa “regeneración del arte de escuchar”. Nietzsche confiesa que hubiera preferido ser músico. Kierkegaard no lo dice, pero es plausible conjeturar que, como con la risa, se lleva bien con la música. Su obra es sustancialmente melodía y sabe de la capacidad exclusiva de la música, al menos si es la ópera de Mozart, para expresar una idea. Con no falsa modestia dice deberle todo a Mozart y, despreciando por superfluas las artes del crítico de las cuales no carece, confiesa que para hablar de Mozart le basta con decir que lo oye.

Yo decía que ambos eran músicos. Pero cómo llamar música a ese martilleo constante. ¿Cuándo es que al ritmo se le agrega el *melos*? En la tragedia es con la aparición del coro, al cual advendrá, luego su desgajamiento. La música *in crescendo* va a dar lugar a la aparición de los personajes, se inicia la danza de las máscaras, la filosofía del martillo se hace drama musical. Ahí viene Zaratustra rodeado de sus animales, su volatinero, sus reyes, sus papas últimos, sus sanguijuelas, cabecitas de sanguijuelas, todas son máscaras de Zaratustra. La melodía se hace más espaciosa en los momentos de mayor dramatismo: la hora más silenciosa, cuando el ruido se hace murmullo, entonces fluye el llanto de Zaratustra como la más sublime de las músicas.

La música es posible en Kierkegaard y en Nietzsche cuando los personajes entran en escena, es lo universal encarnado; ellos no saben hablarnos de ética, estética, religión, lo divino, la razón; ellos se colocan las máscaras y salen a la escena. Entonces es Eduardo, el seductor, el consejero Guillermo, el estudiante, Fausto, Don Juan, el papa, el adivino, el poeta, el hombre más feo, el penitente del espíritu, el Dios de Nietzsche que es un individuo como tantos otros, pasible de ser asesinado, con una vida singular y única. No hay lugar para abstracciones, todo es de aquí, terrestre, humano, tangible, nada deviene en su opuesto por una ley externa de obligada continuidad orientada hacia la conciliación. Sólo el cuidado de sí, la puesta en marcha de la creación como apertura a las posibilidades múltiples, puede provocar el salto, la transfiguración; sólo el instante tiene una duración eterna, tiempo sin lugar donde la risa y el llanto se transforman en

melodía.

El gusto por las máscaras y los disfraces hace de sus filosofías, si ambos tienen la bondad de perdonarme la palabra, una puesta a prueba a la vez vacilante y convencida de los detalles de la creación, y en relación con el oyente un rodeo engañoso pero no gratuito. Aquí hay que hacer una pausa porque la música también tiene sus silencios que hay que saber escuchar, los músicos se retiran a afinar los instrumentos. Estos a quienes llamo filósofos a pesar de ellos mismos, y sólo por dar otra oportunidad a la filosofía, son maestros en el arte de la comunicación.

Ambos son a la vez contradictoriamente solitarios y apasionados de la comunicación, quieren edificar y tienen sus modelos, Sócrates, Cristo. De ellos han aprendido el fino arte de la simulación, mostrarse y desaparecer. Por supuesto no se dirigen a la masa sino al individuo. “El comunicador de la vida sólo puede ser un individuo, lo mismo que el que la recibe.”¹⁸ La multitud —dice Kierkegaard— es una abstracción, no tiene manos, es una mentira. Cristo, que se dirigía a todos, no quería sin embargo tratos con la multitud. Kierkegaard anhela que su obra sea leída y comprendida por todos, pero sabe que es imposible educar a la multitud, así como es imposible enamorarse en masa. Si habla para todos es sólo con la esperanza de que uno que otro salga de ese ayuntamiento y se transforme en individuo. A propósito puede recordarse la dedicatoria del Zarathustra: “Para todos y para nadie”. A la inversa de su maestro Sócrates, que fue el primero en introducir la categoría de individuo para disolver el paganismo, Kierkegaard quiere servirse de ella para convertir al cristianismo. Entre todas las tiranías, la que más odia es la del número; la única igualdad que reconoce es la capacidad de todo hombre de devenir individuo.

Por eso no se trata tampoco de una obra para elegidos sino para los que se eligen a sí mismos, para los de oídos atentos, para los despiertos, para aquellos que puedan entender de lejos a quienes sea posible hablarles en silencio. Por lo tanto no vociferar, no armar mucho alboroto, acercarse por detrás, encontrar a cada uno donde esté y empezar de allí. Luego retirarse tímidamente, sobre todo mucha paciencia. Kierkegaard tiene algunos secretos para revelar al buen maestro, título que descarta para sí mismo. Se presenta como alguien que no lleva doctrina ni carga con opiniones, y advierte a los lectores contra el equívoco de atribuirle una o pretender adoptarla, “cada cual —dice— sólo puede arriesgar su propia vida”.

Nietzsche a su vez no muestra menos desprecio por las multitudes, la masa, el populacho, son los fariseos acomodados en el acatamiento burocrático de la ley, los enamorados de su propia fatiga, la vida les parece un desierto y se dejan cargar arrodillados como los camellos, abrazados a una pequeña felicidad y entregados a la resignación; hombres de virtudes pequeñas, cultivan un solo deseo: que nadie les haga daño. Son las moscas de la plaza pública donde se alborotan los histriones. Todo allí habla, cacarea, todo habla y nada se oye. Los misterios y secretos de las almas profundas son divulgados por estas trompetas callejeras. Para qué hablar cuando nadie tiene mis oídos, se lamenta Zarathustra. Ahora busca otros escuchas, abandona la plaza y se retira a la montaña; ya no quiere cargar cadáveres, tiene necesidad de compañeros vivos, los que sepan crear, los que celebren fiestas, ya no quiere tratos con la turba, busca a los de oídos delicados. La voz de la belleza habla quedamente, les dice.

Como Kierkegaard, amante también de los enigmas y de los secretos, advierte que el amigo debe saber disimular, ser maestro de la adivinación y del silencio; todo lo que es profundo ama el disfraz. Por momentos se siente cansado de las viejas lenguas y ruega que le sea dado el poder callar. Pero si el maestro debe saber desaparecer, los discípulos

deben saber cuidarse de los maestros. “Guardaos de Zaratustra.” Negadlo tres veces si fuese necesario. “Porque es preciso que me perdáis para que os encontréis, sólo cuando hayáis renegado de mí volveré para quedarme entre vosotros.”¹⁹ Tal vez el largo silencio —piensa— sea una buena cosa juguetona.

Termino donde empecé, la hora silenciosa: las palabras más silenciosas son las que provocan la tempestad. Y ya que confesé haberme hecho amiga, explico. De Nietzsche amo no sus estruendos sino sus bailes, sus risas, sus llantos y sus silencios. Pero ser amiga, ser amiga es poder decir que lo oigo.

Epílogo

Si me hallara ante la tentación del último pecado, la tentación de catalogarlos, lo haría bajo las categorías kierkegaardianas. Pero entonces se presentaría el problema de explicarlas y, como diría Kierkegaard, no quiero explicar más allá de lo que entiendo. Sin embargo me aventuro por este mar inseguro tanto sea como un ejercicio de dedos, tanteos.

Primera aproximación: para mí son estéticos.

Porque repudian la ética y no llegan a lo religioso. Coinciden en rechazar la ética por lo que hay en ella de positivo, y hay en ello reminiscencias hegelianas; cuando Hegel se refiere no a la ética sino a la religión positiva, Hegel también introduce allí el tema de la vida. Y esto hay que reconocerle a Hegel, el joven Hegel, el de *El espíritu del cristianismo y su destino*, pese a toda la crítica con que ambos arremeten para reducirlo al esqueleto dialéctico. En el fondo ambos estarían de acuerdo en preservar cierta ética siempre y cuando ésta fuera una construcción del sí y para sí. Nada de negocios con lo establecido, la Iglesia y sus sacerdotes, el Estado y los superfluos, los mediocres y sus pequeñas virtudes.

Segunda aproximación: son más bien estéticos anfibios, entre estéticos y religiosos; estéticos por carácter y religiosos por vocación o más bien místicos por vocación.

En lo primero les va el gusto por las máscaras, los juegos de aparecidos, el refugio en la melancolía, los remedos, la risa, el goce casi perverso con los rasgos de su propia personalidad, el cuidado del estilo, la manera de concebir la ética en términos de arte, pretensiones y dotes de seductor.

Con respecto a lo religioso, no en el sentido etimológico de la palabra *religare* (que refiere a alguien que está en comunión, unido a una comunidad), sino en un sentido místico, por su sed de infinito, de eternidad. Místicos por su inclinación al aislamiento, el gusto por la soledad, la tendencia a moverse siempre entre las alturas y los abismos, la fascinación por los extremos. La fe en el instante como momento en que se realiza lo excepcional, lo perfecto, aparición fugaz del superhombre, o de Dios, instante de revelación, que además conecta con la eternidad.

Notas

1 Nietzsche, F.: *La voluntad de poder*, Buenos Aires, Poseidón, 1947.

2 Nietzsche, F.: *op. cit.*

3 Kierkegaard, S.: *Ou bien... ou bien*, *op. cit.*

- 4 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- 5 Kierkegaard, S.: *Mi punto de vista*, op. cit.
- 6 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, op. cit.
- 7 *Idem.*
- 8 Kierkegaard, S.: *Miettes philosophiques*, op. cit.
- 9 Nietzsche: *El Anticristo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1991.
- 10 Kierkegaard, S.: *Diario íntimo*, op. cit.
- 11 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, op. cit.
- 12 Kierkegaard, S.: *Diario íntimo*, op. cit.
- 13 *Idem.*
- 14 *Idem.*
- 15 *Idem.*
- 16 *Idem.*
- 17 Nietzsche, F.: *Ecce homo*, Buenos Aires, Aguilar, 1950.
- 18 Kierkegaard, S.: “Ese individuo”, en *Mi punto de vista*, op. cit.
- 19 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, op. cit.

La ironía en la escena de la tardomodernidad

Hay en los textos continuidades inconscientes, subterráneas, que permanecen ocultas y pueden hacerse manifiestas por efecto del azar. Son agentes de perplejidad. Me pregunto qué hilo de Ariadna puede conducirnos hacia atrás para descubrir el secreto lazo que vincula, en *El banquete* de Platón, el discurso de Diótima sobre el amor, y a través de las desesperadas palabras de Alcibíades, con el remoto, arrinconado momento en que Sócrates, ya como casi único residuo del banquete, trasnochado pero lúcido, hizo convenir a sus interlocutores, demasiado fatigados y somnolientos, que es uno y lo mismo el arte de componer tragedia y comedia. Me mueve la sospecha de que en Platón no hay cabos sueltos. Debe por tanto existir algún pasadizo secreto que comunica ambos motivos. Es preciso hacer un poco de silencio para poder escuchar las conexiones, percibir los ecos de este mínimo saber que Platón disimula en el último pliegue del discurso.

Pero *El banquete* es la puesta en escena del ironista, he ahí un indicio. Aquí éste se presenta armado con todos los instrumentos del mago; mientras todos esperábamos vernos invadidos por los argumentos de la dialéctica, el ironista nos arroja a la perplejidad sacando de la galera su última carta, el recurso al mito como otra forma de inteligencia. De este modo Platón parece decirnos que son varios y distintos los modos del ver y del mostrar.

Hay dos formas en que el arte suele hacernos presente la vida: en el individuo como sentimiento trágico, en el tipo como efecto cómico. Al primero nos vincula la simpatía, al segundo la perplejidad y el desconcierto. Es la misma cosa la que se muestra: el dolor y el destino de esas criaturas llamadas humanos. En la tragedia todo está bastante claro. Sean los ejemplos clásicos: pesa sobre Edipo una fatalidad, un mal de familia, sino de

estirpe, todos comprendemos su dolor, su dolor es el nuestro. Puede que haya un enigma pero éste se irá develando por mitades hasta llegar al entero; todos colaboran recogiendo, aportando, hilvanando retazos de verdad: dioses, adivinos, reyes y pastores. El coro aporta lo suyo, nos conduce por la recta vía no sólo para el saber sino también para el juzgar acerca de lo bueno y de lo malo, él nos da las pautas para poder entender lo justo, evitar la *hybris*, apreciar y alcanzar el punto justo de la moderación.

La comedia en cambio es más silenciosa, y nos deja más libres, pero más confundidos. Podría decirse al revés: nos deja perplejos, pero a la vez más libres. Sigamos con los ejemplos clásicos para conservar el paralelismo. ¿Qué queda de la lectura de *Las nubes*? Sólo un cúmulo de interrogantes: ¿quién es el protagonista? ¿Sócrates, el sofista, el inescrupuloso Estripsíades, las propias nubes como alegoría del mismo Sócrates en la versión del tipo humano que sabe darle la comedia? ¿Quién posee la justa razón? El coro ahora no aporta nada, en la forma del *agón* sólo despliega las formas posibles de la verdad y de lo justo, todos tienen los mismos derechos, nadie se pronuncia, no más que un gesto inacabado. En la música el efecto cómico proviene de la melodía que no resuelve en la tónica, un movimiento que queda suspendido en el aire a la espera; en la literatura lo risible se hace presente como un desafío, como una fuerza que provoca, que incita a pensar. Llama a la inteligencia, la obliga a ponerse activa, a interpretar, a descifrar los signos; requiere por encima de todo de nuestra libertad.

Puede ser que Platón, que aquí se ocupa de la pintura del ironista, vuelto él también un tanto ironista, haya querido esconder en este pliegue la clave de su Banquete. Son dos, pero no sólo en el arte, las maneras del ver y del mostrar.

Hay dos modos también en que la filosofía nos hace presente la vida, las cosas, el mundo. Estos a veces no se dan simultáneamente; generaciones demasiado serias se alternan en la historia con generaciones de ironistas. La distancia entre una y otra está mediada por el cansancio. Las jóvenes generaciones se rebelan contra los padres: frente a la obsesión del sistema demandan un poco de oxígeno, una ventana abierta a la calle; contra los espíritus satisfechos oponen la duda, el interrogante, el modo subjuntivo que al ironista Kierkegaard ya lo colmara hasta el hartazgo. Ante el parloteo continuo, un minuto de silencio, reposo, el retorno al ocio como forma originaria de estar en el mundo, la vuelta al juego.

Se dice del humor que es la irrupción de lo otro, de lo excluido, en el mundo que lo excluye y en tal condición requiere de la simultaneidad; sólo en la convivencia con lo serio adquiere relieve y realidad. La ironía más sutil no opera por inversión dialéctica ni arrastra tras de sí ningún *alter*; se mueve en un terreno homogéneo y desjerarquizado, sólo abre una pausa, instala un silencio. Si el humor es presencia de lo otro, la ironía no es presencia de nada, al menos no en la forma de la fundamentación; hija del desencanto, no hace más que realimentarlo en la forma de la suspensión.

Sócrates para Hegel es la conciencia de que “la realidad de la moralidad se ha hecho vacilante en el espíritu del pueblo”;¹ expresa lo que flotaba en la época pero sólo de modo negativo, Sócrates no es más que un estadio intermedio, no es ya ni mucho menos la república de Platón.

Sócrates es la figura en que la ironía aparece por primera vez en el mundo; presencia reincidente casi ineludible de los momentos de crisis, retorna con el romanticismo alemán, radicalizada y convertida en ensueño. Alejado aun más de la realidad, el romántico descrea hasta de sus propias creaciones y complaciéndose en la contemplación de lo nulo termina perdiéndose en la atmósfera de la irrealidad. Ninguna de estas dos formas de la ironía puede convivir con la seriedad que necesita y se obstina

en la afirmación de lo positivo. Su motivo es el descreimiento y la duda. Su forma de existencia, un inicio absoluto en el caso socrático, una retirada desesperanzada en la versión romántica.

Hoy la ironía, una forma de estar en el mundo, opuesta al fanatismo, distinta de la frivolidad o del cinismo, aparece como una estrategia para habérselas con los rasgos sobresalientes de la época. “Desencanto”, esa palabra acuñada por Weber en los umbrales del siglo, no es sólo pérdida de lo sacro, alejamiento de los dioses; en su versión más tardía supone también descreimiento de la objetividad. Así como la hipótesis de los dioses ha devenido innecesaria, también ha sido devaluada la cuestión de la objetividad —el ser se debilita, la historia se vuelve fábula—; esta versión tardía posmetafísica del desencanto supone la convicción humana de que es el hombre el que crea sentido y es en este horizonte de creencia donde la ironía toma posición.

Perdida la idea de fundamento, convertido el pensar en un repensar, memoria fabuladora del evento, la ironía adquiere su papel protagónico en el plano filosófico. Conjugando el pensamiento de Heidegger y Nietzsche, Vattimo describe esta nueva función de la filosofía como el “inventario irónico nostálgico de los fetiches del progreso”.² Un ejemplo clásico que se puede agregar a los varios mencionados por Vattimo es la película *Brasil*, donde la crítica y la utopía dan lugar al repaso entre cómico y melancólico de las experiencias de mundo de la tardomodernidad.

Desde la óptica de Vattimo tal transformación de la mirada que conlleva cierta cuota de pasividad, la pausa, la necesidad de silencio del ironista, es el corolario de lo que Heidegger considera el cumplimiento de la metafísica en el mundo de la *Ge-stell*, mundo de la planificación generalizada por obra de la técnica, el mismo evento que Adorno y Horkheimer conceptualizaron como la contrafinalidad o dialéctica del Iluminismo —valga Auschwitz como testigo—, y que en el pensamiento de Nietzsche equivale a la comprobación de que, desenmascarada la voluntad de poder, tanto el mundo verdadero como el aparente se transforman en fábulas.

Para Heidegger la consumación de la metafísica, esa com-posición, forma o manera en que se disponen juntas las cosas en un quehacer colectivo, provoca un movimiento del pensar, es un llamado a la memoria, pensar no metafísico que ha resignado la búsqueda del en sí y se consuela en la contemplación del evento. El *Ereignis*, en tanto apropiación, dice de la mutua pertenencia de hombre y ser. Ya en la *Ge-stell* es posible ver un primer destello del *Ereignis*. Frente a éste el *andenken* aparece no como pensar de la presencia, trabajo del concepto, persecución del en sí, sino como pensar nostálgico de lo ausente, de lo que no ha sido, de lo que ha quedado por pensar.

Para Adorno, el cumplimiento no contrariado sino radicalizado de la racionalidad ahora en lo aberrante de lo humano es también un llamado al recogimiento y al silencio. La historia entonces debe leerse como el mito que hace pensar en lo que aparece, llama a la mirada o a la escucha silenciosa, predica la ausencia de justicia que no quiere ser legitimada, reacia a toda explicación. El acontecimiento en cuanto dolor en la carne, destrucción, enajenación también rehúsa todo trato discursivo, impone un silencio o el grito desnudo, como las lloronas lloran a los muertos en lugar de recitarles un panegírico o lamentarse discursivamente de los horrores de la muerte. Marcha y silencio que la sabiduría popular supo combinar como forma de resistencia.

Nietzsche abona en este terreno. Después de tanto desenmascarar, de tanto desnudar, la repetición de este acto infinito que arrasa con mundos aparentes y reales sólo nos deja la chance de la fabulación pero también de la risa, y allí nada vale el pensar pues “no

con la cólera sino con la risa se mata, quien más a fondo quiere matar ríe”.³

El acaecer histórico aparece entonces no como progreso, ni como regreso, no como eterno retorno de lo mismo sino como interpretación siempre distorsionante de lo heredado. Al cumplimiento del *telos* iluminista respondemos con el descreimiento de la razón, si no por sus limitaciones teóricas al menos por sus desviaciones éticas. Y aquí hace entrada el ironista cuya pasión es el narrar. La historia de la metafísica discurre no como una historia de errores como hiciera Nietzsche, no como momentos necesarios, momentos de la verdad al modo hegeliano, sino como simple repaso de los hechos bajo el lema que guía al ironista: entre lo necesario y lo posible me quedo con lo real, ese humano demasiado humano que es lo único que tenemos.

Esta forma del narrar llama a la piedad, esa atención devota por lo limitado, ese amor que se profesa a los seres vivientes y a sus huellas, las que va dejando y las que arrastra como herencia sobre las cuales la mirada del ironista sobrevuela fascinada. Para ello es necesario una toma de distancia, despegarse de las cosas y del negocio que con ellas mantenemos según fines de supervivencia, abstenerse de todo *telos*; el ironista remonta vuelo para aterrizar sobre algún detalle marginal al sistema, es el coleccionista de las pequeñas cosas, especie de traperero de la filosofía.

La mirada del ironista es una mirada horizontal que planea por la superficie de las cosas como por un mundo homogéneo y desjerarquizado. No es que él invierta las jerarquías, elevando lo bajo, haciendo finito lo infinito, como de algún modo se dice del humor y de lo cómico. Su tarea es más bien el desarrollo de una peculiar manera de ver, una mirada historicista que se contornea por entre las huellas y las ruinas. La bella imagen de Nietzsche “un deambular por los jardines de la historia como por dentro de un guardarropas de disfraces teatrales”⁴ delinea plásticamente esta manera de hacer del ironista. Su mirada anula todos los relieves, arrasa con todas las protuberancias, ella nivela todo para proceder a sus propios subrayados.

Si hay algún punto de inversión, no se halla en los signos dados a las cosas sino en el impulso que las pone en movimiento. El juego como punto equidistante entre el impulso constructivo, ejercicio de libertad absoluta de una razón que se abalanza contra las cosas para apresarlas en su dominio, y la actitud pasivo-receptora que sólo amontona datos y experiencias con espíritu de fatalidad.

Refiriéndose a este doble impulso que él llama impulso material o sensible e impulso formal, Schiller señala en *Cartas sobre la educación estética del hombre* que allí donde se hacen presentes ambas propiedades, el hombre podrá unir a la mayor cantidad de experiencias la máxima independencia y libertad. En caso contrario, esto es cuando alguno de ambos domina sobre el otro, el hombre pierde su destino. “En el primer caso —dice Schiller— jamás será el mismo; en el segundo jamás será otra cosa: por lo tanto, ni uno ni lo otro en ambos casos, y no será nada en consecuencia.”⁵

El espíritu de juego inspira al ironista en éste su deambular por la historia y la naturaleza para conjurar el espíritu de seriedad, es la fuerza que él opone al impulso iluminista, una razón cuya falla consiste en la premura con que se lanza a conformar la armonía del mundo. El sabe de las virtudes de la paciencia, sabe que si quiere evitar disolver su sí mismo en las cosas, o perder las cosas en los laberintos de la subjetividad, es preciso rebajar al mínimo los grados de ansiedad.

Ocio, juego, contemplación, y en eso parecerse a los dioses, al menos los griegos, de cuyo rostro los helenos supieron borrar las arrugas, esas abominables huellas del trabajo y la preocupación. Despegarse, tomar distancia de la filistea necesidad, aquella de la

que abominaron los románticos para abandonarse a los vapores de la ensoñación, capacidad también de volver la risa sobre sí mismo; he aquí las cualidades que pudieran quizá componer la imagen de un superhombre al estilo nietzscheano, por qué no del ironista, ese humano más que humano hecho a imagen de los dioses.

Dice también Schiller: “Porque para decirlo de una vez el hombre sólo juega cuando en el sentido completo de la palabra es hombre y sólo es hombre completo cuando juega”.⁶ Así la vida en el juego que torna la vida más libre recrea la figura del humano a semejanza de sus dioses. Pero el impulso de juego no es pura libertad; en tanto anclado en el ocio y más aún en la ociosidad con toda sus connotaciones negativas, guarda cierta cuota de pasividad que hace de la ironía un estado de disponibilidad, un estado de abierto que la libera de la cárcel de la subjetividad y la vincula al mundo y a las cosas.

Este estado de abierto acerca la figura del ironista a la del hermeneuta: ambos comparten una vocación de tolerancia, asumen el pensar no como una operación constructiva presurosa por las síntesis, sino, al modo del *andenken* heideggeriano, como un recordar, mirada piadosa que se detiene sobre las cosas y la historia colocándose a la escucha y a la espera del evento dialógico. Como el hermeneuta, el ironista no busca ni tiene nunca la última palabra. Su palabra es un permanente hacerse y deshacerse, un tejido sin fin como el de Penélope, un diálogo hecho de preguntas y respuestas siempre presto a recomenzar. Juega con su material como con una masa siempre removible, siempre también disponible para los juegos que se le quieran aplicar. El ironista, como el hermeneuta, no practica ninguna exclusión, se entrega él mismo para que otros hagan con él lo que él ha hecho, destruir, distorsionar, reinventar.

Pero este destruir es una operación un tanto diferente de la que practica el crítico, el lector clásico, el académico educado en el canon iluminista, siempre colocado en el papel de “contra”, hurgando en las contradicciones, elaborando su personal catálogo de errores. El ironista no demanda ningún tipo de coherencia, en primer lugar porque descreyendo de sus virtudes no profesa su culto; amante como es del estado de abierto, huye casi instintivamente de toda posibilidad de clausura, sabe que la coherencia puede condenarlo al mutismo. En segundo lugar, porque del autor no persigue el sí mismo sino el sitio oculto de la pequeña diferencia, donde el que habla puede ser otro. Prefiere planear a la deriva sobre los textos en busca de algún lugar escondido donde anide alguna palabra imperceptible, sabe que aquéllos están llenos de pasadizos secretos, que sólo resta forzar las puertas para que un país de maravillas se revele tras ellos.

Abandonar el rostro ceñudo de la seriedad supone este vagabundeo entre los textos que abre nuevos horizontes y liga lo imposible. Es también una manera de dejar que sea el cuerpo el que piense cuando la mente está demasiado mareada con los vaivenes de la argumentación. Así la filosofía se hace más retórica que lógica, más metáfora que silogismo, en suma, más poesía. El ironista no quiere argumentar, está cansado de los forcejeos del concepto, de la perseverante persecución de las contradicciones, del vano inventario de los errores, de la obsesión de los cierres. El no quiere demostrar nada ni persuadir de nada, no quiere tampoco ganar ninguna batalla. Sólo le interesa seducir asombrándonos con una metáfora impensada, descubriéndonos las conexiones subterráneas. Sólo pretende develar el sentido que él mismo crea en un juego de desconstrucción y distorsión, coleccionismo de las pequeñas cosas que él rejunta en un montaje personal guiado por el único *telos* de la autonomía.

El ironista comienza a filosofar cuando las demás voces enmudecen y empieza siempre con un silencio, porque es menester callar para poder escuchar, y es preciso comenzar con un silencio para poder ser escuchados. Esta es su peculiar manera de

elaborar sus propios subrayados.

La fuerza de las cosas le señala un sentido como dirección a tomar, éste funciona como imperativo y rehúsa toda fundamentación, tratarlo discursivamente puede significar obturar el canal por el que el sentido quiere fluir. La memoria involuntaria de la literatura decimonónica puede servir de modelo. Allí donde alguna verdad se impone como un torrente que arrasa con todas las buenas voluntades, se hace una claridad superior al fruto de cientos de argumentaciones. El azar es el único garante de que se encontró algo más que lo que se fue a buscar. Del azar espera el ironista que le revele signos que él pueda desenvolver, descifrar, traducir, y hacer así más claridad en sí mismo y en las cosas.

Así como la memoria involuntaria permitió al novelista decimonónico reencontrar su tiempo perdido y hacer algo de claridad en sí mismo, la memoria fabuladora, despojada del *telos* racionalista, extraña a todo tipo de fanatismo, armada de la *pietas*, esa atención devota y tierna por las cosas, debe permitir al filósofo ironista contemplar su pasado y hacer cierta precaria claridad en la continuidad de su heredad.

Notas

1 Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, *op. cit.*

2 Vattimo, G.: *Ética de la interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

3 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, *op. cit.*

4 Nietzsche, F.: *Consideraciones intempestivas*, citado por G. Vattimo. *Ética de la interpretación*, *op. cit.*

5 Schiller, J. C. F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Aguilar, 1981.

6 *Idem.*

Los modos del silencio

Esto es un texto fragmentario, en lo que va a su intención sólo un pedazo, pues es mi deseo recorrer todos los sentidos de las palabras sobre el silencio y éste es apenas un comienzo. El texto por ambicioso se quiere desordenado; despreocupado por la línea, se despliega al ritmo de lo que se le impone, las resonancias fortuitas, por eso marcha a tropezones, en la anarquía de los vaivenes, entre avances y retrocesos. Todas las fallas son intencionales, las virtudes cada cual las juzgará a su manera. Yo las hallo en la independencia que este modo me otorga, y es una cortesía que le devuelvo, no atarle ningún nudo, dejarle todos los cables sueltos, estilo de abandono dice Kierkegaard, propio de los espíritus indolentes,¹ ¿o bien se trata de otra manera de expresar el terror por lo muerto?

En filosofía, como en poesía, las palabras vienen hacia nosotros. Esta vez tengo que hablar del silencio. Y el silencio se me aparece en primer lugar en la figura de Antígona.

Pero cómo... ¿Antígona?... la heroína que lucha, sostiene su ley subterránea, femenina, joven, frente a la ley del hombre, el adulto, el imponente mundo de lo público, el que ostenta el título de lo histórico-social. Si se tratara de la Antígona de Kierkegaard, la moderna... pero ella es una pura invención. Allí sí se escucha el silencio. El autor le ha dado su dote, un secreto, el misterio de su nombre, el pecado del padre; Antígona, la heroína del silencio, muere por callar, por salvar la honra de la casa de los Labdacos.²

Sin embargo, hay también un marco de silencio en el escenario de la Antígona antigua, ella camina por una tierra desolada, sus dioses son otros, los subterráneos, los que habitan esa tierra reserva de significaciones, muda, la que guarda lo oscuro, anuncia lo venidero. Lo femenino no tiene la palabra, la palabra es de los hombres, ratifica el derecho de lo público.

Antígona es la palabra que se levanta en un fondo de silencio, espacio de lo no dicho. Su tragedia expresa el conflicto mundo-tierra del que nos habla Heidegger, se instala en los entrecruzamientos de aquello que se manifiesta y de lo que se retrae. No importa cuántas palabras broten de la boca de Antígona en la tragedia de Sófocles, importa su gesto que cumple la ley de los dioses mudos. Escucharla es colocar su movimiento en el lugar donde resuena, en el marco de lo no dicho. Lo femenino es lo venidero, lo que todavía calla. Desde el exilio han de venir las diosas arrojadas a la noche de la historia. Los griegos antiguos supieron rendirles sus honores.

Quisiera recolectar todas las palabras que refieren al silencio, a la mujer, a la tierra, a la noche. Pero éste no es un excursus sobre la mujer, yo quería hablar del silencio, el resto no son más que asociaciones involuntarias.

Retrosceso I

Para Kierkegaard el silencio es una pausa, pero también un retrosceso, aquello que resulta de una operación de borrado para lo cual se utiliza el líquido cáustico. Un estado cero al que se regresa para recomenzar, el estado en el que debe colocar a sus oyentes para poder ser escuchado, la total ausencia de ruido; se trata de hacer un claro, volver al estado de *tabula rasa*, grado cero del saber. Heidegger también hablará del claro, la *Lichtung*, un volver atrás para esta vez no olvidarse del ser.

En un coloquio en memoria de Kierkegaard, allá por 1964, hablan los grandes del pensamiento contemporáneo: Sartre, Wahl, Jaspers, Marcel, Paci. Sólo Heidegger está ausente pero envía su comunicación: “El final de la filosofía y la tarea del pensar”.³ Primer hecho significativo: la ausencia se da en forma simultánea con la palabra. Quizá Heidegger haya querido decir que toda palabra debe comenzar con un silencio, es el momento de la oración, el recogimiento de los poetas. Segundo hecho significativo: Jean Beaufret, quien presenta el texto de Heidegger, comienza advirtiendo que éste no tratará de Kierkegaard. Sin embargo se equivoca, Heidegger hablará allí de la *Lichtung*, el claro, ese lugar libre para la presencia y la ausencia, y allí está la muda evocación de Kierkegaard, para quien sólo en el silencio es posible escuchar los ecos.

Kierkegaard reclama con terca constancia que no se haga alboroto, que se hable todo quedamente, desde lejos. Heidegger exhorta a escuchar esa voz que el lenguaje común llama voz de la conciencia, la que habla como silencio porque no tiene nada que discutir o comunicar, es una campana que sólo busca sacar de la dispersión, se dirige al *Dasein* para hacerle asumir su posibilidad más concreta como propia. Aquí todavía en el plano

del *Dasein*.

Pero entonces, ¿antes del silencio?... Antes del silencio las habladurías, la charla, que habla de todo antes de lo que Heidegger llama la apropiación originaria, es la pura creencia de que se comprende todo, es el modo del “se”, de la opinión encadenada a la costumbre, falta el haber pasado por la “experiencia”. Kierkegaard a su vez habla de cháchara, parloteo, charlatanería, de los que hacen ruido, de los que creen que pueden hablar más allá de lo que comprenden. Se hace cargo de la crítica que su maestro Sócrates hace a los sofistas y la aplica a los filósofos, a los malos cristianos, a los pastores, a la multitud, a los que viven bajo ilusión.

Recordar aquí que *El ser y el tiempo* lleva como epígrafe una frase clave de *El sofista* de Platón:⁴ “Claro es que desde hace tiempo estáis familiarizados con lo que entendéis cuando habláis de *ente*: también nosotros creíamos que lo comprendíamos pero hemos caído en la perplejidad”. La perplejidad es una actitud sana, ella lleva al silencio y a la espera, invita a la paciencia, es otra forma del claro. Sócrates consume su vida en el ejercicio de hacer estallar la perplejidad en el cuerpo de los sofistas y sus acólitos. Kierkegaard repite la historia entre filósofos y pastores. Heidegger encara la historia de la metafísica, el proceso civilizatorio. Todas son tareas de borrado, retroceso, rememoración que necesitan del silencio. Para Heidegger esa tarea de rehacer el recorrido es también un retroceso, un regreso hacia el silencio originario cuando todavía no había tenido lugar el olvido del ser.

Podría decirse, se ha dicho, que esto es un volver a hacer metafísica, pero es preciso recordar las dificultades, un lenguaje heredado que se ha recibido fallado, unas categorías que son ellas mismas el error. Se olvida que hay que andar en una tarea para la cual todavía no se nos han dado las palabras, un programa sin texto, sólo notas indicativas: úsese el silencio, dévese hacia la contemplación piadosa, el recogimiento mudo, apáguese nuestro diálogo interior, “descansar de sí mismo” —dice Nietzsche—,⁵ dejad que las cosas vengan hacia nosotros, son inocentes como los niños.

Los dioses han huido, se ha hecho el desierto, el hombre camina por tierras desoladas. Llamemos al poeta, es preciso que alguien se abisme, que se hunda en el fondo de lo oscuro, donde reina el silencio. Es de allí de donde procede lo abierto, el resto está todo lleno de lo dicho, espacio denso y cerrado, mundo de lo público y del “se” donde el hombre se pierde en estado de dispersión. El fondo, en cambio, ese fondo oscuro, es el paisaje, la tierra donde de improviso pende una luz.

Esta es la idea del claro, la *Lichtung*; supone una mirada atenta, una escucha alerta, pues siempre allí en lo abierto, la línea del horizonte, en el lugar único, es donde los dioses se hacen presentes. ¿Y qué hace el poeta? El poeta repara cantando que los dioses han huido pero también repara cantando en las huellas que los dioses han dejado. Ellos sueñan con los dioses venideros. Pero no volverán los dioses hasta tanto los hombres no le hayan preparado una morada, hasta tanto no comiencen a brillar destellos de divinidad en todo lo que es. Y no hay en esto ningún desvío hacia utopías místicas, lo divino es, al modo nietzscheano, lo humano que se ha apropiado del sí.

Y en este reparar en las huellas y preparar la morada los poetas dicen lo sacro. Y es a nosotros a quienes toca colocar su palabra en el lugar en que resuena, en el lugar de lo no dicho de donde provienen. Nuestra tarea es recolectar, recoger de entre el ruido de lo público las huellas silenciosas, las palabras mudas. Hay esa idea de cosechar vinculada con una tierra que es reserva y custodia de sentidos. El recolectar es tarea del poeta y del filósofo trapero, ese del que nos habla Benjamin, algo más que tiene que ver con el

silencio, tarea silenciosa, juego con el azar, anamnesis de la naturaleza, una manera de dejar que la naturaleza hable, que las cosas vengan hacia nosotros.

Variación sobre el leitmotiv

Antígona muere por un secreto como Epaminondas por la flecha recibida en la batalla de Mantinea. Como Epaminondas debe esperar para arrancarse la flecha pues de lo contrario no conocerá la victoria, así Antígona debe esperar para arrancarse el secreto. De modo que sólo el silencio y el secreto preservan la vida, del mismo modo que para el joven Hegel lo positivo era lo muerto; la vida quiere esos espacios vacíos todavía oscuros que permitan el movimiento, la excesiva claridad la encandila, la densidad la oprime.

Retrosceso II

Pero volvamos a la *Lichtung*. ¿Qué es la *Lichtung*? Hay unos senderos en el bosque que el caminante recorre distraído hasta que de improviso se interrumpen, crece la maleza, ya no hay sendero; entonces el *flaneur* eleva la mirada al cielo y espera la aparición, es la *Lichtung*, el claro del bosque, un territorio abierto, un paraje solitario, el que preparamos para los dioses. Allí se hace posible la aparición única, la verdad se hace presente bajo un juego de claroscuros, que no deja de oscilar ni vence jamás a la ambigüedad. Heidegger advierte en otro de sus juegos de etimología: “*licht*” remite a “*leicht*”, ligero, de allí el sentido de aligerar, como un desembarazar al bosque de sus árboles para que crezca allí lo abierto y libre.

Y luego agrega de una manera casi caprichosa, como quien inventa una fábula, nada que ver con el adjetivo “*licht*” que significa luminoso. La luz es necesaria, pero en su necesidad llega siempre después como un rayo que recorre el claro en una permanente oscilación entre lo claro y lo oscuro.

La función que cumple el *eidos*, la idea platónica, exponer el ente, hacer que el ente se haga presente, la cumple aquí la *Lichtung* en su condición de lo abierto y libre. Es este despojamiento, este aligeramiento de lo denso el que permite el despliegue de la libertad. De la misma manera que el saber especulativo para progresar necesita de un vacío, un espacio no lleno, así el ente para hacerse presente necesita del claro.

Y la *Lichtung* es también el silencio, ella está libre no sólo para el juego de luces y sombras sino también para el juego de las voces, es el lugar donde las voces resuenan, son los ecos de Kierkegaard, lejanía también donde éstos se pierden y se extinguen para siempre recomenzar. Hay que desbrozar los caminos para recorrerlos con la luz de la razón, hay que apagar los ruidos para poder escuchar el ritmo del corazón.

Heidegger cita a Goethe: “Nadie vaya a buscar nada detrás de los fenómenos: ellos mismos son la doctrina”. Aprendamos entonces a interrogarlos y luego a hacer silencio para poder escuchar, sea ésta una manera de evitar que el pensar no cese de tropezar contra sí mismo.

Hay un pensar de época, de muchos que marchan paralelamente, se tocan y se repelen, pero hay motivos que en la superficie se repiten, el llamado a la anamnesis de la naturaleza. Adorno propone dejar que se repita la historia natural, que las cosas se nos den; exhorta a la filosofía a no desvincularse del lenguaje, componente mimético que le

permite una relación con la cosa más allá de la significación. Heidegger induce a callar para dejar que el ser nos hable. Nietzsche dice: son las cosas las que vienen hacia nosotros, se nos imponen. Es necesario tener oídos delicados, la voz de la belleza habla quedamente, no se insinúa sino a los despiertos. Benjamin, como Adorno, advierte contra la violencia del concepto, la intención de sistema que como furia se abalanza contra el objeto y lo ahoga en su telaraña. Kierkegaard dirá: sólo en el silencio se escuchan los ecos.

Son motivos subterráneos que navegan siglos y se manifiestan en la superficie en los momentos de crisis. En Heidegger, como Adorno y Benjamin, es la crisis de la razón tecnocientífica que reclama sus derechos de gobernar el mundo en nombre de una efectividad ciega, ella desconoce aquello más originario que abre la posibilidad misma de esa racionalidad, ella es el síntoma más flagrante del olvido de la pregunta por el asunto mismo del pensar.

Todos ellos son modos del retroceso, un llamado a la actitud devota a romper la comodidad de la mirada acostumbrada. Nietzsche añora “la dignidad de la meditación, todo el ceremonial, la actitud solemne, la del sabio a la antigua usanza. Ahora todo es con prisa, se piensa andando, sin preparación, sin silencio”.⁶

Benjamin apela a nuestra buena voluntad para colocar el ojo en las ruinas, los rastros, esos monumentos cuyos ojos llorosos nos evocan el martirio de esa humanidad, sobre todo regresar al lenguaje originario, adámico, para el cual era uno y lo mismo nombrar y crear.

Todos son movimientos de remoción, retroceso. Kierkegaard dedica su vida, como ejercicios de escala, a provocar en los otros a modo del maestro esos estados de perplejidad, grado cero de la existencia que lo abre a su posibilidad más propia. Su tarea es, como la de Heidegger, operación de limpieza, de aligeramiento, borrar, desbrozar, hacer un claro, un lugar desde donde comenzar. Heidegger quería inducir al *Dasein* a salir de su estado de dispersión, del mundo de las habladurías, del modo del “se” donde todo se confunde en el fárrago de la opinión pública, donde todo se recibe y se hace circular en la forma de lo sancionado, moneda corriente, símbolo de las equivalencias. Falta pasar por la experiencia, aquella que añora Benjamin, la de los antiguos narradores para quienes desde el corazón de lo abierto y libre, el decir y el repetir pone en marcha el despliegue de la libertad.

Kierkegaard habla al individuo, las personas de su tiempo, los cristianos inauténticos, aquellos que se hallan presa de la ilusión, para él también se trata de abrirles su posibilidad más propia, misión semejante a la de su maestro Sócrates, quien tras los rodeos de la dialéctica buscaba provocar en los otros la experiencia de lo inconmensurable como momento previo, antecedente obligatorio de una tarea de sí. “Sé tú mismo”, dice Benjamin.

Y aquí aparece el poeta, el que sabe decir lo abierto, el que entiende de claroscuros y que sabe arrebatar lo que en furiosa carrera pasa, lo permanente, aquello que entre lo huidizo debe hacerse eterno. Poeta es el fundador del ser por la palabra, dice Heidegger, y Kierkegaard, a quien le duele no poder llegar a la fe, se quiere entonces poeta, poeta de lo religioso, custodio de las tierras del Señor, misión semejante, casi equivalente, a la de ser pastor del ser. Y ello requiere escucha y silencio, sobre todo llevarse bien con lo que se retrae y se oculta.

Variación sobre el leitmotiv y coda

Las luces se apagan sobre este ángulo de la escena. Regreso al rincón donde había dejado a mi heroína, la Antígona moderna, las tierras desoladas. Una luz ámbar tenue ilumina apenas la escena. Con Antígona se tiene la ventaja de lo que ha de ver con la figura mítica. Ella está de pie en silencio y espera que le coloquen los ornamentos. Kierkegaard le ha dado el secreto como don, ese secreto que la mantiene viva como a Epaminondas la flecha; él la ha colocado en la zona de penumbra, la quiere indeterminada, oscilante, con rasgos aún no definidos. Como mujer, lo bastante sustancial, y como ser humano perteneciente a un mundo de reflexión, lo bastante reflexiva como para vivir el sufrimiento y la angustia. Su criatura se mueve en esa zona de claroscuro que oscila entre la inocencia y la culpa, él la ha querido así pues en el misterio ella se le vuelve más precisa.

Yo, mujer, la coloco en la tierra, tierras vírgenes. La madre Gea custodia significaciones que vendrán, es territorio de lo todavía no dicho. Ella está de pie, aún no tiene la palabra. El lenguaje es patrimonio ajeno, masculino, público, racionalidad sancionada y bendecida por un mundo adulto, viejo y cansado. Ella debe esperar, sólo su muerte habla como gesto de silencio que llama a la *pietas*, el silencio de los espectadores, para de allí comenzar a escuchar. Yo, mujer, le coloco como ornamento mi atención y mi esperanza. Quiero abonar con mi recogimiento la tierra virgen que ella pisa con sus pies desnudos. Brindo sobre ese suelo por todas las voces apagadas por el estruendo. Brindo por la palabra del mañana, lo femenino es hoy el silencio, lo venidero.

Notas

1 Kierkegaard, S.: *Miettes philosophiques*, op. cit.

2 Kierkegaard, S.: *Ou bien ... ou bien*, op. cit.

3 Publicado en *Kierkegaard vivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.

4 Platón: *El sofista*, 244c, Madrid, Espasa Calpe.

5 Nietzsche, F.: *Así hablaba Zaratustra*, op. cit.

6 Nietzsche, F.: *La gaya ciencia*, 1, 6, México, Mexicanos Unidos, 1994.

Ahora lo llaman trapero

Se quiere fragmentario, voces de balbuceo,
hay en él algo trágico que se anuncia,
¿quién es el ángel que llega?
¿quién podrá recolectar el desparramo
por los senderos del bosque
que conducen a esos lugares abiertos?
Vagabundea con paso incierto el descendiente del filósofo,
lleva la mirada perdida pues ha recuperado

todo el antiguo desconcierto.
Ahora lo llaman traperero, pues se interesa
por los desechos; hurga entre nervioso e indolente
en el descarte de sus antepasados.
¿quién es el dios que desbrozó el camino,
que despejó el paraje para que impere lo abierto?
Es preciso que su voz resuene,
que se haga eco en los troncos enhiestos.
El vagabundo se detiene, los ojos fijos, espera,
su sabiduría es la demora, está todo hecho
de paciencia, pero sus manos anhelantes,
saben escarbar la tierra.
El ángel dijo: ella guarda secretos.
Eso escuchó el traperero y amó la tierra.

(viene de pág. 4)

FILOSOFIA

JON ELSTER

Tuercas y tornillos. Una introducción a los conceptos básicos de las ciencias sociales

E. BARBIER, G. DELEUZE Y OTROS

Michel Foucault, filósofo

JOSÉ MARÍA BENEYTO

Apocalipsis de la modernidad

GREGORIO KAMINSKY

Spinoza: la política de las pasiones

PIER ALDO ROVATTI

Como la luz tenue

GEORGES BALANDIER

El desorden

HANNAH ARENDT
Hombres en tiempos de oscuridad

PAUL RICOEUR
Ideología y utopía

ERNEST GELLNER
Cultura, identidad y política

JEAN FRANÇOIS LYOTARD
La diferencia

RONALD DWORKIN
El imperio de la justicia

CORNELIUS CASTORIADIS
Los dominios del hombre

KARL JASPERS
La práctica médica en la era tecnológica

LUDWIG WITTGENSTEIN
Sobre la certeza

JEAN FRANÇOIS LYOTARD
El entusiasmo

JEAN FRANÇOIS LYOTARD
La posmodernidad (explicada a los niños)

TZVETAN TODOROV
Frágil felicidad

GIANNI VATTIMO
El fin de la modernidad

GIANNI VATTIMO
Introducción a Heidegger

JACOB BRONOWSKI
Los orígenes del conocimiento y la imaginación

NORBERTO BOBBIO
El problema de la guerra y las vías de la paz