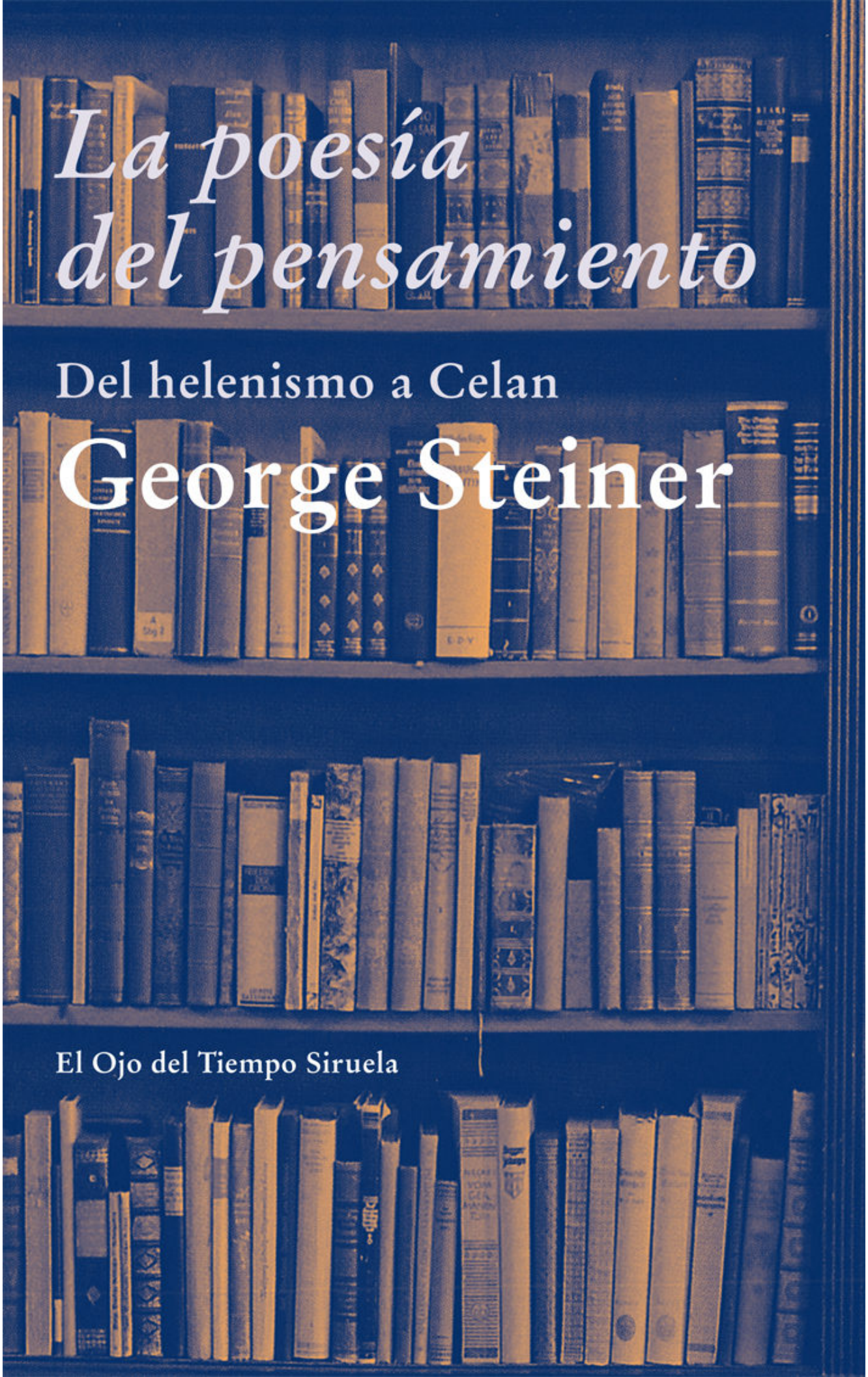

La poesía del pensamiento

Del helenismo a Celan

George Steiner

El Ojo del Tiempo Siruela

GEORGE STEINER

La poesía del pensamiento

Siruela

George Steiner

La poesía del pensamiento

Del helenismo a Celan

Traducción del inglés de
María Condor

Siruela El Ojo del Tiempo

Índice

Cubierta
Prefacio
Capítulo 1
Capítulo 2
Capítulo 3
Capítulo 4
Capítulo 5
Capítulo 6
Capítulo 7
Capítulo 8
Capítulo 9
Nota bibliográfica
Notas
Créditos

La poesía del pensamiento

Para Durs Grünbein, poeta y cartesiano

Toute pensée commence par un poème.

(«Todo pensamiento empieza por un poema.»)

Alain, «Commentaire sur "La jeune Parque"», 1953

Il y a toujours dans la philosophie une prose littéraire cachée, une ambigüité des termes.

(«Hay siempre en la filosofía una prosa literaria oculta, una ambigüedad en los términos.»)

Sartre, *Situaciones IX*, 1965

On ne pense en philosophie que sous des métaphores.

(«En filosofía no se piensa más que con metáforas.»)

Louis Althusser, *Elementos de autocrítica*, 1972

Lucrecio y Séneca son «modelos de investigación filosófico-literaria en los cuales el lenguaje literario y unas complejas estructuras dialógicas cautivan el alma entera del interlocutor (y del lector) de un modo que un tratado abstracto e impersonal no podría hacer… La forma es un elemento crucial en el contenido filosófico de la obra. En ocasiones, incluso (como sucede en *Medea*), el contenido de la forma resulta ser tan poderoso que pone en cuestión la enseñanza supuestamente simple que encierra».

Martha Nussbaum, *La terapia del deseo*, 1994

Gegenüber den Dichtern stehen die Philosophen unglaublich gut angezogen da. Dabei sind sie nackt, ganz erbärmlich nackt, wenn man bedenkt, mit welch dürftiger Bildsprache sie die meiste Zeit auskommen müssen.

(«Al contrario que los poetas, los filósofos aparecen increíblemente bien ataviados. Sin embargo están desnudos, lastimosamente desnudos, si se considera con qué pobre imaginería tienen que manejarse la mayor parte del tiempo.»)

Durs Grünbein, *Das erste Jahr*, 2001

Prefacio

¿Cuáles son las concepciones filosóficas del sordomudo? ¿Cuáles son sus representaciones metafísicas?

Todos los actos filosóficos, todo intento de pensar, con la posible excepción de la lógica formal (matemática) y simbólica, son irremediablemente lingüísticos. Son hechos realidad y tomados como rehenes por un movimiento u otro de discurso, de codificación en palabras y en gramática. Ya sea oral o escrita, la proposición filosófica, la articulación y comunicación del argumento están sometidas a la dinámica y a las limitaciones ejecutivas del habla humana.

Puede que en toda filosofía, casi con seguridad en toda teología, se oculte un deseo opaco pero insistente –el *conatus* de Spinoza– de escapar a esa servidumbre que otorga poder, bien modulando el lenguaje natural para transformarlo en las inexactitudes tautológicas, transparencias y verificabilidades de las matemáticas; bien, de manera más enigmática, regresando a unas intuiciones anteriores al propio lenguaje. No sabemos que haya, que pueda haber, pensamiento antes de la expresión verbal. Aprehendemos múltiples puntos fuertes de significado, figuraciones de sentido en las artes, en la música. El inagotable significado de la música, su desafío a la traducción o a la paráfrasis, se abre paso en los escenarios filosóficos en Sócrates, en Nietzsche. Pero cuando aducimos el «sentido» de las representaciones estéticas y de las formas musicales, estamos metaforizando, estamos operando por analogía más o menos encubierta. Así las estamos encerrando en los dominantes contornos del discurso. De ahí el recurrente tropo, tan insistente en Plotino y en el *Tractatus*, de que el meollo, el mensaje filosófico, está en lo que no se dice, en lo que permanece tácito entre líneas. Aquello que puede ser enunciado, aquello que supone que el lenguaje está más o menos en consonancia con auténticas percepciones y demostraciones, quizá revele de hecho la decadencia de los reconocimientos primordiales, epifánicos. Tal vez aluda a la creencia de que en un estado anterior, «pre-socrático», el lenguaje estaba más cercano a las fuentes de la inmediatez, de la no empañada «luz del Ser» (como dice Heidegger). Pero no hay prueba alguna de semejante privilegio adánico. Ineludiblemente, el «animal que habla», como definieron los griegos al hombre, habita las limitadas inmensidades de la palabra, de los instrumentos gramaticales. El *Logos* equipara la palabra a la razón en sus mismos fundamentos. Incluso es posible que el pensamiento esté exiliado. Pero si es así, no sabemos o, dicho con más precisión, no podemos *decir* de qué.

Se infiere que la filosofía y la literatura ocupan el mismo espacio generativo, si bien, en última instancia, se trata de un espacio circunscrito. Sus medios performativos son idénticos: una alineación de palabras, los modos de la sintaxis, la puntuación (un recurso sutil). Esto es así tanto en una canción infantil como en una *Crítica* de Kant, en una novela de tres al cuarto como en el *Fedón*. Son hechos de lenguaje. La idea, como en Nietzsche o en Valéry, de que se puede hacer danzar al pensamiento abstracto es una figura alegórica. La expresión, la enunciación inteligible lo es todo. Juntas solicitan la traducción, la paráfrasis, la metáfrasis y todas las técnicas de transmisión o revelación, o se resisten a ellas.

Los profesionales siempre lo han sabido. En toda filosofía, admitió Sartre, hay una «prosa literaria oculta». El pensamiento filosófico puede ser hecho realidad «sólo con metáforas», enseñaba Althusser. En repetidas ocasiones (pero ¿hasta qué punto en serio?), Wittgenstein afirmó que debería haber redactado sus *Investigaciones* en verso. Jean-Luc Nancy cita las dificultades vitales que la filosofía y la poesía se ocasionan recíprocamente: «Juntas son la dificultad misma: la dificultad de tener sentido», giro que apunta al quid esencial, a la creación de significado y la poética de la razón.

Algo que se ha aclarado menos es la incesante y determinante presión de las formas de habla, del *estilo*, sobre los sistemas filosóficos y metafísicos. ¿En qué aspectos una propuesta filosófica, aun en la desnudez de la lógica de Frege, es retórica? ¿Puede algún sistema cognitivo y epistemológico ser disociado de sus convenciones estilísticas, de los géneros de expresión prevalecientes o puestos en entredicho en su época y entorno? ¿Hasta qué punto están condicionadas las metafísicas de Descartes, de Spinoza o de Leibniz por los complejos ideales sociales e instrumentales del latín tardío, por los elementos constitutivos y por la autoridad subyacente de una latinidad parcialmente artificial en el seno de la Europa moderna? En otros momentos, el filósofo se propone construir un nuevo lenguaje, un idiolecto singular para su propósito. Sin embargo, este empeño, manifiesto en Nietzsche o en Heidegger, está asimismo saturado por el contexto oratorial, coloquial o estético (es claro ejemplo de ello el «expresionismo» de Zaratustra). No podría haber un Derrida fuera del juego de palabras iniciado por el surrealismo y el dadaísmo, inmune a la acrobacia de la escritura automática. ¿Hay algo más cercano a la deconstrucción que *Finnegans Wake* o el lapidario hallazgo de Gertrude Stein de que «*There is no there*», «Allí no hay ningún allí»?

Son algunos aspectos de esta «estilización» en ciertos textos filosóficos, del engendramiento de esos textos a través de herramientas y modas literarias, lo que quiero considerar (de una manera inevitablemente parcial y provisional). Quiero observar las interacciones, las rivalidades entre poeta, novelista o

dramaturgo, por una parte, y el pensador declarado por otra. «Ser a la vez Spinoza y Stendhal» (Sartre). Intimidades y desconfianza mutua hechas icónicas por Platón y renacidas en el diálogo de Heidegger con Hölderlin.

En este ensayo es fundamental hacer una conjetura que encuentro difícil de expresar en palabras. La estrecha asociación de la música con la poesía ya es un lugar común. Comparten fecundas categorías de ritmo, fraseo, cadencia, sonoridad, entonación y medida. La «música de la poesía» es exactamente eso. Poner letra a una melodía o poner música a un texto constituyen un ejercicio de materia prima común.

¿Hay en algún sentido afín «una poesía, una música del pensamiento» más profunda que la que va ligada a los usos externos del lenguaje, al estilo?

Solemos utilizar el término y el concepto de «pensamiento» con irreflexiva amplitud y largueza. Asignamos el proceso de «pensar» a una ingente multiplicidad que se extiende desde el torrente subconsciente y caótico de restos interiorizados, incluso en el sueño, hasta el más riguroso de los procedimientos analíticos, una multiplicidad que abarca el ininterrumpido parloteo de lo cotidiano y la concentrada meditación de Aristóteles sobre el alma o de Hegel sobre el yo. En el habla común, el «pensar» es democratizado. Se hace universal y sin patente. Pero esto es confundir radicalmente cosas que son fenómenos distintos, incluso antagónicos. Definido de forma responsable –carecemos de un término señal–, el pensamiento serio no es frecuente. La disciplina que requiere, el abstenerse de la facilidad y del desorden son cosas que están muy raramente o nunca al alcance de la gran mayoría. La mayoría de nosotros apenas tenemos conocimiento de lo que es «pensar», transmutar los tópicos, los manidos desechos de nuestras corrientes mentales, en «pensamientos». Percibidos de forma adecuada –¿cuándo nos detenemos a reflexionar? –, la instauración del pensamiento de primer calibre es tan rara como la composición de un soneto de Shakespeare o de una fuga de Bach. Tal vez, en nuestra breve historia evolutiva, aún no hayamos aprendido a pensar. Puede que la etiqueta *homo sapiens*, excepto para unos cuantos, sea una jactancia infundada.

Las cosas excelentes, advierte Spinoza, «son raras y difíciles». ¿Por qué un distinguido texto filosófico va a ser más accesible que la alta matemática o uno de los últimos cuartetos de Beethoven? Es inherente a un texto así un proceso de creación, una «poesía» que a un tiempo revela y se resiste. El gran pensamiento filosófico-metafísico engendra y a la vez trata de ocultar las «supremas ficciones» dentro de sí mismo. Las paparruchas de nuestras cavilaciones indiscriminadas son en efecto la prosa del mundo. No menos que la «poesía», en el sentido categórico en que la filosofía tiene su música, su pulso de tragedia, sus embelesos, incluso, aunque de modo infrecuente, su risa (como en Montaigne o Hume). «Todo pensamiento empieza con un poema»,

enseñaba Alain en su intercambio con Valéry. Este inicio compartido, esta iniciación de mundos es difícil de suscitar. Sin embargo, deja huellas, ruidos de fondo compatibles con aquellos que susurran los orígenes de nuestra galaxia. Sospecho que estas huellas se pueden discernir en el *mysterium tremendum* de la metáfora. Tal vez hasta la melodía, «supremo enigma de las ciencias del hombre» (Lévi-Strauss), es, en cierto sentido, metafórica. Si somos un «animal que habla», somos, concretando más, un primate dotado de la capacidad de usar metáforas, para relacionar con el rayo, el símil de Heráclito, los fragmentos dispersos del ser y de la percepción pasiva.

Donde se funden la filosofía y la literatura, donde pleitean la una con la otra en forma o en materia, pueden oírse estos ecos del origen. Este genio poético del pensamiento abstracto se ilumina, se hace audible. El argumento, aun analítico, tiene su redoble de tambor. Se hace oda. ¿Hay algo que exprese el movimiento final de la *Fenomenología* de Hegel mejor que el *non de non* de Edith Piaf, una doble negación que Hegel habría estimado?

Este ensayo es un intento de escuchar más atentamente.

1

Hablamos de la música. El análisis verbal de una partitura musical puede, hasta cierto punto, dilucidar su estructura formal, sus elementos técnicos y su instrumentación. Pero allí donde no es musicología en sentido estricto, allí donde no recurre a un «meta-lenguaje» parásito de la música –«clave», «tono», «síncopa»–, hablar de la música, oral o escrita, es un compromiso dudoso. Una narración, una crítica de una ejecución musical se ocupa menos del mundo sonoro real que del ejecutante o de la recepción por el público. Es un reportaje hecho por analogía. Apenas puede decir nada que pertenezca a la sustancia de la composición. Unos cuantos valientes, Boecio, Rousseau, Nietzsche, Proust y Adorno entre ellos, han tratado de traducir en palabras el tema de la música y sus significados. Ocasionalmente han encontrado «contrapuntos» metafóricos, modos de sugerir, simulacros de considerable efecto evocador (Proust en relación con la sonata de Vinteuil). Sin embargo, aun en los casos en que esos virtuosismos semióticos poseen más seducción, «escapan a la cuestión» en el sentido estricto de la expresión. Son derivaciones.

Hablar de la música es alimentar una ilusión, un «error categorial» como dirían los lógicos. Es tratar la música como si fuese lenguaje natural o se hallase muy cercana a éste. Es trasladar unas realidades semánticas de un código lingüístico a un código musical. Los elementos musicales se experimentan o clasifican como sintaxis; la construcción en desarrollo de una sonata, su «tema» inicial y secundario, se designa como gramática. Las exposiciones musicales (a su vez una designación prestada) tienen su retórica, su elocuencia o economía. Nos inclinamos a pasar por alto que cada una de estas rúbricas se ha tomado prestada de sus legitimidades lingüísticas. Las analogías son ineludiblemente contingentes. Una «frase» musical no es un segmento verbal.

Esta contaminación se ve agravada por las relaciones múltiples entre letra y música. Un sistema lingüísticamente ordenado es insertado dentro de un «no lenguaje», es colocado junto a él y contra él. Esta coexistencia híbrida tiene una ilimitada diversidad y una posible complicación (con frecuencia un *Lied* de Hugo Wolf niega su texto verbal). Nuestra recepción de esta amalgama es en gran medida somera. ¿Quién sino el más concentrado –partitura y libreto en mano– es capaz de captar simultáneamente las notas musicales, las sílabas que las acompañan y la polimórfica, verdaderamente dialéctica interacción entre ellas? El córtex humano tiene dificultad para distinguir entre estímulos autónomos, completamente distintos, y recombinarlos. Sin duda hay piezas musicales que

aspiran a imitar, a acompañar temas verbales y figurativos. Hay «música programática» para la tempestad y la calma, para celebraciones y la lamentaciones. Mussorgsky puso música a los «cuadros de una exposición». Hay música de cine, muchas veces esencial para el texto dramático-visual. Pero todas ellas son justamente consideradas especies secundarias, mestizas. Donde existe *per se*, donde según Schopenhauer es más perdurable que el hombre, la música no es ni más ni menos que ella misma. El eco ontológico está al alcance de la mano: «Soy lo que soy».

Su única «traducción» o paráfrasis significativa es la del movimiento corporal. La música se traduce a danza. Pero ese extasiado reflejo sólo es aproximado. Deténgase el sonido y no habrá forma segura alguna de decir qué música se está danzando (un aspecto irritante al que se alude en las *Leyes* de Platón). Pero, a diferencia de los lenguajes naturales, la música es universal. Innumerables comunidades étnicas poseen sólo rudimentos orales de literatura. Ningún grupo humano carece de música, a menudo elaborada y complejamente organizada. Los datos sensoriales y emocionales de la música son mucho más inmediatos que los del habla (pueden remontarse al vientre materno). Excepto en ciertos extremos cerebrales, principalmente asociados con las modernidades y las tecnologías en Occidente, la música no necesita ningún desciframiento. La recepción es más o menos instantánea en los niveles psíquico, nervioso y visceral, cuyas interconexiones sinápticas y rendimiento acumulativo apenas comprendemos.

Pero ¿qué es lo que está recibiendo, interiorizando, a qué se está respondiendo? ¿Qué es lo que nos pone a todos en movimiento? Aquí llegamos a una dualidad de «sentido» y de «significado» que la epistemología, la hermenéutica filosófica y las investigaciones psicológicas han sido casi incapaces de dilucidar. Y ello invita a suponer que lo que es inagotablemente significativo puede también carecer de sentido. El significado de la música está en su ejecución y audición (hay quienes «oyen» una composición cuando leen en silencio su partitura, pero son muy pocos). Explicar lo que significa una composición, dictaminó Schumann, es tocarla de nuevo. Desde los comienzos de la humanidad, para hombres y mujeres, la música tiene tanto significado que apenas pueden imaginar la vida sin ella. «*Musique avant toute chose*» (Verlaine). La música llega a poseer nuestro cuerpo y nuestra conciencia. Tranquiliza y enloquece, consuela o causa desolación. Para incontables mortales, la música, aunque sea vagamente, se acerca más que ninguna otra presencia sentida a inferir, a prever la posible realidad de la trascendencia, de un encuentro con lo numinoso y con lo sobrenatural, que se encuentran fuera del alcance empírico; para otras tantas personas religiosas, la emoción es música metaforizada, pero ¿qué sentido tiene, qué significado hace verificable?, ¿puede mentir la música o

es enteramente inmune a lo que los filósofos llaman «funciones de verdad»? Idéntica música inspira y aparentemente articula propuestas irreconciliables. «Traduce» a antinomias. La misma melodía de Beethoven inspiró la solidaridad nazi, la promesa comunista y las insulsas panaceas del himno de Naciones Unidas. El mismísimo coro del *Rienzi* de Wagner exalta el sionismo de Herzl y la visión hitleriana del Reich. Una fantástica abundancia de significados divergentes, incluso contradictorios, y una ausencia total de sentido. Ni la semiología ni la psicología ni la metafísica pueden dominar esta paradoja (que alarma a pensadores absolutistas desde Platón hasta Calvino y Lenin). Ninguna epistemología ha sido capaz de responder de manera convincente a la sencilla pregunta «¿Para qué sirve la música?». ¿Qué sentido tiene hacer música? Esta crucial incapacidad de respuesta hace algo más que insinuar unas limitaciones orgánicas del lenguaje, unas limitaciones capitales para el empeño filosófico. Cabe la posibilidad de que el discurso hablado y no digamos el escrito sean un fenómeno secundario. Tal vez encarnen un deterioro de ciertas totalidades primordiales de la conciencia psicosomática que todavía actúan en la música. Con excesiva frecuencia, hablar es «malentender». Poco antes de morir, Sócrates canta.

Cuando Dios canta para Sí mismo, canta álgebra, opinaba Leibniz. Las afinidades, los nervios que relacionan la música con las matemáticas se han percibido desde Pitágoras. Rasgos cardinales de la composición musical como el tono, el volumen y el ritmo pueden ser trazados mediante el álgebra. Igual sucede con convenciones históricas como fugas, cánones y contrapuntos. Las matemáticas son el otro lenguaje universal. Común a todos los hombres, instantáneamente legible para quienes están preparados para leerlo. Como en la música, en las matemáticas la idea de «traducción» es aplicable sólo en un sentido trivial. Ciertas operaciones matemáticas pueden ser relatadas o descritas verbalmente. Es posible parafrasear o metafrasear recursos matemáticos. Pero son notas al margen secundarias, casi decorativas. En sí mismas y por sí mismas, las matemáticas sólo pueden traducirse a otras matemáticas (como en la geometría algebraica). En los textos matemáticos hay a menudo una sola palabra generativa: un «hágase» inicial que autoriza y pone en marcha la cadena de símbolos y diagramas. Es comparable al imperativo «hágase» que da comienzo a los axiomas de la creación en el Génesis.

Sin embargo, el(los) lenguaje(s) de las matemáticas son enormemente ricos. Su despliegue es uno de los pocos viajes positivos y limpios a los anales de la mente humana. Aunque inaccesibles al lego, las matemáticas manifiestan criterios de belleza en un sentido exacto, demostrable. Sólo aquí impera la equivalencia entre verdad y belleza. A diferencia de las enunciadas por el lenguaje natural, las proposiciones matemáticas pueden ser verificadas o refutadas. Cuando surge la

indecidibilidad, ese concepto tiene también su significado preciso, escrupuloso. Las lenguas orales y escritas mienten, engañan, ofuscan a cada paso. La mayoría de las veces su motor es la ficción y lo efímero. Las matemáticas pueden producir errores que habrá que corregir después. No pueden mentir. Hay ingenio en las construcciones y pruebas matemáticas como hay ingenio en Haydn y Satie. Puede haber toques de estilo personal. Varios matemáticos me han dicho que pueden identificar al proponente de un teorema y de su demostración por razones estilísticas. Lo que importa es que, una vez probada, una operación matemática entra en la verdad colectiva y la disponibilidad del anónimo. Y, además, es permanente. Cuando Esquilo esté olvidado y el grueso de su obra se haya perdido, los teoremas de Euclides seguirán existiendo (G. M. Hardy).

Desde Galileo, la marcha de las matemáticas es imperial. Una ciencia natural evalúa su legitimidad por el grado en que es posible matematizarla. Las matemáticas desempeñan un papel cada vez más determinante en la economía, en destacadas ramas de los estudios sociales, hasta en las disciplinas estadísticas de la historia («cliometría»). El cálculo y la lógica formal son la fuente y anatomía de la computación, de la teoría de la información, del almacenamiento y la transmisión electromagnéticos que organizan y transforman ahora nuestra vida. Los jóvenes manipulan el cristalino despliegue de los fractales como antaño manejaban las rimas. Las matemáticas aplicadas, a menudo de una categoría avanzada, invaden nuestra existencia individual y social.

Desde el principio, la filosofía y la metafísica han dado vueltas alrededor de las matemáticas como un halcón frustrado. La exigencia de Platón era clara: «Nadie entre en la Academia que no sepa geometría». En Bergson, en Wittgenstein, la libido matemática es representativa de la epistemología en su conjunto. Hay episodios ilustrativos en la larga historia de las matemáticas y destacan notablemente las investigaciones tempranas de Husserl. Pero los avances han sido irregulares. Si las matemáticas aplicadas en sus comienzos en la hidráulica, la agricultura, la astronomía y la navegación pueden situarse dentro de las necesidades económicas y sociales, la matemática pura y su meteórico progreso plantean una cuestión aparentemente difícil de responder. Los teoremas, la interacción de alta matemática, de la teoría de los números en especial, ¿se derivan de realidades «de ahí fuera» aunque no descubiertas todavía y remiten a ellas?, ¿se ocupan de fenómenos existenciales, por formalizado que sea el nivel al que lo hacen, o son un juego autónomo, una serie y secuencia de operaciones tan arbitrarias, tan autistas como el ajedrez? El ilimitado, podemos decir «fantástico», avance hacia delante de las matemáticas desde el triángulo de Pitágoras hasta las funciones elípticas ¿es generado, activado desde dentro de sí mismo, independiente de la realidad o de la aplicación (aunque, de manera

contingente, pueda aparecer la segunda)? La cuestión ha sido debatida incluso por matemáticos y por filósofos durante milenios. Continúa sin resolverse. Añádase a esto el luminoso rompecabezas de las capacidades y la productividad matemáticas en el muy joven, en el preadolescente. Un caso enigmático análogo a los virtuosismos del prodigio musical y del maestro infantil de ajedrez. ¿Existen vínculos? ¿Hay alguna trascendental adicción a lo inútil implantada en unos cuantos seres humanos (un Mozart, un Gauss, un Capablanca)?

Al estar condenadas al lenguaje, la filosofía y la psicología filosófica se han encontrado más o menos desvalidas. Muchos pensadores se han hecho eco de un antiguo pesar: «¿Yo habría sido filósofo de haber podido ser matemático?».

Con respecto a los requerimientos de la filosofía, el lenguaje natural padece graves debilidades. No puede igualar la universalidad de la música o de las matemáticas. Incluso la lengua más extendida –hoy es la angloamericana– sólo es provinciana y pasajera. Ningún lenguaje puede competir con las capacidades de la música para las simultaneidades polifónicas, para los significados múltiples bajo la presión de unas formas intraducibles. La capacidad de suscitar emociones, a la vez específicas y generales, privadas y colectivas, excede en mucho a la que posee el lenguaje. En algunos aspectos, la ceguera es reparable (se pueden leer libros en Braille). La sordera, el ostracismo que expulsa de la música, es un exilio irremediable. Tampoco puede el lenguaje natural competir con la precisión, con la inequívoca finalidad, con la responsabilidad y la transparencia de las matemáticas. No puede satisfacer criterios de prueba o refutación –son lo mismo– inherentes a las matemáticas. ¿Debemos, podemos querer decir lo que decimos o decir lo que queremos decir? La implícita generación de nuevas preguntas, de nuevas percepciones, de hallazgos innovadores desde el interior de la matriz matemática no tiene equivalente en el discurso oral ni escrito. Las vías que siguen las matemáticas parecen autónomas e ilimitadas. El lenguaje rebosa espectros manidos y circularidades artificiales.

Y sin embargo. La definición misma de hombres y mujeres como «animales de lenguaje» propuesta por los antiguos griegos, la designación del lenguaje y la comunicación lingüística como el atributo definitorio de lo humano, no son tropos arbitrarios. Las frases, orales y escritas (se puede enseñar a leer y a escribir a los mudos), son el órgano capacitador de nuestro ser, de ese diálogo con el yo y con los demás que arma y estabiliza nuestra identidad. Las palabras, aun siendo imprecisas y de duración limitada, construyen el recuerdo y articulan el futuro. La esperanza es el futuro verbal. Incluso cuando son ingenuamente figurativos y no sometidos a examen, los sustantivos que asociamos a conceptos como vida y muerte, al ego y al otro, son engendrados por palabras. Hamlet a Polonio. La fuerza del silencio es la de un negador eco del lenguaje. Es posible

amar calladamente, pero quizá sólo hasta cierto punto. La auténtica incapacidad de hablar viene con la muerte. Morir es dejar de charlar. He intentado demostrar que el incidente de Babel fue una bendición. Todas las lenguas y cada una de ellas cartografían un mundo posible, un calendario y un paisaje posibles. Aprender una lengua es ensanchar inconmensurablemente el provincianismo del yo. Es abrir de par en par una nueva ventana a la existencia. Las palabras, sí, andan a tientas y engañan. Ciertas epistemologías les niegan el acceso a la realidad. Hasta la poesía más excelente está circunscrita por su lenguaje. No obstante, es el lenguaje natural el que proporciona a la humanidad su centro de gravedad (obsérvense las connotaciones morales, psicológicas de este término). La risa seria es también lingüística. Quizá sólo el sonreír desafíe la paráfrasis.

El lenguaje natural es el medio ineluctable de la filosofía. El filósofo recurrirá a términos técnicos y neologismos; tratará, como Hegel, de llenar giros idiomáticos familiares de nuevos significados. Pero en esencia y, como hemos visto, excluyendo el simbolismo de la lógica formal, el lenguaje tiene que bastar. Como dice R. G. Collingwood en su *Ensayo sobre el método filosófico* (1933): «Si el lenguaje no puede explicarse a sí mismo, ninguna otra cosa puede explicarlo». Así, el lenguaje de la filosofía es, «como ya sabe todo lector atento de los grandes filósofos, un lenguaje literario y no un lenguaje técnico». Prevalecen las reglas de la literatura. En este convincente aspecto, la filosofía se asemeja a la poesía. Es «un poema del intelecto» y representa «el punto en el que la prosa está más cerca de ser poesía». La proximidad es recíproca, pues a menudo es el poeta el que acude a los filósofos. Baudelaire se vuelve a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T. S. Eliot a Bradley.

Dentro de los incapacitantes límites de mi competencia lingüística y haciendo imperfecto uso de la traducción, quiero considerar una selección de textos filosóficos en su desarrollo bajo la presión de unos ideales literarios y de la poética de la retórica. Quiero estudiar los contactos sinápticos entre argumento filosófico y expresión literaria. Estas interpenetraciones y fusiones nunca son totales, pero nos llevan al corazón del lenguaje y de la creatividad de la razón. «No podemos pensar lo que no se puede pensar, por tanto tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar» (*Tractatus*, 5.61).

2

La incandescencia de la creatividad intelectual y poética en la Grecia continental, Asia Menor y Sicilia durante los siglos VI y V a. C. sigue siendo única en la historia humana. En algunos aspectos, la vida intelectual posterior es una profusa nota a pie de página a ella. Esto ha sido evidente durante mucho tiempo. Sin embargo, las causas de este rompimiento del sol entre las nubes, los motivos que lo provocaron en aquella época y en aquel lugar continúan sin estar claros. La penitencial «corrección política» ahora dominante, el remordimiento del poscolonialismo, hacen difícil hasta plantear las que son quizá las cuestiones pertinentes, preguntar por qué el ardiente milagro que es el pensamiento puro no prevaleció casi en ninguna otra parte (¿qué teorema ha salido de África?).

Tuvo que haber múltiples y complejos factores interactivos, «implosivos», por usar un concepto crucial de las compactas colisiones de la física atómica. Entre ellos figuran un clima más o menos benigno y una facilidad en las comunicaciones marítimas. El razonamiento viajó deprisa: era, en el sentido antiguo y figurativo, «mercurial». La disponibilidad de proteínas, cruelmente negadas a tan gran parte del mundo subsahariano, fue tal vez capital. Los nutricionistas hablan de las proteínas como «el alimento del cerebro». El hambre, la desnutrición debilitan la gimnasia del espíritu. Hay muchas cosas que todavía no comprendemos –aunque Hegel percibió su papel centralacerca de la atmósfera cotidiana de esclavitud, acerca de la incidencia de la esclavitud en la sensibilidad individual y social. Sin embargo, es evidente que para los privilegiados, y eran relativamente numerosos, la propiedad de esclavos comportaba ocio y exención de las tareas manuales y domésticas. Concedía tiempo y espacio para el libre juego del intelecto. Esto es una enorme licencia. Ni Parménides ni Platón tuvieron necesidad de ganarse la vida. Bajo unos cielos templados, un hombre nutrido puede proceder a debatir o escuchar en el ágora, en las arboledas de la Academia. El tercer elemento es el más difícil de evaluar. Con excepciones estelares, las mujeres desempeñaban un papel que las confinaba en casa, un papel a menudo subordinado en cualquier asunto, indudablemente en los asuntos filosófico-retóricos de la polis. Quizá algunas tuvieran acceso a la educación superior, pero hay pocos testimonios anteriores a Plotino. Esta abstención (¿impuesta, tradicional?) ¿contribuyó al lujo e incluso a la arrogancia de los hombres entregados a reflexión? ¿Llega, a través de la

sorprendentemente modesta contribución de las mujeres a las matemáticas y a la metafísica, hasta nuestro tiempo, ahora metamórfico? Proteína, esclavitud, prepotencia masculina: ¿cuál fue su causalidad acumulativa en el milagro griego?

Porque, seamos claros, aquello fue un milagro.

Consistió en el descubrimiento –aunque ese concepto sigue siendo esquivo– y el cultivo del pensamiento abstracto. De la meditación y cuestionamiento absolutos, no contaminados por las demandas utilitarias de la economía agraria, la navegación, el control de las inundaciones, la profecía astrológica dominante, muchas veces con brillantez, en las civilizaciones circundantes, la del Mediterráneo, la de Oriente Próximo y la de la India. Solemos dar por sentada esta revolución, siendo como somos producto de ella. En realidad es extraña y escandalosa. La ecuación de Parménides entre pensamiento y ser, el dictamen de Sócrates de que la vida no examinada no es digna de ser vivida, son provocaciones de una dimensión verdaderamente fantástica. Encarnan la primacía de lo inútil, como presentimos en la música. En la orgullosa expresión de Kant, aspiran al ideal de lo *desinteresado*. Lo cual es más extraño, quizá éticamente más sospechoso, que la disposición a sacrificar la vida a una obsesión abstracta e inaplicable, como hace Arquímedes cuando cavila sobre las secciones cónicas o como Sócrates. La fenomenología del pensamiento puro es casi demoníaca en su extrañeza. Pascal, Kierkegaard dan testimonio de ello. Pero las corrientes profundas de radiante «autismo» que relacionan las matemáticas griegas y el debate especulativo y teórico, que exalta la búsqueda de la verdad por encima de la supervivencia personal, lanza el gran periplo occidental. Impulsa ese «viajar por extraños mares de pensamiento solo» que Wordsworth atribuye a Newton. Nuestra concepción de teorías, nuestras ciencias, nuestros desacuerdos razonados y funciones de verdad, tantas veces abstrusos, avanzan bajo esa lejana luz jónica. Como proclama Shelley, «todos somos griegos». Repito: milagro hay, pero también extrañeza y, acaso, un toque inhumano.

La prosa literaria y filosófica, es más, la prosa misma, llega tarde. Su conciencia de sí misma es apenas anterior a Tucídides. La prosa es totalmente permeable al desaliño y a las corrupciones del «mundo real». Es ontológicamente mundana *(mundum)*. La secuencia narrativa lleva a menudo consigo la promesa espuria de una relación y una coherencia lógicas. Milenios de oralidad preceden al uso de la prosa para algo que no sean anotaciones administrativas y mercantiles (esas listas de animales domésticos en Lineal B). Dejar constancia en prosa de proposiciones y debates filosóficos, de ficciones y de la historia, es una ramificación especializada. Es posible que sea síntoma de decadencia. Como es bien sabido, Platón lo ve con disgusto. La escritura –exhorta– socava, debilita las primordiales fuerzas y artes de la memoria, madre de las musas. Implica una fingida autoridad al impedir el cuestionamiento y la

autocorrección inmediatos. Reivindica una falsa monumentalidad. Sólo los intercambios orales, la licencia para interrumpir, como en la dialéctica, pueden avivar la indagación intelectual encaminada al discernimiento responsable, un discernimiento que es adecuado para la discrepancia.

De ahí el repetido recurso al diálogo en las obras del propio Platón, en los libros perdidos de Aristóteles, en Galileo, Hume o Valéry. Porque preserva dentro de sus formas fijadas por escrito la dinámica de la voz que habla, porque en esencia es vocal y afín a la música, la poesía no sólo precede a la prosa sino que es, paradójicamente, el modo performativo más natural. La poesía ejercita, nutre la memoria como no hace la prosa. Su universalidad es incluso la de la música; muchos legados étnicos no tienen otro género. En las escrituras hebreas, los elementos prosaicos están imbuidos del redoble del verso. Leídos en voz alta, tienden al canto. Un buen poema comunica el postulado de un nuevo comienzo, la *vita nuova* de lo inaudito. Gran parte de la prosa es animal de costumbres.

Las demarcaciones que suponemos, poco menos que casualmente, entre la metafísica, las ciencias, la música y la literatura, no tenían ninguna relevancia en la Grecia arcaica. No sabemos casi nada de los orígenes oraculares, rapsódicos y didácticos de lo que había de llegar a ser el pensamiento cosmológico. No sabemos nada de los chamanes de la metáfora a los que debemos la identidad de la mente occidental, que cimentaron lo que Yeats denominó «monumentos del intelecto que no envejece». Las atribuciones a círculos órficos, a cultos mistéricos, a rudimentarios contactos con prácticas adivinatorias persas, egipcias, tal vez indias, siguen siendo como mucho hipotéticas. Hay razón para creer que las enseñanzas presocráticas eran recitadas oralmente, quizá cantadas, como intuyó Nietzsche. Durante mucho tiempo, las fronteras entre los relatos de la creación, las ficciones mitológico-alegóricas, por una parte, y las máximas filosóficas con sus enunciados, por otra, fueron enteramente fluidas (Platón es un virtuoso del mito). En alguna etapa irrecuperable, la abstracción, el *cogito*, asume su autonomía imperativa, su ideal extrañeza. Las teorías –ellas mismas un formidable concepto cuestionador ajeno a tantas culturassobre los elementos y la regulación del mundo natural, sobre la naturaleza del hombre y su condición moral, sobre lo político en el sentido abarcador, podrían formularse de la manera más incisiva en modos poéticos. Éstos, a su vez, podrían facilitar el recuerdo y la memorización. El precedente rapsódico, sus subversiones de la textualidad, perturban a Platón. Son testimonio de ello las inquietas ironías de su *Ión*. Lo encontramos nuevamente en las paradojas de Wittgenstein sobre lo no escrito. Persiste la creencia de que Homero y Hesíodo son los verdaderos maestros de la sabiduría. El paradigma del poema filosófico, de un perfecto ajuste entre expresión estética y contenido cognitivo sistemático, llega a la

modernidad. La «aspiración» de Lucrecio a «verter el claro de los cantos sobre el más oscuro de los temas» nunca ha perdido su hechizo.

La estética del fragmento ha llamado la atención en los últimos tiempos. No solamente en la literatura. En las artes, el boceto, la maqueta, el borrador, han sido valorados por encima de la obra acabada. El romanticismo los invistió del aura de lo inconcluso, de la gracia inacabada que la muerte prematura otorga. Mucho de lo que es emblemático de lo moderno queda inconcluso: Proust y Musil en la novela, Schönberg y Berg en la ópera, Gaudí en la arquitectura. Rilke exalta el torso escultórico, T. S. Eliot apuntala fragmentos «contra nuestra destrucción».

Son cuestiones importantes. Los movimientos centrífugos, anárquicos, de la política moderna, el *accelerando* de la ciencia y la tecnología, la socava de las estabilidades clásicas en nuestro modo de entender la conciencia y el significado, como en el psicoanálisis y en la deconstrucción, hacen inverosímiles la armonía y la inteligibilidad sistemáticas. «El centro no puede resistir.» Las ambiciones enciclopédicas de la Ilustración, las enormes construcciones del positivismo, como las de Comte y Marx, ya no convencen. Nos resulta difícil contar o escuchar las «grandes historias». Nos vemos arrastrados a lo indefinido, a la *forma aperta*. Levinas distingue entre la exclusión y las aserciones coactivas de la «totalidad» y la promesa totalitaria y liberadora, mesiánica en esencia, de la «infinitud». Adorno se limita a equiparar la completitud con la falsedad.

Estas antinomias son tan antiguas como la propia filosofía. En consonancia con unas polaridades radicales de la sensibilidad humana, han estado quizá los maestros constructores y los mercuriales profesionales de la taquigrafía, de la percepción en movimiento provisional. El linaje de Aristóteles es el de un intento de recolección y cosecha total. Inspira la plenitud de Agustín y la *Summa* de Aquino. Suscribe la coherencia axiomática de la *Ética* de Spinoza y el universalismo newtoniano de Kant. Primordial entre los constructores sistemáticos es Hegel, cuyo recurso mismo al término «enciclopedia» corona una ambición milenaria. Cuando prometen al marinero que pasa la revelación de todo cuando ha sido y será, las sirenas ponen música a Hegel.

La contracorriente se remonta a los presocráticos y a los abruptos y paratáxicos aforismos del Eclesiastés. Aun siendo formalmente profusos y discursivos, los ensayos de Montaigne –no debemos pasar por alto el significado literal de la palabra «ensayo»– avanzan a pasos agigantados digresivos. Avanzan a base de notas marginales y de una existencia anotada. Los *Pensamientos* de Pascal llevan a cabo la aparente contradicción de una magnitud fragmentada, de unas inmensidades fracturadas. Este modelo se hará realidad en la «fotografía con *flash*» de Novalis y Coleridge, precisamente donde estos

pensadores se vieron perseguidos por el espejismo de un *omnium gatherum* (la coletilla macarrónica de Coleridge). Todo Nietzsche, todo Wittgenstein son fragmento, unas veces querido, otras impuesto por circunstancias contingentes. Por el contrario, los escritos de Heidegger alcanzarán los noventa tomos, y la inconclusión de *Ser y tiempo* es enmendada incesantemente con posterioridad. Sólo aquellos demasiado débiles o vanidosos para no hacerlo así escriben, publican libros, dijo Wittgenstein. Puede que las verdades del fragmento, si hay suerte, rocen las del silencio.

El formato en que el pensamiento presocrático ha llegado hasta nosotros es, sin duda, en buena medida fortuito. Lo que tenemos son restos. Muchos de estos adagios están incrustados, tal vez de manera inadecuada, en contextos posteriores, a menudo polémicos y adversativos (en los Padres de la Iglesia o en detractores de Aristóteles). Los requisitos materiales para la conservación de obras escritas extensas se desarrollaron con lentitud. Preceden en poco a la redacción de las epopeyas homéricas. Sólo una vez consulta Sócrates un pergamino escrito. Pero hay también motivos de peso para el tenor aforístico y apodíctico de estas declaraciones aurorales.

Cuando el *magus* de Mileto anuncia que toda materia tiene su fundamento en el agua, cuando un sabio rival de Éfeso afirma que todo es en última instancia fuego, cuando un vidente siciliano proclama la unidad de todas las cosas mientras un sofista errante insiste en su multiplicidad, no hay, estrictamente considerado, nada que añadir. La demostración paso a paso, tal como se expone en matemáticas, llega sólo gradualmente a la cosmología y a la metafísica. Al principio, pensamiento y máxima están, por así decirlo, ebrias del absoluto, del poder de una frase para expresar el mundo en palabras. La extrema concisión, además, saca efecto de la exposición oral y llama en su ayuda a la memoria. El volumen mismo de los diálogos de Platón no es lo menos importante de su genio revolucionario. Aunque también aquí se recurre con frecuencia a ficciones de oralidad, a la rememoración reproductiva. Las lapidarias enseñanzas de los presocráticos pueden ser difundidas de boca en boca y memorizadas por toda una comunidad preletrada. «De una longitud pigmea» (la expresión de Jonathan Barnes), estos arcaicos vestigios hablan de las que sin duda fueron unas audaces –en cierto sentido extasiadas– incursiones a mares desconocidos. El símil del pensamiento filosófico como una Odisea persistirá hasta Schelling.

Tal vez lo oscuro de muchos de estos vestigios no sea accidental, si bien nuestra ignorancia del entorno relevante y de las especificidades lingüísticas contribuye a ello. Si lo «órfico», lo «heraclitiano», lo «pitagórico» poseen connotaciones de lo hermético, esta asociación implica la posible existencia de unos círculos teosóficos, filosóficos, incluso políticos, más o menos iniciados.

Los acólitos de Wittgenstein ofrecen un equivalente moderno. Nos señalan también el camino hacia unas conexiones entre la génesis de la racionalidad filosófica y la recitación, mucho más antigua y en ocasiones ritual, de poesía. El tema de Orfeo es inextricablemente mítico, pero apunta a lo que podemos presentir de las fuentes tanto de la música como del lenguaje. La extrema fuerza de la fábula no ha disminuido con el paso de los milenios. Ya para los antiguos, la sabiduría visionaria de Orfeo instruye a sus hechizados oyentes acerca de los orígenes del Cosmos y la instauración de una jerarquía olímpica. Para los mitógrafos, artistas y poetas medievales y renacentistas, este programa cantado, tal como se presenta en los *Argonautas* de Apolonio de Rodas, hizo de Orfeo el engendrador del entendimiento cosmológico. Un engendrador trágico, en cuya estela la filosofía nunca evadirá la configuradora sombra de la muerte.

La armonía de poesía, música y metafísica sigue rondando a la filosofía como un fantasma fraternal. Cerca del fin, Sócrates vuelve a Esopo y al canto. Hobbes traduce a Homero en verso. El áspero Hegel escribe un poema hondamente sentido sobre la *Dichtung* [poesía]. Se ha puesto música a pasajes de Platón y del *Tractatus*. Como hemos visto, en su más alto grado, estas actividades tienen en común una enorme inutilidad. Ya de Tales se dijo que había rechazado todo provecho material. Es pragmáticamente absurdo sacrificar la vida en defensa de una hipótesis intelectual especulativa; renunciar a la seguridad económica y a la estima social para pintar cuadros que nadie desea ver, mucho menos comprar; componer música sin expectativas realistas de que sea interpretada u oída (los aparatos electrónicos han matizado un tanto esta paradoja); proyectar espacios topológicos para siempre más allá de la demostración o de la decidibilidad.

Asociar la poesía con las locuras del amor constituye un tópico adecuado, pero las soledades interiores y las abstinencias de la normalidad que activaron la lógica en Gödel no son menos extrañas. El eros puede tener su recompensa. ¿Qué es lo que hace que el abstruso razonamiento filosófico sea indispensable para ciertos hombres y mujeres? ¿Qué pasión desinteresada o arrogancia induce a Parménides y a Descartes a identificar la reflexión y el ser? En realidad no lo sabemos.

He sugerido que el «descubrimiento» de la metáfora encendió el pensamiento abstracto, desinteresado. ¿Hay algún animal que haga metáforas? No es solamente el lenguaje lo que está saturado de metáforas. Es nuestra compulsión, nuestra capacidad para inventar y examinar mundos alternativos, para construir posibilidades lógicas y narrativas más allá de cualesquiera limitaciones empíricas. La metáfora desafía, vence a la muerte –como en la historia de Orfeo de Tracia–, lo mismo que trasciende el tiempo y el espacio. De manera frustrante, somos incapaces de establecer, incluso de imaginar, en qué hora un agente humano de la antigua Grecia o Jonia vio que el océano era oscuro como el vino, que el

hombre en la batalla se había convertido en un voraz león. O de comprender cómo el autor del *Libro de Job* vio las estrellas arrojando sus lanzas. ¿De qué modo plausible, además, se puede entender que la música y las matemáticas son metafóricas? ¿Qué es lo metafórico en la relación de ambas con la experiencia cotidiana y en su radical autodistanciamiento de ella? ¿De qué es metáfora una sonata de Mozart o una conjetura de Goldbach?

La filosofía presocrática parece hacer erupción de un magma metafórico (lo volcánico no está lejos). Una vez que un viajero de Argos hubo visto a los pastores en las colinas pedregosas como «pastores de los vientos», una vez que un marinero que había salido del Pireo hubo sentido que su quilla estaba «labrando el mar», el camino a Platón y a Immanuel Kant estaba abierto. Empezó en la poesía y nunca ha estado lejos de ella.

«La fuerza del pensamiento y del estilo de Heráclito es tan abrumadora que es capaz de arrastrar la imaginación de sus lectores [...] más allá de los límites de la interpretación sensata.» Esto observó Hermann Fränkel, el más comedido de los estudiosos. La misma historia de los intentos de dilucidar los fragmentos heraclitianos, a menudo truncados o imperfectamente transmitidos dentro de unos contextos posteriores, adversativos, figura entre las más altas aventuras intelectuales desde antes de Platón hasta Heidegger. Heráclito es, para Blanchot, el primer virtuoso del juego surrealista. Para numerosos artistas y poetas, el icono mismo de la soledad meditativa, del aislamiento aristocrático. «*Ce genie fier, stable et anxieux*» [«Este genio orgulloso, estable y ansioso»], escribe René Char, hechizado, como T. S. Eliot, por una voz que consume la cáscara de una traducción desconcertada. Sin embargo, Sexto Empírico y Marco Aurelio hallan a Heráclito cívicamente comprometido y escrupuloso en la observancia colectiva. Para Nietzsche, su «legado nunca envejecerá». Junto con Píndaro, dictamina Heidegger, Heráclito domina un lenguaje que exhibe la sin par «nobleza del comienzo». Los albores del significado.

Filólogos, filósofos, historiadores de la Hélade arcaica, se han esforzado en definir, en circunscribir esta fuerza auroral. Las máximas de Heráclito son arcos de voltaje comprimido que prenden fuego al espacio entre palabras y cosas. Su concisión metafórica sugiere proximidades de encuentro existencial, primacías de experiencia en buena medida irrecuperables para las racionalidades y la lógica secuencial al estilo de Aristóteles. El *Logos* es a un tiempo enunciación performativa y un principio inherente a lo que significa. Esta enunciación, la descodificación del pensamiento, asume una realidad sustantiva, de un modo u otro exterior al hablante (*die Sprache spricht* [el habla habla] de Heidegger). En algunos aspectos, Heráclito da testimonio de los orígenes de la conciencia inteligible (Bruno Snell). Así, Heráclito celebra y combate a la vez –toda

celebración es agonal– el terrible poder del lenguaje para engañar, para degradar, para burlarse, para sumergir un merecido renombre en la oscuridad del olvido. Dialécticamente, la capacidad del lenguaje para adornar y atesorar el recuerdo conlleva también sus facultades para el olvido, para el ostracismo del recuerdo.

Heráclito «trabaja de una manera original con la materia prima de la lengua humana, donde "original" significa al mismo tiempo lo inicial y lo singular» (Clémence Ramnoux, uno de los comentadores más perspicaces). Abre una cantera en el lenguaje antes de que se debilite convirtiéndose en imaginería, en erosionada abstracción. Sus abstracciones son radicalmente sensoriales y concretas, pero no al modo oportunista de la alegoría. Ejecutan, ponen en escena el pensamiento allí donde todavía es, por así decirlo, incandescente –el tropo del fuego es inevitable–, allí donde sigue a la conmoción de un descubrimiento, de una confrontación desnuda con su propio dinamismo, ilimitado y constreñido al mismo tiempo. Heráclito no narra. Para él, las cosas poseen una evidencia y un enigma de presencia total como la del rayo (su propio símil). ¿Cómo sería el pasado verbal del fuego? No todos han sido seducidos. La contradicción, el instrumento elegido de Heráclito, «implica falsedad, y no hay más que hablar» (Jonathan Barnes). Era un «paradojógrafo» cuya «incompetencia conceptual» es patente. Es un veredicto al que Platón, aunque fascinado por Heráclito, alude en el *Sofista*.

Ya para los antiguos, Heráclito era proverbialmente críptico. Un proponente de oscuros acertijos, igualmente desdeñoso de sus inferiores plebeyos y de aquellos, la gran mayoría de la humanidad, que son incapaces de entender una paradoja o un argumento filosófico. Pero ¿qué significa para el pensamiento articulado, para el discurso ejecutivo, ser «difícil»? En otro lugar he intentado bosquejar una teoría de la dificultad. Lo más corriente es contingente y circunstancial. No sabemos casi nada del trasfondo lingüístico y social del lenguaje peculiar de Heráclito y su terreno de alusiones. No podemos investigar. Desecha con crudeza a Homero y a Arquíloco porque no han comprendido la armonía de opuestos que gobierna la existencia humana, porque derrochan palabras en fantasías pueriles. Pero en los textos de Heráclito aparecen de repente hexámetros épicos y, en sus referencias a los animales, algo que podrían ser elementos de fábulas preesópicas. Los nombres metafóricos que a menudo enumera en lugar de nombres comunes apuntan a las gnómicas formulaciones de lo oracular. Sencillamente, no sabemos lo suficiente sobre las convenciones oraculares, mánticas y órficas para valorar su influencia en Heráclito. Como es sabido, el frag. XXXIII afirma que Apolo, «cuyo oráculo se halla en Delfos, ni declara ni oculta, sino que da un indicio» (una jugada wittgensteiniana). Contrario a un acto adánico de dar nombre a las cosas, Heráclito no etiqueta ni define la sustancia sino que infiere su esencia

contradictoria. Las ambigüedades semánticas, un segundo orden de dificultad, relacionan lo interior con lo exterior y a la vez marcan su disociación. También acaso como derivación de precedentes arcaicos, los acertijos son cruciales (son la cruz, el quid). El retruécano, el juego de palabras, la sinonimia engañosa comunican los abismos polisémicos, la constante movilidad de los fenómenos y su supuesto equivalente lingüístico. Las afinidades poéticas, por ejemplo, con la etiología del Caos en Hesíodo, son admisibles, pero no pueden ser demostradas. Algunos estudiosos han propuesto analogías entre la cosmología de Heráclito y los mitos de Oriente Próximo sobre la creación. ¿Qué sabían, si es que sabían algo, de Egipto? Es casi imposible no pensar que el simbolismo zoroastriano del fuego encuentra eco en Heráclito. Éfeso linda con Irán. En términos generales, sin embargo, el nervio de la gramática y del vocabulario heraclitiano, de sus construcciones paratácticas y elisiones es suyo. Sólo ciertas odas corales de la tragedia, sólo ciertos tropos de Píndaro ofrecen algún paralelismo. No es verbalmente sino en la música donde tienen su análogo las suspensiones de la lógica lineal y las simultaneidades en movimiento contrario (cánones inversos) de Heráclito. Nietzsche percibió esta afinidad. También aquí, como en *Zaratustra* y en las melodías a medianoche de Nietzsche, la oscuridad puede tornarse luminosa.

La «oscuridad» es indudablemente parte del hechizo que Heráclito ha ejercido sobre la literatura. Este «*penseur-poète*» tan hipnótico es representativo de una tradición y una estética de la «materia oscura». De un linaje que incluye a Píndaro, a Góngora, a Hölderlin, a Mallarmé y a Paul Celan. Tenemos la tentación de decir que donde la poesía es más ella misma, donde más se acerca la fusión de contenido y forma en música, es donde su inclinación hacia lo hermético será más poderosa. Hay una persistente concepción de la poesía como insurgente contra el lenguaje natural, contra toda *dialektike techne¯*, los criterios secuenciales de la demostración racional y de la persuasión ordenada. Las dificultades resultantes son lo que he llamado «ontológico». Lo pensado y lo dicho tratan de trascender los medios a su alcance, imponer unas potencialidades transgresoras. T. S. Eliot alude a esta «condición límite» en los ecos heraclitianos de los *Cuatro cuartetos* (la cita musical es evidente). Heráclito empuja la expresión hacia la aporía, hacia unas antinomias e indecidibilidades que están en el borde mismo del lenguaje, como si el lenguaje, al igual que las matemáticas, pudiera generar desde dentro de sí mismo un entendimiento innovador, que se haga valer. Precisamente Char invoca sus «*contraires –ces mirages ponctuels et tumultueux [...] poésie et vérité, comme nous savons, étant synonimes*» [«contrarios, estos espejismos puntuales y tumultuosos [...], al ser sinónimos, como sabemos, poesía y verdad».

Son los más «estilosos» de los filósofos, los que están más alerta a las

limitaciones y recursos expresivos del pensamiento enunciado, a su implícita cadencia, como Kierkegaard y Nietzsche, los que se fijan en Heráclito. Son Novalis, profesional del fragmento órfico, y Heidegger, el neologista, el artesano de la tautología. Los intelectos rapsódicos y oraculares reconocen en Heráclito el choque fundamental, generativo, entre la esquiva opacidad de la palabra y la claridad y evidencia de las cosas, igualmente esquiva pero convincente. La aprehensión inmediata o apresurada, lo coloquial, pierde esta tensión decisiva, la del arco y la lira, en la famosa dualidad de Heráclito. Escuchar atentamente –Nietzsche definió la filología como «leer despacio»– es experimentar, siempre de manera imperfecta, la posibilidad de que el orden de las palabras, especialmente en la métrica y en el sistema nervioso métrico que hay en la buena prosa, refleje, quizá sostenga la coherencia del Cosmos, oculta pero manifiesta. Una conjetura esencial para la metafísica. La analogía con los modelos pitagórico o kepleriano de la concordancia entre las relaciones armónicas e intervalos en la música y los movimientos planetarios es relevante. Una vez más, la música es el tránsito entre la especulación metafísico-cosmológica, es decir, el «reflejo», y la articulación semántica.

La oculta violencia de la inspiración fascinó a Heráclito no menos que a Rimbaud o a Rilke. Invoca a la «sibila de boca delirante» cuya voz, añade Plutarco, «atraviesa un milenio». Alude, aunque cautelosamente, a los acólitos que «deliran por Dionisos» en extática posesión. Pero la excelencia de Heráclito como escritor se halla en su exponencial economía. Muy pocas y escuetas palabras se extienden al infinito (un efecto que se hace realidad en el díptico de Ungaretti –*M'illumino d'immenso*–, donde lo inmenso ilumina e ilustra). Ya me he referido a cómo utiliza Heráclito la palabra «arco», que se diferencia de la «vida» por un simple acento[1]: «El nombre del arco es vida; su obra es la muerte». Una concisión en la que están presentes Artemis y Apolo como sombras incipientes. La construcción gramatical puede hacer de un aparente acertijo o paradoja una fuente de intuición en expansión: «la muerte es todas las cosas que vemos despiertos; todo lo que vemos dormidos es sueño». Las estructuras circulares descienden en espiral hasta unos abismos esotéricos que, erróneamente, podríamos ver como psicoanalíticos: «El hombre vivo toca al muerto en su sueño; al despertar, toca al durmiente» (Heráclito es nuestro gran pensador sobre el sueño). Con audacia, quizá el único entre los antiguos, Heráclito, desafía a los dioses en un aforismo tensamente equilibrado: los inmortales y los mortales están unidos «viviendo la muerte del otro, muertos en la vida del otro». Nietzsche atiende a las implicaciones de este frag. XCII y Eurípides le dará eco: «¿Quién sabe si la vida es muerte pero la muerte a su vez/ es reconocida allá abajo como vida?». «La realeza pertenece al niño.» «El rayo

gobierna todas las cosas», que Heidegger hace capital para sus enseñanzas. Un surrealismo cognitivo que casi desafía la paráfrasis.

Dieciséis palabras bastan para poner en escena un drama cósmico: «El sol no transgredirá su medida. Si lo hace, las Furias, ministras de justicia, lo descubrirán». El choque entre métrica y medida universal *(métra)* y justicia infernal inspirará el prólogo del *Fausto* de Goethe. Aunque la cita en sí sea una paráfrasis plutarquiana, Heráclito está inconfundiblemente incrustado: «Las almas husmean en el Hades, utilizan su sentido del olfato». Como los poetas, Heráclito sigue al lenguaje a donde lo lleve, a donde sea receptivo a su autoridad interior y autónoma, con una confianza de sonámbulo y sin embargo extremadamente lúcida. De ahí sus recurrentes intentos por describir, por hacernos partícipes de la nebulosa zona entre el sueño y la vigilia. El día que se funde con la noche, la noche que engendra el día destruyendo la cruda luz mediterránea. No hay aquí distinción alguna entre hallazgo filosófico o científico y forma poética. Las fuentes del pensamiento son idénticas en ambos *(poiesis)*. La poesía traiciona a su *daimon* cuando es demasiado perezoso o autocomplaciente para pensar profundamente (el *astreindre* de Valéry). A su vez, el intelecto refuta la música configuradora que lleva en su interior cuando olvida que es poesía.

Cuentan los antiguos que Heráclito depositó el pergamino que contenía sus escritos en el templo de Artemisa en Éfeso. Wittgenstein observa que habría deseado dedicar las *Investigaciones filosóficas* a Dios. Son llamativos otros aspectos comparables de método y sensibilidad. Ambos pensadores no dejan ni un instante de ser conscientes de lo que hay más allá de la expresión verbal racional, de las afirmaciones del misticismo y del silencio, que a un tiempo revocan y validan la legitimidad de la palabra. El autor del *Tractatus*, no menos que Heráclito, desconfiaba al parecer de la completitud sistemática. Lo fragmentario hablaba de un pensamiento en movimiento provisional. Dotaba de poder a un aliento comprimido. El timbre, el tono del estilo de ambos, es a menudo afín. Como también lo es la virtud o la desventaja que posee ese estilo para generar el aura del mito, de la inspiradora extrañeza que emana de las dos *personae*. Un retraimiento, un palpitar de secretismo refuerza las proposiciones de los dos: «Dios no se revela en el mundo» (*Tractatus* 6.432); «Toda consecuencia sucede a priori» (5.133); «Yo soy mi mundo (el microcosmos)» (5.65); «La filosofía no es una enseñanza, sino una actividad» (4.112).

Esta economía oracular se traslada a unos *dicta* de Wittgenstein más técnicos y heurísticos. Ambos sabios poseen el raro don de convertir acertijos lógicos o provocaciones didácticas en algo similar a un destello de poesía pura. «¿Son rojas las rosas en la oscuridad?» «El verbo soñar ¿tiene presente?» Heráclito y Wittgenstein hacen «juegos de lenguaje» en los que la sintaxis y las

convenciones de lo coloquial son corregidas por las de las matemáticas y la música. En § 459 de *Zettel*, Wittgenstein cita lo que dice Heráclito de que no es posible bañarse dos veces en el mismo río. «En cierto sentido nunca es excesivo el cuidado que se tiene al tratar errores filosóficos, contienen demasiada verdad.» Justo como las adivinanzas de Delfos. Recordamos el *legein* de Heráclito y sus posibles contactos con el Eclesiastés cuando Wittgenstein anota en 1937: «También en el pensar hay un tiempo para arar y un tiempo para recoger la cosecha». Y durante las tinieblas de 1944: «Si en la vida estamos rodeados por la muerte, igualmente en la salud de nuestro intelecto estamos rodeados por la locura» (aquellas «bocas delirantes» de Heráclito). ¿Podría haber algo más acorde con el espíritu de Heráclito que la exhortación wittgensteiniana de 1947: «Siempre olvidamos descender hasta los fundamentos. No ponemos los signos de interrogación a suficiente *profundidad*»?

La cuestión es sencilla: tanto en la filosofía como en la literatura, el estilo es la sustancia. La amplitud retórica y la contracción lacónica ofrecen imágenes e interpretaciones opuestas del mundo. La puntuación es por tanto epistemología. En la filosofía reside la perenne tentación de lo poético, a la que se puede dar la bienvenida o rechazarla. Los matices de tensión e interacción son múltiples. Enseñanzas aparentemente dispares se tornan contingentes por obra de unas afinidades de voz. «Cuando filosofas, tienes que descender al caos primitivo y sentirte a tus anchas en él.» ¿Estaba Wittgenstein, en su cuaderno de 1948, trascribiendo un fragmento de Heráclito que aún no estaba al alcance de los demás? Otro minimalista de la inmensidad es Samuel Beckett. Son frecuentes los ecos de Spinoza y Schopenhauer. Nuevamente, los cruces no son necesariamente los de una doctrina específica. El tema es el de la rima, la entonación, el giro gramatical. Se da resonancia al esqueleto mismo del lenguaje. Palabras, muchas veces monosílabos, presionan contra lo no dicho. Las conjunciones copulativas y disyuntivas, formalmente vacías, adquieren una finalidad normativa, monumental: «CLAMABAIS por la noche y llegó. CAE; ahora clamad en la oscuridad… Momentos para nada, ahora igual que siempre, el tiempo nunca fue y el tiempo ha terminado, la cuenta está cerrada y la historia concluida» (no es un mal resumen del fin de la historia de Hegel). Considérese la marea heraclitiana de movimiento perpetuo, de flujo cósmico en *La última cinta de Krapp*: «Estábamos allí tendidos, sin movernos. Pero por debajo de nosotros se movía todo, suavemente, para arriba y para abajo y de un lado a otro». Tanto en el filósofo como en el dramaturgo, el ministerio del tiempo es insondable: «De vez en cuando, el centeno, agitado por un ligero viento, proyecta y retira su sombra». Cuán vívida es la cosmogonía presocrática en la demencial monodia de Lucky de *Esperando a Godot*: «en el campo en las

montañas y a orillas del mar y de corrientes y de agua y de fuego el aire es el mismo y la tierra a saber el aire y la tierra por los grandes fríos el aire y la tierra hechos para las piedras por los grandes fríos», donde la elisión de la puntuación manifiesta percepciones arcaicas de una armonía elemental anterior a las empobrecedoras y distorsionantes fragmentaciones de la lógica y las ciencias. Tierra, aire, fuego y agua, tan inmediatos para Beckett como para los visionarios anteriores a Platón. Al igual que en Heráclito, las brevedades de Beckett salvaguardan su implosivo secreto. Reprenden «¡esa manía de explicar! ¡El punto sobre cada *i* hasta matarla!» *(Catástrofe)*. ¿Y cómo podría Shakespeare haber dejado de observar lo que dice Heráclito de los condenados que husmean su camino al infierno cuando al torturado Gloucester le dicen burlonamente que se guíe por el olfato, a ciegas, para llegar a Dover? Igual que entre la metafísica y la poesía, la atmósfera está cargada de ecos.

También de fracasos. Con la frustración de no ser capaces de plasmar, de comunicar en el lenguaje y a través de él el nacimiento, incipiente y vacilante, del significado. Como mucho, presentimos ese nacimiento en Anaximandro, en Heráclito, en las desesperadas franquezas de las *Investigaciones filosóficas*. ¿Qué tumultos, que celebraciones pero también reveses de la conciencia acompañaron sin duda al descubrimiento, absolutamente inquietante, de que el lenguaje puede decir *cualquier cosa*, pero nunca agota la integridad existencial de su referencia? Cuando Beckett nos manda que fracasemos, volvamos a fracasar pero «fracasemos mejor», establece la sinapsis en la cual engranan el pensamiento y la poesía, la *doxa* y la literatura. «Es el comienzo lo que es difícil.»

Ese inicio, ese tenor del alborear del pensamiento, es puesto de relieve por Heidegger en sus conferencias sobre Parménides de 1942-1943. Los intentos editoriales y exegéticos de discernir entre poema y cosmología en Parménides son anacrónicos. Ninguna disociación de ese tipo es válida. En lugar del *Lehrgedicht* o poema didáctico, Heidegger propone el *Sagen*, una «totalidad de lo enunciado», como la única categoría apropiada para lo que podemos comprender de la visión y la intención de Parménides. Nos resulta difícil hacer justicia a esta forma porque somos incapaces de «ir hacia el principio», de remontar la corriente para ir donde el significado ha tenido tal vez su origen.

El brillo autocrático de Heidegger –fundado en el dogma, escandaloso pero no del todo fácil de refutar, según el cual solamente los antiguos griegos y los alemanes posteriores a Kant están dotados de los medios ejecutivos de la metafísica magisterial– posee una fascinación aforística propia. Los contrastes que traza entre la alegoría de Parménides, entre el latido alterno de descubrimiento de uno mismo y el retraimiento que hay en el griego *aletheia*

(«verdad»), por una parte, y la celebración de la «franqueza» de la VII de las *Elegías de Duino* de Rilke, por otra, cristalizan casi todas las facetas del tema y la historia de la poesía del pensamiento. El comentario de Heidegger es casi intraducible, como lo es la poesía con la que está entretejido: «*Das Haus der Göttin ist der Ort der ersten Ankunft der denkenden Wanderung*» [«La casa de la diosa es el lugar adonde primero llega el deambular pensante»]. El viaje hacia la morada de la deidad que pone en marcha el texto de Parménides «*ist das Hindenken zum Anfang*» [«es el pensar hacia el comienzo»]. Es el «pensamiento del inicio». A la filología académica y a la crítica textual les parece irresponsable este lenguaje.

La manera en que Parménides hace uso del ritmo, de las yuxtaposiciones simétricas, recuerda un friso arcaico. Lo que tenemos que extraer, sostiene Karl Reinhardt en su influyente monografía de 1916, son las reglas de la composición arcaica. ¿En qué modos, característicos de los presocráticos, compendia Parménides la suma de sus argumentos en cada sección aparentemente diferenciada? Los rasgos mitológicos del poema no son vestidura ni mascarada en el sentido barroco. Lo mitológico encarna, permite, el único acceso directo a la invocación y expresión de lo abstracto cuando el lenguaje, antes de Aristóteles, no ha desarrollado todavía modos de predicación lógica. Pero ya Gorgias el sofista entendió que los versos de Parménides tienen la misma alineación imperativa que los movimientos de pensamiento que aquéllos tratan de verbalizar y unificar. Para Parménides, el mundo no es nada más que el espejo de mi pensamiento, una propuesta cuya enormidad a través de los milenios nunca debería pasarnos inadvertida. Así, la forma poética se convierte en la configuración natural para la más radical, abrumadora y sin embargo también extraña y tal vez antiintuitiva de las aseveraciones: la de la identidad de pensamiento y ser. Esta identidad existencial será un factor determinante en la génesis y peregrinación de la conciencia occidental. En cierto sentido, Descartes y Hegel son notas a pie de página. El vocabulario y la sintaxis de Parménides, hasta donde podemos discernirlos, representan el pensamiento como la voz del ser. La atmósfera aleccionadora de la prosa vendrá después.

Hay destellos de poesía en nuestros textos fragmentarios. Imitando a Homero, Parménides habla de la Luna «vagando en torno a la Tierra, una luz extranjera». Otro pasaje, que prefigura misteriosamente la astrofísica moderna, narra «cómo empezó a nacer la fuerza ardiente de las estrellas». Algunos estudiosos han sugerido que Parménides poseía una sensibilidad de poeta para las connotaciones psicológicas y las asociaciones acústicas de las palabras.

Como Heráclito, Parménides utiliza el oxímoron –¿cómo se descubrió éste?– para dramatizar, para «representar» su tesis central sobre un conflicto que tiende hacia una resolución armónica: el sol nos ciega, apagando las estrellas y

haciendo así invisibles los objetos. Parménides parece dar constancia de una conciencia de poeta, de una capacidad para oír la naciente oleada y la prodigalidad del lenguaje antes de que se anquilosara en el uso coloquial, utilitario. Oportunamente, las salutaciones que inician el *Parménides* de Platón son eco de la bienvenida de la diosa en *Sobre la naturaleza* de Parménides. Estos procederes llevan la impronta del amanecer. Por el contrario, dice Heidegger, la nuestra es el *Abendland*, la tierra vespertina de la puesta de sol.

Formalmente, Empédocles es el mejor y más memorable de los dos poetas. Su lenguaje es a un tiempo arcaico y lleno de inventiva. La expresión del ciclo cósmico «ejerce una sutil fascinación estética; el estilo poético de Empédocles, grandioso, formulario, repetitivo, hierofántico, aumenta este poder de seducción» (Jonathan Barnes). Aristóteles menciona que Empédocles también había escrito poesía épica. El vivo jonio de Empédocles está salpicado de neologismos y giros locales. Muchas veces, sus pródigos epítetos provienen de Homero. La deuda con Hesíodo es evidente. Ciertos toques se derivan tal vez de Pitágoras y la jerga formularia de los cultos mistéricos. Empédocles hará en algunos momentos acto de presencia en Esquilo, sobre todo en la *Orestíada*. La matriz doctrinal es literaria. El verso filosófico de Empédocles, en especial sus *Purificaciones*, fue declamado en Olimpia por el rapsoda Cleomenes. El pensamiento se canta. Lo que surge es pura poesía: «Zeus, el esplendor blanco», «la muda muchedumbre de los peces, que desovan con profusión» (¿conocía Yeats ese verso?). Un terror surreal marca la descripción que hace Empédocles de los desgarrados pero errantes cuerpos de los muertos y la turbulencia del Caos (la *bufera* de Dante). Hay locuciones que, observa Barnes, hacen pensar en «un artista cartesiano». Empédocles habla de la dañosa avalancha de imágenes y conocimiento que se vierte en la mente humana. Su presión es polimórfica: «He sido ya niño y muchacha y arbusto/ y pájaro y pez mudo en las ondas salobres». La radiante Afrodita anulará las escisiones agonísticas, los crueles odios y el derramamiento de sangre que entenebrecen nuestro mundo. A través de la poética de Empédocles, las limitaciones lógicas de la escuela eleática ceden ante tropos metafísicos e intuiciones líricas. La técnica de las variadas reiteraciones tiene su musicalidad didáctica.

De ahí la recurrente presencia de Empédocles en toda la literatura occidental. La leyenda de su suicidio, de su sandalia (¿de oro?) hallada al borde del cráter, ha otorgado a esta presencia un rasgo de icono. Empédocles sigue siendo el filósofo-poeta celebrado en la poesía. Ningún documento de la mitografía del pensamiento, ninguna reconstrucción de la extrañeza y el aislamiento sacrificiales de la creatividad intelectual supera las tres sucesivas versiones de la *Muerte de Empédocles* de Hölderlin. Los comentarios sobre este texto sobresaliente constituyen por sí solos un género metapoético y metafilosófico.

Todas las cuestiones que trato de aclarar en este ensayo están expuestas en Hölderlin. Se da expresión íntima y monumental a la vez a una cosmología cíclica, al sino de un filósofo-rey que trae armonía a los trabajos y los días de los hombres, a la enseñanza hecha eros. No hay otra exégesis que se aproxime a cómo entiende Hölderlin la transición de Empédocles del ritual y la magia a la ética y la política. A su metamórfica interpretación de las exigencias autodestructivas, casi inhumanas, del pensamiento especulativo puro, que embelesa y consume los frágiles contornos de la razón. Hölderlin era el igual teórico de Hegel, pero empujado a adentrarse más en el torbellino del cuestionamiento y la experimentación del desastre que anticipa en su *Empédocles*. Sea cual fuere su capacidad de comunicación, el pensador preeminente está condenado a la soledad: «*Allein zu sein/ und ohne Götter, ist der Tod*» [«Estar solo y sin dioses es la muerte»]. La soledad sin dioses es la muerte. Ni siquiera el ser humano al que más amemos puede *pensar* con nosotros.

La seriedad pedagógica del *Empédocles en el Etna* de Matthew Arnold no puede en modo alguno mitigar el dolor del autorretrato:

> Antes de que la cavilación sofística haya cargado
> de palabras la última chispa de conciencia del hombre,
> antes de que el ser del hombre, antes de que el mundo,
> sean despojados de su divinidad,
> antes de que el alma pierda todas sus solemnes alegrías
> y el pavor haya muerto y la esperanza sea imposible
> y llegue la profunda noche eterna del alma,
> ¡recíbeme, ocúltame, sáciame, llévame a casa!

Lo que tenemos de los varios intentos nietzscheanos de componer un «Empédocles» no sólo es enigmático de por sí sino que apunta directamente a la figura de Zaratustra. McLuhan llama la atención sobre la herencia que hay en los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot del discurso de Empédocles sobre la doble verdad. La muerte de Empédocles en las llamas es evocada por Yeats, Ezra Pound y Joyce. Está presente en *A una hora incierta*, de Primo Levi, de 1984.

Estos encuentros y permutaciones literarios se extienden a los presocráticos en su conjunto. La pervivencia de Pitágoras en la tradición matemática, en la teoría musical, en la arquitectura y en el ocultismo llega desde la época helenística y Bizancio hasta el escolasticismo y la actualidad. Zenón y la paradoja de la inmovilidad de su flecha hacen su entrada meteórica en *El cementerio marino* de Valéry. El atomismo materialista de Demócrito forma parte del panteón marxista y del ansia de Marx por encontrar un precedente que le preste validez.

Posteriores corrientes en el pensamiento occidental se dejan percibir, aunque

sea de forma embrionaria, en las declaraciones eleáticas, jonias, pitagóricas y heraclitianas. Son enteramente poéticas o, dicho con más exactitud, son anteriores a la diferenciación entre verso y prosa, entre narrativa anclada en la mitología y lo analítico. De esta fuente híbrida brota la permanente tensión entre imagen y axioma en toda nuestra filosofía. El canto de la sirena sobre la poética, el potencial de metáfora subversiva que conlleva, habita el pensamiento sistemático. Intentos de valerse de esta subversión, como en Nietzsche, o mantenerla rigurosamente a distancia, como en Spinoza o Kant, son el legado no resuelto del milagro de la meditación sonora que tuvo su origen (pero ¿cómo?) en Tales, Anaxágoras y sus inspirados sucesores.

Sin duda, Lucrecio acudió a Empédocles en busca de guía. El suicidio del *magus* estimula las evocaciones del Etna en *De rerum natura* VI: «*flamma foras vastis Aetnea fornacibius efflet*»: «como un torbellino de fuego sale repentinamente bramando del Etna». Santayana sitúa el poema de Lucrecio junto a la *Comedia* y al *Fausto* de Goethe. Es el *locus classicus* de nuestro tema. Pero las diferencias con estas otras cimas son fundamentales. Lucrecio aspira a una «alta vulgarización» de las enseñanzas cosmológicas y morales de Epicuro, a una exposición de cuanto instruye su maestro sobre la vida y la muerte, si bien les da un giro personal. Puede que se nos escapen muchas cosas de algo que bien pudiera ser una obra incompleta. Sin embargo, está claro que las reflexiones de Lucrecio y su visión del mundo, tal vez ecléctica, de influencia estoica, poseen un ímpetu propio. Las fuentes de la visión son dobles. Al modo epicúreo, Lucrecio aspira a liberar a hombres y mujeres de la sumisión a las supersticiones y del miedo a la muerte. Los dioses están lejos y posiblemente son mortales (Nietzsche conocía este texto). Iguales que nuestro mundo son los cielos, «que deben empezar y terminar». Al mismo tiempo, Lucrecio celebra y trata de explicar múltiples fenómenos naturales, la vida orgánica, cuyas maravillas y terrores transformativos observa sin inmutarse.

El himno inicial a Venus, patrona de la generación, ha resonado a través de los siglos. En la festiva versión de Dryden:

> *For every kind, by thy prolific might,*
> *springs, and beholds the regions of the light.*
>
> [Pues toda especie, por tu poder prolífico,
> nace, y contempla las regiones de la luz.]

Las extensiones mismas del océano ríen ante este milagro generativo: *tibi rident aequora ponti.* Animados por el amor, por un cósmico *élan vital* [impulso vital], «los rebaños se tornan salvajes y brincan en sus pastos»; como el latín: «*ferae pecudes persultant*». Como contrapunto a este exultante

naturalismo, Lucrecio muestra un implacable sentido del «principio de realidad», de la irremediable exposición humana al desastre. ¿Quién, salvo Tucídides, ha igualado su manera de presentar la peste, esa «marea de muerte» venida de Egipto que engulle a Atenas, agostando a los hombres hasta volverlos locos? Lucrecio insiste en la fuerza de la razón, del diagnóstico racional. Pero impone sus limitaciones. La observación es estremecedora: *mussabat tacito medicina timore*. En la traducción de C. H. Sissons:

> *The doctors muttered and did not know what to say:*
> *they were frightened of so many open, burning eyes*
> *turning towards them because they could not sleep.*
>
> [Los médicos enmudecieron y no supieron qué decir:
> tenían miedo de tantos ardientes ojos abiertos
> vueltos hacia ellos porque no podían dormir.]

El sueño es fundamental en *De rerum natura*. Libera al espíritu de la agitación y la angustia. ¿Por qué inquietarse, si va a ser eterno después de la tensión de la vida pasajera? Es un axioma tan lapidario como el de Wittgenstein. Lucrecio concluye que «la muerte no puede vivirse», es inofensiva, está fuera de la existencia.

Lucrecio es el más *latino* de los poetas romanos, el único cuyo oído y sensibilidad lingüística coinciden intrínsecamente con el genio de la lengua donde está menos moldeada, como en Virgilio, por el griego como modelo. Ningún otro poeta romano iguala el peso, el caminar como de una legión en marcha:

> *ergo animus sive agrescit, mortalia signa*
> *mittit, uti docui, seu flectitur a medicina.*
> *usque adeo falsae rationi vera videtur*
> *res occurrere et effugium praecludere eunti*
> *ancipitique refutatu convincere falsum.*
>
> [Así pues, ya enferme el alma, ya sea restablecida por la medicina, manifiesta, como he mostrado, su naturaleza mortal. Tanto es verdad que una falsa doctrina viene siempre a oponerse a la verdad, que le corta la retirada y, mediante una doble refutación, la convence de su error.]

Este símil de la verdad en combate con el razonamiento falso, cortándole la retirada cuando huye y venciendo el error con una refutación sobre dos flancos es enteramente militar. El fragor de la batalla armoniza con las fricativas, los sonidos *r* y *f* que dirigen el avance. Walter Savage Landor describió el registro de *De rerum natura* como «masculino, simple, concentrado y enérgico». Esto define la latinidad.

Lucrecio nos hace sentir que hay en ciertos movimientos de pensamiento, de razonamiento abstracto, una *gravitas*, un peso material (la *pesanteur* de Simone Weil). Las sílabas, donde cobran vigor las consonantes, y la sintaxis compacta, en ocasiones repelente, parecen doblarse y luego lanzarse hacia delante bajo el peso de la especulación filosófica. Cuando hay velocidad en la cadencia es la de una rapidez acorazada, de un belicoso *accelerando*. Como el de los jóvenes que danzan «revestidos de sus armaduras, chocando bronce con bronce a compás». No hay traducción que iguale el peso mercurial, si existe algo que se pueda llamar así, del original:

cum pueri circum pueri pernice chorea
armati in numerum pulsarent aeribus aera.

El genio de Lucrecio para la «interanimación» –el término es de I. A. Richards– de enseñanzas morales, cognitivas, científicas, médicas y políticas con una inspirada puesta en escena poética resultó ser ejemplar. Numerosos poetas de tendencia filosófica o científica se esforzaron por competir con *De rerum natura*. En todo lugar y en todo momento en que la sensibilidad especulativa occidental inclina hacia el ateísmo, franco o disimulado, hacia el materialismo y el humanismo estoico, Lucrecio es un talismán. Su tranquila audacia, la tonificante conformidad con la brevedad y las aflicciones de la vida que dan forma a su razonamiento, fueron indispensables para los poemas y diálogos filosóficos de Leopardi. Como Voltaire antes que él, el joven Leopardi vio en *De rerum natura* un texto que, incomparablemente, empuja el conocimiento hacia la luz de la razón. El *Lucrecio* de Tennyson es una meditación tal vez atípicamente teñida de erotismo. Pero su paráfrasis de pasajes de Lucrecio es excelente: «Vi las llameantes corrientes de átomos/y los torrentes de su miríada de Universos». Como mucho, los dioses simplemente «vagan/por el luminoso espacio entre un mundo y otro». Quizá no esté lejos la hora en que el hombre, transitorio,

ya no le parecerá nada a sí mismo,
sino que él, sus odios y esperanzas, su hogar y templos,
e incluso sus huesos, extendidos dentro de la tumba,
los flancos mismos de la tumba, desaparezcan,
desvaneciéndose, átomo y vacío, átomo y vacío,
en lo nunca visto para siempre […]

Fechado en 1868, el escenario tennysoniano del supuesto suicidio de Lucrecio es ilustrativo de sus propios y ansiosos esfuerzos por reconciliar con la confianza humana las enconadas disputas científicas y tecnológicas de su época.

La descripción de Lucrecio por el joven Marx en los prolegómenos a una

proyectada historia de la filosofía epicúrea y escéptica es difícil de mejorar: «La guerra heroica de todos contra todos, la firme postura de autonomía, la naturaleza vaciada de los dioses y de un Dios ajeno al mundo». Citando *De rerum natura* I, 922-934, Marx observa su «canto atronador». Un texto que proclama el «eterno regocijo del espíritu».

Ese regocijo del intelecto figura en las raras veces citadas pero extensas «Notas sobre Lucrecio» que Leo Strauss incluyó en su *Liberalismo antiguo y moderno* (1968). En el poema de Lucrecio, «por no decir en el epicureísmo en general, el pensamiento premoderno parece acercarse más al pensamiento moderno que en ninguna otra parte. A ningún escritor premoderno parece haber conmovido tan profundamente como a Lucrecio la idea de que nada amable es eterno o sempiterno o inmoral, o de que lo eterno no es amable». Parafraseando, Strauss considera que el tema es oscuro, «pero el poema es luminoso». Lucrecio nos demuestra que «el poeta filosófico es el vínculo o mediación entre religión y filosofía». Haciéndose eco de su propia postura exegética, Strauss opina que «el poeta filosófico es el mediador perfecto entre el apego al mundo y el apego al desapego del mundo». La alegría o el placer que suscita el poema de Lucrecio son, por consiguiente, austeros. Y nos recuerda el placer que suscita la obra de Tucídides. En otro lugar, Strauss volverá a esta analogía.

Si Lucrecio marca la cúspide de la «poesía del pensamiento», de la instauración y exposición poéticas de unas intenciones filosóficas sistemáticas que se remontan a los presocráticos, *De rerum natura* señala asimismo un prolongado epílogo. ¿Qué epopeya filosófica lograda ha venido después?

El caso de Dante es extremadamente complejo y la casi inconmensurable bibliografía a que ha dado lugar hace que lo sea aún más. Las aportaciones de Dante a la teología filosófica, a la ontología postaristotélica, a la teoría política, a la estética, a las especulaciones cosmológicas son, desde luego, de capital importancia. No tenemos testimonio de un intelecto más sutil, más compendioso, de unas supremas capacidades poéticas más dotadas de penetración analítica, de una sensibilidad en la que se haya puesto a actuar más creativamente en el lenguaje una disciplinada atención lógica y psicológica. La gama de referencias filosóficas de Dante es omnívora. Incluye el legado de Aristóteles, Séneca, los estoicos, Cicerón, los Padres de la Iglesia, Averroes, Aquino y, quizá, otras fuentes islámicas. Es posible que la *Comedia* revele indicios de contactos con material hebraico y cabalístico accesible en Verona. El tomismo de Dante posee una fuerza de asimilación y reafirmación sin rival. En algunos momentos, a Aristóteles le falta poco para ser equiparado a Dios. No obstante, la manera en que Dante utiliza la astronomía ptolemaica contradice la ortodoxia aristotélica. Y aunque las pruebas siguen siendo discutidas, es posible que la *Comedia* coqueteara con la metafísica herética de Siger de Brabante. En

resumen, a partir del neoplatonismo de la poesía amorosa temprana, con su intrincado juego de eros e intelecto, la obra de Dante tanto en verso como en prosa está inmersa en el lenguaje –con frecuencia técnico– y en los factores determinantes conceptuales de lo filosófico. Doña Filosofía nunca se apartó de su lado.

Hay quien ha dicho –Étienne Gilson, entre otros– que Dante imaginaba una metafísica total que incluyera la teología, desentrañando así los secretos del ser y del Universo. Que describiera, por ejemplo, los orígenes de nuestro Universo. Que desvelara, por ejemplo, por qué el cielo gira de este a oeste y revelara los orígenes de nuestro Universo. Esta filosofía y cosmología metafísica soberanas recompensarían los esfuerzos de la razón lo mismo que la teología premiaba los de la fe. Sin embargo, Dante sabía que esta *summa summarum* de lo inteligible está fuera del alcance de la mente humana: «*Dio lo sa, che a me pare presuntuoso a giudicare*» [«Dios sabe que juzgar me parece presuntuoso»]. Una cosa está clara: en la *oeuvre* de Dante, la teología preside, guía el discurso intelectual, a menudo abstracto, la dialéctica moral y las ciencias. La ardua peregrinación del espíritu tiene una motivación y una coronación teológicas. La filosofía de la historia de Dante, pródigamente informada, su doctrina política, su filología políglota, hasta su utilización de los análogos o el simbolismo matemático y musical, son ramificaciones de un meridiano teológico. El alcance es amplio y, más de una vez, idiosincrásico. Pero las limitaciones son las de una armazón y prescripción escolásticas, por definitivo que sea el entendimiento que hay más allá de éstas.

Después de Dante, la epopeya heroica, la alegórica, la romántica tiene su historia múltiple. Está viva, junto con unas aspiraciones que se asemejan a las de la *Comedia*, en los *Cantos* de Pound. Pero el poema filosófico a gran escala, el uso del verso para manifestar y exponer una *doxa* metafísica se hace raro. Coleridge planeó precisamente un empeño de este tipo con ferviente resolución. Oyendo a Wordsworth recitar una parte de *El preludio* la noche del 7 de enero de 1807, saluda

> ¡Un canto órfico en verdad,
> un canto divino de altos y apasionados pensamientos
> cantados con su propia música!

Brillaba aquí la luz de unos «pensamientos demasiado profundos para las palabras». A Coleridge le parecía convincente que una vez concluidos, *El recluso* y *La excursión* de Wordsworth harían realidad esa función del canto y la filosofía, de lo rapsódico y lo cognitivo, que el mito había atribuido a la revelación órfica. Pero el concepto de filosofía implícito en los encomios de

Coleridge es difuso y metafórico. Reside en la conciencia introspectiva más que en el pensamiento sistemático.

Las últimas epopeyas escatológicas de Victor Hugo no llegaron a leerse. Si hay una excepción, muchas veces desdeñada, es la del *Ensayo sobre el hombre* de Pope, de 1732-1733. Curiosamente, no era el suyo un talante filosófico. Pope sí que intuye hasta cierto punto la talla de Abelardo. El *Ensayo* está inspirado en Newton y Bolingbroke, posiblemente en Leibniz, como Lucrecio se había inspirado en Epicuro. Formalmente, la deuda con las *Epístolas* de Horacio es manifiesta. Pero la circunspecta mordacidad de los pareados heroicos de Pope presta autoridad a la ética providencial y a la cosmología que propone:

> El cielo oculta a todas las criaturas el libro del destino,
> todo salvo la página prescrita, su condición presente:
> a los brutos lo que saben los hombres; a los hombres lo que
> los espíritus:
> de otro modo, ¿quién podría soportar el estar aquí abajo?
> El cordero que tu derroche condena a ser hoy desangrado,
> si tuviera tu razón, ¿saltaría y jugaría?
> Contento hasta al fin, mordisquea el florido alimento
> y lame la mano levantada para verter su sangre.
> ¡Oh ceguera del futuro, amablemente dada!
> Que llene cada cual el círculo marcado por el cielo:
> quien ve con ojo ecuánime, como Dios de todo,
> perecer un héroe o caer un gorrión,
> átomos o sistemas arrojados a la destrucción,
> estallar ahora una burbuja, ahora un mundo.

Obsérvense la transición del «libro del destino» a la «página prescrita», la alusión a Hamlet y a los Evangelios al mismo tiempo en la caída del gorrión y la exacta dicotomía de «átomos» y «sistemas». Kant, que no es juez indulgente, admiraba el *Ensayo* de Pope por su mensaje filosófico y por su economía poética.

3

De nuevo, como sucede con Dante, las fuentes secundarias forman una montaña. La industria de los comentarios sobre Platón, de comentarios –a menudo polémicos– sobre estos comentarios. Las bibliografías constituyen mamotretos ellas solas. Sin embargo, en esta perenne marea parece haber un vacío central. Es el estudio del genio *literario* de Platón, de su supremacía como dramaturgo y de la manera en que ese genio y esa supremacía generan necesariamente la esencia de sus enseñanzas metafísicas, epistemológicas, políticas y estéticas. Ha habido extensos estudios sobre el inicio y el uso del mito en Platón. Ha habido intentos intermitentes de trazar el «juego de personajes» dentro de los diálogos. Ha habido raras noticias de la presencia de tal o cual figura histórica en las conversaciones (por ejemplo, Critias en el *Timeo*). Encontramos observaciones agudas pero dispersas en la innovadora «retórica de motivos» de Kenneth Burke. El vocabulario, la sintaxis, la heurística y los giros oratorios de la prosa de Platón han sido minuciosamente diseccionados.

Lo que nos falta (aunque hay aproximaciones en la obra de Lidia Palumbo sobre la *Mimesis*, sobre «teatro y mundo» en los diálogos [2008]) es un análisis de la incomparable dramaturgia de Platón, de su manera de inventar y situar personajes, que rivaliza con la de Shakespeare, Molière o Ibsen. Ha habido ingeniosas indagaciones sobre el guión de las primeras líneas de los principales diálogos, pero no un examen crítico sistemático de cómo unos marcos urbanos y rurales, privados o públicos, unas *mises en scène*, inician la subsiguiente dialéctica y le dan forma. No conozco ninguna visión integral del papel que tienen en los diálogos las entradas y salidas, aunque tienen tanto ritmo y son tan determinantes como en cualquier gran obra de teatro.

El relato platónico del juicio y la muerte de Sócrates ha sido considerado durante mucho tiempo, junto con el Gólgota, arquetipo del arte y el sentimiento trágicos occidentales *in toto*. Sabemos que Platón empezó escribiendo tragedias. Algunos diálogos, el *Banquete* y el *Fedro* entre ellos, han sido llevados a la escena. El arreglo musical de Erik Satie de *La muerte de Sócrates* es cristalino. Pero no contamos con ninguna investigación literaria filosóficamente autorizada sobre los múltiples aspectos en que el pensamiento platónico y el neoplatonismo son producto de un *escritor*, de una sensibilidad y una técnica dramáticas insuperables en vena trágica ni, más raramente, cómica o irónica. Lo que falta es un análisis a fondo de recursos literarios tan complejos

como las narraciones indirectas de Platón, del postulado deliberadamente antirrealista de un extenso coloquio comunicado por la memoria de un testigo o participante o, a tres grados, por alguien a quien ese participante había dado noticia de él (una maniobra de triple «alienación», como quizá diría Brecht). Necesitamos considerar la dramaturgia de las ausencias: la de Platón en la hora de la muerte de su maestro, la de Sócrates –¡si no es el Extranjero Ateniense!– del último y más compacto diálogo de Platón, las *Leyes*.

En este ensayo trataré de aclarar en qué medida toda filosofía es *estilo*. Ninguna proposición filosófica fuera de la lógica formal es separable de sus medios y contexto semánticos. Tampoco es totalmente traducible, como halló Cicerón con respecto a sus fuentes griegas. Allí donde la filosofía anhela universalidad abstracta, como en el *more geometricum* de Spinoza o en la epistemología de Frege, las tensiones y frustraciones resultantes son inconfundibles. Así, no es sólo que toda la filosofía occidental sea una nota a pie de página a Platón, como dijo A. N. Whitehead. Es que los diálogos y cartas platónicos son actos literarios performativos de excepcional riqueza y complicación. En estos textos se encarna o, como dice Shakespeare, se «da cuerpo» a un pensamiento abstracto y especulativo. Se da expresión dramática a movimientos y contramovimientos intelectuales. Hay ocasiones en las que la *Comedia* o *Fausto II* o *Ulises* –en el inspirado debate sobre *Hamlet*– alcanzan esta encarnación. Tenemos la parábola teológico-mística del «Gran Inquisidor» de Dostoievski y las alegorías de Kafka. Pero ninguno de estos destacados ejemplos, con la posible excepción de Dante, iguala el ámbito, la variedad y las inmediateces del teatro mental de Platón.

Hay muchas cosas que siguen siendo enigmáticas en la capacidad de la literatura, de las palabras y frases orales y escritas, para crear, para comunicarnos, para presentar personajes inolvidables. Personajes más complejos, amables u odiosos, reconfortantes o amenazadores, con mucho, que la gran mayoría de los vivos. *Personae* con las cuales podemos llegar a identificar nuestras vulgares vidas y que perduran –una radiante paradoja que a Flaubert le pareció insultante– mucho más allá de la vida individual del escritor y del lector. ¿Qué *imitatio* de creación divina u orgánica, qué técnica vitalizadora hace posible la generación y la permanencia de un Ulises, de una Emma Bovary, de un Sherlock Holmes o de una Molly Bloom? La opinión de Sartre de que no son más que rasguños en una página es a un tiempo indiscutible y risiblemente insuficiente.

No menos que la búsqueda del «Jesús histórico», la del Sócrates «real» sigue sin ser concluyente, posiblemente artificiosa. No sabemos, no podemos saber con ninguna seguridad cómo era el Sócrates de carne y hueso ni qué enseñaba. Los estudiosos se inclinan a pensar que tal vez se asemejara al moralista y

«economista» domesticado y un tanto prosaico descrito por Jenofonte. ¿Cuánta información auténtica se oculta en el retrato satírico de Sócrates de *Las nubes* de Aristófanes? Mi intuición «inocente» (el indulgente epíteto de Quine) es ésta: el Sócrates de Platón es una construcción literario-dramática sin par. Ni Hamlet ni Fausto, ni Don Quijote ni el capitán Acab superan la prodigalidad psicológica, las características físicas y mentales, la «presencia real» del Sócrates de los diálogos, animado por una vida casi inagotable. Ni llegan a igualar el ironizado *pathos* del juicio y la muerte de Sócrates como Platón los enriqueció, compuso e inventó: sencillamente, no lo sabemos. Lo que es más, ningún otro personaje de nuestro legado puede competir con las profundidades cognitivas y la urgencia ética manifiestas en el *montage* de Platón, si en efecto lo es. Hamlet, Fausto, el Narrador de Proust son presencias intelectuales de talla trascendental. Como lo es el Virgilio de Dante. Alioscha Karamázov irradia provocación moral. Pero ni siquiera estas *dramatis personae* alcanzan las dimensiones filosófico-morales del Sócrates de Platón, dimensiones que empujan a buena parte de la conciencia y el cuestionamiento occidentales a seguir sus pasos. Me parece que no ha habido mayor «forjador de palabras» que Platón.

Esto hace que sea fascinante y fundamental para nuestro tema la famosa disputa de Platón con los poetas y la poesía, una disputa anticipada, como hemos visto, por Heráclito pero notable también en Jenófanes y en la crítica de Homero que hace Hesíodo. Platón, que había compuesto tragedias en su juventud y que en el Libro X de la *República* confiesa que es penoso para él liberar su espíritu de los encantos de la poética. Sin embargo, el veredicto es rotundo: nada debe permitirse en la polis posible o ideal sino la poesía didáctica y cívicamente ornamental. Los bardos y rapsodas peregrinos que habían desempeñado un papel tan destacado en el naciente discurso y en la *paideia* griegos debían ser desterrados. Una vez más, el corpus del comentario es inabarcablemente voluminoso y contribuye en buena medida a hacer más confusa una cuestión ya compleja, tal vez ambigua.

Siempre que entran en liza la filosofía y la literatura, afloran elementos de la polémica platónica. Ésta se repite en las condenas eclesiásticas de los espectáculos teatrales y los escritos licenciosos a lo largo de los siglos. El ideal platónico moldea las acusaciones de Rousseau contra los teatros. Subyace a la iconoclasia fundamentalista de Tolstói. Está implícito en la interpretación de Freud de la poesía como un sueño diurno infantil que debe ser superado por el acceso adulto, cognitivo, al conocimiento positivo y al «principio de la realidad». De consecuencias todavía más graves es la draconiana percepción de Platón según la cual el arte y la literatura no censurados, la musicalidad indisciplinada son intrínsecamente anárquicos, que debilitan los deberes pedagógicos, la coherencia ideológica y la gobernanza del Estado. Esta convicción, expuesta con

escalofriante severidad en las *Leyes*, ha generado numerosos programas de «control del pensamiento» y censura, ya sea inquisitorial, puritana, jacobina, fascista o leninista. El poeta o novelista libre de toda traba fortalece, ejemplifica las díscolas irresponsabilidades de la imaginación. Está siempre a la izquierda del sentir oficial. En la economía, siempre bajo presión, de medios y obligaciones cívicos, lo estético puede conllevar derroche y subversión a la vez. Desde este punto de vista, Platón hace algo peor que repudiar la «sociedad abierta» (la célebre acusación de Popper): repudia la mente abierta. Trata de disciplinar al demonio sensual, desenfrenado, que hay dentro de nosotros, un potencial en marcado contraste con el *daimon* de la justicia de Sócrates.

El problema es que esta posición, aun despojada de sus ironías, mezcla unos motivos metafísicos, políticos, morales, estéticos y posiblemente psicológicos que son extremadamente difíciles de desenmarañar y de reproducir.

Hay consenso en que el meollo de la argumentación de Platón es epistemológico, en que su condena de la poesía y las artes se deriva directamente de su triple arquitectura del ser. Abstractas, eternas, inmunes a la aprehensión sensorial son las Ideas o Formas arquetípicas, únicas que suscriben una verdad ontológica. Estos «elementos primeros» son sólo *parcialmente* accesibles al lenguaje filosófico, al arte de la indagación en la dialéctica. El nivel secundario es el del reino pasajero, mudable e imperfecto de lo empírico, del mundo cotidiano. A dos grados de la verdad están los modos de la representación, de la *mimesis*. El carpintero hace una mesa a la luz interiorizada, «recordada», de su Forma trascendente. El pintor, incapaz de fabricar ese objeto, nos ofrece una imagen de él. Todas las representaciones son sombras chinescas, parásitos de la realidad. Las imágenes son simples imágenes: *eidola*, *eikones*, *mimemata*. Hay algo peor. Estos fantasmas simulan ser verdaderos. Toda ficción *finge*. Querría hacerse pasar por auténtica. Despierta y cultiva emociones, empatías, terrores, más allá de los que suscitan la percepción y la experiencia verdaderas. Este poder fraudulento, puesta en escena de lo inauténtico, corrompe literalmente el alma humana y compite fatalmente con lo que debería ser la educación, la consecución de la madurez en nuestra conciencia y en la ciudad. (En su *Poética*, Aristóteles opina exactamente lo contrario.) Esa corrupción seductora se hace más profunda con la manera en que utilizan el mito el rapsoda o el dramaturgo, con sus invenciones no autorizadas –pródigas en Homero– de escandalosos cotilleos sobre la conducta de los dioses. Las tragedias están repletas de horrores, incestos e inverosimilitudes melodramáticas (véase la mordaz crítica que hace Tolstói del salto de Gloucester desde los acantilados de Dover en *El rey Lear*). No es accidental, sugiere Platón, que los poetas alaben a los tiranos y prosperen bajos sus regímenes. Al ceder a la lascivia y a la crueldad, el déspota encarna unos deseos y un eros desenfrenados. Es el eros, en el sentido radical, lo

que exalta el poeta, generando injusticia, como hace Trasímaco en la *República* (Leo Strauss está de acuerdo). Que los encantos corruptores de lo ficticio, del «fantasma» ejerzan su máximo dominio sobre los jóvenes, sobre la sensibilidad cuando es embrionaria, acentúa el peligro. La esencial importancia pedagógica de Homero en la *paideia* es verdaderamente culpable. El Homero ciego que inventa las hazañas de Aquiles sin saber nada de batallas, que narra los viajes de Ulises sin tener ni idea de navegación. T. E. Lawrence meditará acerca de esta falsedad en el prefacio a su traducción de la *Odisea*. Él, por lo menos, había construido barcas y «matado hombres»[2]. De ahí la imperiosa necesidad de expurgación y censura, de unas versiones de Homero apropiadas para la educación, de un arte y una música que acompañen y celebren las habilidades marciales y las armonías del Derecho. De ahí el mandato, más o menos cortés, a los poetas, mimos y flautistas de que abandonen la *politeia* y se vayan a otra parte a traficar con el narcótico de la simulación.

La acusación epistemológica es convincente y sutil. Las relaciones en profundidad entre «funciones de verdad» y ley y orden son expuestas de manera persuasiva. Las asociaciones entre el poeta y el sofista – Píndaro en las alusiones contenidas en la *República* y en el *Protágoras* es un ejemplo estelar– siguen siendo inquietantes. Nuestras perplejidades actuales en cuanto a la posible legitimidad de la censura aplicada al material pornográfico y sádico en los medios de comunicación indican la vitalidad de los criterios platónicos. Pero tal vez haya influido un conflicto más personal.

Cuando propone desterrar a los cantores y a los trágicos (aunque, como san Pablo, cita a Eurípides), cuando busca pelea con el mentiroso de Homero, es posible que en el fondo Platón esté luchando consigo mismo. Está tratando de mantener a raya al supremo dramaturgo, al fabricante de mitos y narrador de genio que hay dentro de sus propias facultades. Hasta en un diálogo tan rigurosamente abstracto como el *Teeteto* o en los tramos áridos de las *Leyes* se puede percibir la atracción gravitatoria del arte literario. Obsérvese la hábil *mise en scène* que desencadena el debate sobre el conocimiento en el *Teeteto*. Las perennes tentaciones y amenazas son cosa del estilo, del arte mimética, de la deflexión de las cuestiones metafísicas, políticas o cosmológicas por obra de las técnicas literarias. El pensador riguroso, el maestro de la *doxa*, el lógico y el celebrador de las matemáticas lidia con el escritor imaginativo, líricamente inspirado.

La lucha es aún más vehemente porque las dos partes, como si dijéramos,

conocen su armonía o íntimo parentesco. Indivisible del lenguaje natural, la filosofía utilizará para su provecho o tratará de eliminar la magnética atracción de lo literario. Bergson cede a ella. De ahí sus incómodas relaciones con Proust, una *malaise* paralela a la que hay entre William y Henry James. Spinoza, Wittgenstein, se resisten todo lo posible. Es la casi despótica creencia de Heidegger de que la filosofía superará este genérico dualismo y esta escisión interna forjando un lenguaje propio. Sin embargo, incluso aquí la presencia de Hölderlin es a la vez un paradigma y una inhibición.

La tensión entre lo poético y lo dialéctico, el cisma de la conciencia, invade la obra de Platón. El combate fingido es clave. Tanto en el *Fedro* como en la *Carta VII* se pone en tela de juicio la praxis de la palabra escrita con sus relaciones funcionales con la literatura. La escritura reduce el esencial papel y los recursos de la memoria. Contiene una autoridad artificiosa. Bloquea la saludable inmediatez del cuestionamiento, la discrepancia y la corrección. Sólo el intercambio *viva voce*, abierto a la interjección, puede alcanzar una polémica fructífera o un acuerdo consensual. El alfabeto y el texto escritos han tenido sus pros y sus contras. Sócrates no escribe. Es difícil saber qué *gravitas* va unida a estas astutas animadversiones. Esta ironía es recurrente en Platón. Puede que haya filamentos de humor hasta en la más magistral de las aseveraciones de Platón. Esta reprimenda a la escritura proviene de un sobresaliente escritor. Tiene algo del empuje autonegador de la voluntad, expresada al final del *Timón de Atenas* de Shakespeare, de que «se extinga el lenguaje». Se permite que la abstención de Sócrates de la palabra escrita pese sobre Platón, sobre el genio literario de su modo de configurar y dramatizar a su maestro.

Las ironías y la burla que hay en *Ión* son chispeantes. El rapsoda, el bardo extasiado es, muy en la línea de Molière, desconocedor de la deconstrucción a que es sometido. Quien no sabe manejar un esquife describe navíos sacudidos por las tempestades. En inocente vanagloria, Ión habla de estrategas y héroes. Justifica esta incompetente pericia reivindicando una inspiración oracular. Lo cual es en realidad una especie de locura pueril que en *El sueño de una noche de verano* comparte con el lunático y con el enamorado. En esta sátira temprana, que apunta tan directamente a Homero, la víctima es causa de más jolgorio que daño. Las cosas se tornan más oscuras en la *República* y en las *Leyes*.

La sección *Leyes* 817b me parece tan decisiva como opaca. Este pasaje ha sido frecuentemente ignorado, incluso por Leo Strauss y sus discípulos, para quienes este diálogo final es canónico. Cuando le preguntan por qué no hay lugar para los trágicos, aunque sean eminentes, en la polis que está proyectando Platón, el ateniense replica:

> Nosotros mismos somos autores de tragedias y, en la medida de lo posible, autores de la más bella y la mejor tragedia, pues

> toda nuestra constitución no tiene otra razón de ser que imitar la vida más bella y más excelente, y ahí se encuentra, según nuestra opinión, la tragedia más auténtica. Así pues, vosotros sois autores y también lo somos nosotros, de la misma clase de poesía; somos vuestros rivales en la creación y representación del drama más bello, el único naturalmente apto para crear la verdadera ley.

¿Qué es lo que nos está diciendo Platón en este «escandaloso diálogo» (Thomas L. Pangle)? ¿Y en este pasaje sobre todo? No he encontrado ninguna explicación satisfactoria.

Algunas declaraciones que aparecen en contextos modernos pueden arrojar una luz indirecta. Croce –aunque esto pudiera ser un mero eco– califica las acciones políticas de «grandiosas, terribles» y, en última instancia, de trágicas. Al anunciar a bombo y platillo las «Tareas del teatro alemán» en mayo de 1933, Goebbels manifiesta que «la política es el arte más elevado que existe, ya que el escultor sólo da forma a la piedra, la piedra muerta, y el poeta sólo a la palabra, que en sí misma está muerta. Pero el hombre de Estado da forma a las masas, les da ley y estructura, les infunde forma y vida para que surja un pueblo de ellas». En una de sus últimas notas, Hannah Arendt dice que, más que cualquier literatura, la polis conserva y transmite el recuerdo, garantizando así el prestigio de las generaciones futuras. Pero una vez más esta máxima es quizá una paráfrasis de Platón. Más cercana a las fuentes nos parece el aserto de Pericles de que Atenas ya no necesita a Homero ni a Demócrito. Los seres humanos hallan su realización a través del «arte supremo» que es sin duda el de la política. Un hallazgo que se repite a su vez en el republicanismo de Maquiavelo.

¿No es esto desdeñar el meollo de rivalidad, de parentesco antagonístico que hay en nuestro texto? «Somos vuestros rivales en la creación y representación…» Lo poético, por inspirado que esté, no es solamente subversivo: es superfluo porque el entendimiento político y la codificación de la «verdadera ley» contienen lo mejor del drama. Proporcionan una sensibilidad razonada tanto hacia los ideales como hacia los aspectos prácticos del orden social, de la maduración institucional, más ricos, más adultos (el criterio de Freud) que las fingidas representaciones miméticas. Una vez más, se percibe, Platón se está esforzando por dominar o, mejor dicho, incorporar –Ben Jonson diría «ingerir»– al gran estilista y dramaturgo que tiene dentro. Está tratando de abolir la distancia entre pensador y poeta pero en provecho del primero.

Pero, como tantas veces en Platón, una implicación más amplia se dibuja en el horizonte, como la luz después de ponerse el sol. Aun en su mejor y más verdadera política, la instauración de la ciudad justa es, al final, «la tragedia más auténtica». La política forma parte ineluctablemente de la esfera de lo contingente, de lo pragmático. Por tanto, es transitoria y, en última instancia,

está destinada al fracaso. Es el Platón anciano el que habla, el aspirante a legislador y consejero de príncipes dos veces derrotados en Sicilia. ¿Qué tragedia escénica, qué *pathos* poético sobrepasa la desolación moral y psicológica del saqueo de Mileto o la humillación de Atenas por los vencedores espartanos?

No obstante, fuera cual fuese su ambigüedad, Platón no pudo escapar a su genio literario. No pudo eliminar de sus diálogos el lenguaje cargado de mitos, la dramaturgia en la cual están compuestos. No hay filosofía que sea más íntegramente literatura. «Rivales en la creación y representación», pero él es los dos.

Es tal la riqueza del material que sólo puedo referirme a unos pocos ejemplos.

Como en el teatro o en la novela, los escenarios de Platón son frecuentemente temáticos. El preludio bucólico del *Fedro* –ese día de verano a la orilla del Iliso, cerca del lugar donde el dios alado Bóreas raptó a la ninfa Oritia– establece el tono lírico, mágicamente iluminado y sin embargo en algunos momentos angustioso, para el subsiguiente discurso sobre el amor. Cuando cede el calor, Sócrates ofrece una oración de despedida a Pan y a las deidades nemorosas. Ahora «¡adelante, pues!». Las indicaciones escénicas que encontramos en las *Leyes* son de la mayor sutileza. Tres ancianos se encuentran en un camino, en Creta. La distancia de Knossos a la cueva y santuario de Zeus es considerable, preparándonos así para la extensión de su coloquio. El día es sofocante, casi en armonía con todo lo que el modelo político de Platón tiene de opresivo. Pero hay esperanzas de encontrar «lugares de descanso a la sombra», entre ellos «bosques sagrados» donde hay «cipreses de una altura y una belleza sorprendentes», unos árboles a la vez sepulcrales y refrescantes.

El decorado para el *Protágoras* es una miniatura cómica. El ilustre visitante se aloja en casa de Calias. Pasa la mayor parte del tiempo metido en casa, un delicada pulla viniendo de Sócrates, que hace la vida en espacios abiertos y públicos. Aún no ha amanecido. Tras la puerta de Calias, el portero, un eunuco, está de un humor de perros. Malditos sean los sofistas y su enjambre de acólitos. Sigue uno de los pasajes más fascinantes de la prosa occidental. Protágoras se pasea por el pórtico con una larga fila de ansiosos oyentes a cada lado. Su voz, como la de Orfeo, ha encantado a hombres de numerosas ciudades. La coreografía es notable. A Sócrates «la visión de este coro» le causó «una grata impresión por la belleza de las evoluciones que hacía para no encontrarse nunca delante de Protágoras obstaculizándole su marcha: cada vez que éste daba media vuelta con los que le acompañaban en primera fila, los oyentes, con una admirable exactitud, abrían sus filas hacia la derecha y hacia la izquierda y, con un desplazamiento circular, volvían a encontrarse detrás de él,

de forma bellísima». Este ballet imita exactamente las circularidades de la retórica sofística y se mofa de ellas. Al identificar a los embelesados oyentes, Sócrates cita la *Odisea*, 11, 601: una loa de la disciplina marcial. Conociendo los recelos que abrigaba Platón en relación con Homero, podemos calibrar la ironía. Pero también la parte de admiración. El diálogo se cerrará con una nota halagadora. Protágoras predice que su joven oponente llegue a ocupar «una primera fila entre los sabios más ilustres». El *Eutidemo* comienza con una estampa reveladora. Sócrates estaba hablando y conversando en el Liceo. Crito deseaba escuchar pero la multitud circundante es tan densa que no puede acercarse: «Sin embargo, empinándome por encima de los otros, conseguí llegar a ver algo».

Los rodeos del *Parménides* son «antirrealistas» hasta cierto punto. Cuatro interlocutores se encuentran en la plaza del mercado de Atenas. Los visitantes que vienen de Clazomene han oído decir –una interposición más– que Antifón «tuvo trato frecuente con un tal Pitodoro, discípulo de Zenón, y que le habló de la conversación que mantuvieron en otro tiempo Sócrates, Zenón y Parménides». Dicen que Antifón, de esta conversación, «escuchada repetidamente de labios de Pitodoro, guarda perfecto recuerdo». Este tropo hiperbólico, quizá cargado de autoironía, ilustra el culto platónico a la gimnasia de la memoria. La casa de Antifón está cerca, en Melito. Él se encuentra allí dando instrucciones a un herrero sobre la forja de un freno para uno de sus caballos, objeto de su principal interés. De forma un tanto renuente, accede a reproducir el diálogo completo. ¿Podría ser que estas complicaciones y estos «efectos distanciadores», aparentemente gratuitos, sirvan para situar un texto filosófico caracterizado por incertidumbres y cosas sin terminar?

Cuando se inicia el *Cármides*, Sócrates acaba de regresar de la dura batalla de Potidea. Al verlo junto al santuario de Basiles, Querefonte, «siempre un tanto alocado y alborotado», corre hacia él, lo toma de la mano y exclama: «Sócrates, ¿qué tal librado has salido de la batalla?». Platón indica casi siempre ubicaciones precisas, gran parte de cuyas referencias implícitas o de su simbolismo se nos escapan sin remedio. Así, Sócrates va de la Academia al Liceo por el camino que bordea la muralla de la ciudad por el exterior. «Una vez llegado a la portezuela en que se halla la fuente de Pánope», se topa con un grupo de jóvenes anhelantes de que tome parte en sus conversaciones. De este encuentro no premeditado brota el *Lisis*, uno de los textos donde el tratamiento de la pedagogía socrática es más determinante.

No hace falta insistir en los virtuosismos performativos que sitúan el *Fedón* y el *Banquete* entre las cumbres mismas de toda la literatura. La versión que ofrece Platón de la muerte de Sócrates ha dado forma a la conciencia occidental. Comparable sólo con los relatos del Evangelio, ha sido piedra de toque de las aspiraciones morales e intelectuales. De manera abstracta, a modo de

proposición, puede que la «prueba» socrática de la inmortalidad del alma sea débil. Como poesía en acción, es trascendente. Las maravillas compositivas del *Banquete* han sido incesantemente aclamadas. Los recursos dramáticos de Platón son inagotables: el festín en casa de Agatón después de su victoria en el teatro; fuera, la calle, sumida en la oscuridad nocturna; el guión del pórtico, la llegada del alba y el juego dialéctico de entradas y salidas, formidablemente calculado. La llegada tardía de Sócrates y su sobria y solitaria partida son maravillas de significado implícito o manifiesto. La llegada de Alcibíades, causa a la vez de tumulto y ovación, apenas tiene rival en ningún drama o novela. La intervención de Aristófanes sugiere astutamente su genio cómico. La mujer sabia de Mantinea, Diotima, está a la vez ausente y formidablemente presente a través de la relación que hace Sócrates de su doctrina del amor, una relación que está en la raíz del neoplatonismo y de la vida y la obra de Hölderlin. La embriaguez, la fatiga y el sueño van envolviendo a los protagonistas y su oratoria. Cada movimiento está trazado por su supremo director. Hasta el de la flautista que sostiene a Alcibíades cuando entra tambaleándose «coronado con una espesa corona de hiedra y de violetas y con un gran número de cintas sobre la cabeza» (seguramente Caravaggio se había topado con esta imagen). Las vivacidades gráficas iluminan cada gesto. Sólo un artista supremo podría haber ideado el epílogo. Primero Aristófanes y luego Agatón sucumben a un sueño inducido por la bebida. Sócrates, con la mente tan clara como siempre, los arropa y se marcha al Liceo y a tomar un baño. En otro lugar he tratado de mostrar qué fatalidades ensombrecen esta salida, aparentemente auroral, qué profundas analogías existen entre el «mutis a la noche» del *Banquete* y la Última Cena.

¿Tiene un Hamlet, un Falstaff, una mayor «presencia real» que el Sócrates de Platón, hay una suma de humanidad más variada en un Don Quijote? He expresado mi convicción de que solamente un oído sordo al lenguaje puede abrigar dudas en cuanto a que el Sócrates presentado por Platón sea en muy gran medida el producto de una creación intelectual, psicológica y estilística; en cuanto a que la complejidad de su papel, que se hace más madura a través de los sucesivos diálogos, es prueba del arte de Platón. En cuanto a que llama en su ayuda a los medios compositivos y corrosivos de la época, como hace Proust.

Un mosaico de instantáneas atestigua la destreza de Platón. Sócrates a la vez tranquilo y perdido en sus reflexiones durante la difícil retirada de la batalla; Sócrates caviloso e inmóvil de camino a casa de Agatón; Sócrates volviendo a Esopo y al canto al aproximarse la muerte. Se hacen observaciones filosóficas y psicológicas mediante figuras físicas. En el combate fingido de la dialéctica –el símil del propio Platón–, Sócrates no es indefectiblemente recto ni sale siempre victorioso. No prevalece contra Protágoras. En la *República* no se refuta de

modo convincente al indignado Trasímaco, por su parte un personaje sorprendente. El debate clave sobre el rango ontológico de las Ideas en el *Parménides* termina sin llegar a ningún resultado, incluso de manera confusa. Dentro de los diálogos hay modulaciones controladas y cambios de clave. Al final del *Cratilo*, las ironías juguetonas y burlonas ceden a un impulso ascendente, lírico y cargado de filosofía al mismo tiempo, de alabanza a la bondad y a la belleza «más allá de las palabras». En el *Timeo*, durante tanto tiempo el más influyente de los escritos platónicos, una tangible incapacidad para resolver ciertos dilemas cosmológicos inicia una «poética de la eternidad» que deja ver certidumbre. Quizá los esfuerzos epistemológicos del *Teeteto*, como afirma un comentario autorizado, «nos dejen más a oscuras que nunca». Pero viene a continuación, en una clave fundamental, un exultante reconocimiento del «desconocimiento», de lo que Keats denominará «capacidad negativa» y Heidegger elogiará como *Gelassenheit*. El pensamiento se hace cadencia y carácter.

La animación dramática llega mucho más allá de Sócrates. Hemos visto la silueta de la vanagloria en Ión. La galería de sofistas habla de una complicidad entre la acrobacia verbal y los discernimientos morales o lógicos que Platón capta tal vez en su interior. Al «receloso» Protágoras que «batalla con sus respuestas» se le concede un alarde de oratoria acorde con su edad y preeminencia. La deslumbrante elocuencia de Gorgias literalmente se cansa, se deshilacha bajo las aguijoneadoras preguntas de Sócrates. El sofista acaba por quedarse callado, un detalle inolvidable. Polo y Calicles «saltan» a la brecha. Considérense las diferencias, los matices de peso intelectual que hay entre Glaucón, Adimanto y Trasímaco en la *República*. O entre Critias y Timeo en los dos diálogos, posiblemente inacabados, que llevan sus nombres. Tratando de vencer a Timeo y, más allá de él, a Sócrates, Critias se torna casi puerilmente arrogante, un *miles gloriosus* de razonamiento superficial pero bravucón. Las diversas representaciones de Alcibíades, de su conducta inmadura y pomposa, de su amoroso y frustrado cortejo a Sócrates, cuya fealdad se hace eróticamente convincente, exhiben unas técnicas dramáticas del más alto calibre. Pensemos en el frágil nacimiento y despliegue de la duda, de la sincera perplejidad que se percibe en la voz de Parménides. Los símiles que encontramos en el comienzo de su gran monólogo son retóricos y conmovedores a un tiempo. Es un viejo caballo de carreras en Íbico, temblando en la línea de salida; un viejo poeta obligado, como Yeats, «a entrar en la liza del amor»; sus propios recuerdos «me hacen temer lanzarme a mi edad a cruzar tan vasto y peligroso mar». Pero sentados a sus pies «después de todos estos años» están Zenón, Aristóteles, Pitodoro y el propio Sócrates. ¿Hubo alguna vez un seminario más estelar? Los poetas están presentes por doquier. Sócrates discute la valoración que hace

Protágoras de Simónides. Se opone a la concepción que tiene Antístenes de Ulises como un sabio ejemplar. En un pasaje crucial del *Protágoras* (347-348), Platón rechaza que se utilice la interpretación poética para fines filosóficos. Sin embargo, hay entre poesía y pensamiento un «exultante antagonismo» (Maurice Blanchot). Las enigmáticas imágenes de las intuiciones poéticas permiten que las intuiciones filosóficas salgan a la luz. Quizá, como sugiere Blanchot, esta «extraña sagacidad» es demasiado antigua para Sócrates.

Tolstói nos manda tomar nota de la justicia distributiva por la que un escritor da vida memorable a un personaje menor, transitorio, a un lacayo. ¿Quién puede olvidar al esclavo del *Menón* o a Teodoro, que aparece un momento y cuya metedura de pata en aritmética lanza el *Político* a su tortuoso camino? Voces, movimientos, encarnaciones que compiten con los de Shakespeare pero al servicio de la filosofía.

4

El género del diálogo es anterior a Platón. Los diálogos de Aristóteles se han perdido. De todas las formas es la del diálogo la que más se aproxima a aquellos ideales de pregunta y refutación, de corrección y *reprise* prescrito por Platón en su crítica de la escritura. El diálogo pone en ejecución la oralidad; sugiere, incluso en la escritura, posibilidades de una espontaneidad y un juego limpio antiautoritarios. Así pues, este género desempeñará un papel señero en la filosofía occidental.

Se siguen produciendo diálogos metafísicos y teológicos, dos rúbricas que habitualmente es imposible distinguir, en la Antigüedad tardía, el helenismo y el cristianismo primitivo. La biblioteca de Cluny, a la que Abelardo tenía acceso, contenía ejemplos de Cicerón, Justino, Atanasio y Boecio. Ante todo, habría conocido los extensos diálogos heurísticos y especulativos de san Agustín. El *Dialogus inter Philosophum, Judaeum et Christianem* de Abelardo es al parecer su obra postrera y quedó inconclusa. Los estudiosos la fechan en torno a 1140. El sueño visionario de tres figuras que se acercan al narrador-árbitro desde tres direcciones es tradicionalmente alegórico. Pero el bajo continuo de melancolía, las delicadas indicaciones de una justicia más allá del dogma y la ortodoxia son enteramente de Abelardo. Convierten su texto en un cautivador documento humano.

Los contendientes tienen en común un fundamental monoteísmo. De otro modo no sería viable ningún intercambio con sustancia. El judío se basa exclusiva pero orgullosamente en el Antiguo Testamento. En la percepción mosaica de Dios como *mysterium fascinans, augustum et tremendum*. Sin embargo, sí trata de satisfacer la exigencia de racionalidad, de demostración ética que plantea el filósofo. Evoca sombríamente la condición del judío medieval en «el pozo ardiente del sufrimiento [...] despreciado y odiado». No obstante, cita el salmo XVII y su exultante perspectiva de una reunión escatológica con Yaveh: «Veré tu rostro en justicia; estaré satisfecho cuando despierte a tu semejanza». Es posible que Abelardo nunca hubiera oído entonar este salmo, pero su propia experiencia de sufrimiento y de verse convertido en un paria otorga a su figuración del judío una singular equidad y patetismo (tiene un lastre teológico que supera el de Shylock). Abelardo concede al judaísmo un rango religioso e histórico único. Hace constar pero no comparte la insistencia del filósofo sobre la mordacidad y la exclusividad judías. Repitiendo su anterior comentario sobre

la Carta a los Romanos, Abelardo define la elección del judío como un «preliminar». La *circumcisio Abrahae* se convertirá en «una circuncisión del corazón». Aunque de un modo que el judío no admitiría, el futuro es un futuro de promesa y regreso al hogar.

El filósofo cuestiona las reivindicaciones de universalidad de la vengativa y tribal deidad del Sinaí. Aduce su *imperfectio caritatis*. La historia posterior, opina, ha mostrado las insuficiencias de la ley mosaica. *Philosophus* alude a los defectos lógicos pero también morales de la respuesta de Dios a Job. Los estudiosos sugieren que esta dialéctica está inspirada en exégetas islámicos activos entonces en España y conocidos de Abelardo. La *vera ethica Christi* desarrolla el llamamiento judaico a unas prescripciones éticas, a la sumisión al Todopoderoso, y lo combina con la exigencia del filósofo de unas pruebas racionales. El cristiano afirma que la Ley *(Nomos)* está contenida en la Palabra revelada *(Logos)*. La lógica y la metafísica de Abelardo se conjugan en esta versión cristológica del *summum bonum*. En la elocuencia del cristiano, tan segura de sí misma, abundan los ecos paulinos y agustinianos. Sólo la Encarnación puede validar aquella *promissio illae vitae eternae* que hizo el judaísmo. Sólo ella puede dar cumplimiento a la tremenda garantía otorgada por el salmo CXXXIX de una presencia divina incluso en el infierno. Al mismo tiempo, el cristiano discute con el filósofo sin despreciar las legítimas objeciones de éste. Esta dialéctica conduce a la idea capital de que existen unas verdades inaccesibles al lenguaje o al razonamiento deductivo y que no pueden ser expresadas por ellos. Es posible, y Abelardo habla aquí desde lo más profundo, que el silencio se convierta en la única forma consecuente de oración. En todo ello es el formato de diálogo el que dota de poder a una justicia psicológica que no volverá a aparecer en la literatura europea hasta *Natán el sabio* de Lessing.

Los intereses informados y críticos de Galileo iban más allá de las ciencias naturales y las matemáticas. Incluían la literatura, la música, las bellas artes (véase el artículo clásico de Erwin Panofsky de 1954 sobre «Galileo como crítico de las artes»). Ya los contemporáneos de Galileo se maravillaban de sus innumerables inquietudes. Tenemos sus *Postille* (notas) sobre Ariosto y Petrarca y dos conferencias públicas dadas en Florencia en 1588 sobre la cosmografía del *Infierno* de Dante. Están las polémicas *Considerazioni al Tasso*. Unos estudiosos fechan estas dos obras en los años entre 1589 y 1592; otros, en la década de 1620. Sus asperezas un tanto altivas, por las cuales se sintieron agraviados lectores posteriores como el poeta romántico Foscolo, hacen pensar que se trata de una obra juvenil. Las comparaciones entre Ariosto y Tasso, que llevaban insertas otras entre Homero y Virgilio, era un ejercicio rutinario. Galileo aporta a la argumentación una vehemencia característica. La fabulación es patente y lícita en su preciado *Orlando furioso*. El indecoroso y travieso

erotismo de Tasso es indigno de una epopeya heroica. A Galileo lo desconcierta el *Gerusalemme vaneggiamento*, el «desenfreno» y la anarquía hiperbólica de sus tropos. Posteriormente, en el *Saggiatore*, hay indicios de que Galileo está suavizando este juicio.

Como dice Alexandre Koyré, en el *Dialogo dei massimi sistemi*, publicado en febrero de 1632, retirado en agosto bajo la presión eclesiástica, la forma de diálogo «es tan importante como lo es para Platón, por análogas razones, unas razones muy profundas relacionadas con la concepción misma del conocimiento científico». Este texto magistral se propone persuadir al lego, *l'honnête homme*, así como al cortesano de la corrección del sistema copernicano, aunque expresado en la prudente y casi tentativa interpretación de Galileo. Hay que inducir al lector a una reflexión personal; tiene que comprender y evaluar por sí mismo unas proposiciones complejas y en parte técnicas. Es éste un modelo pedagógico, una crítica de principios de autorización aristotélica y tomista, a la luz del platonismo galileano. El *Timeo* está muy cerca. Las teorías aristotélicas del movimiento presuponen axiomáticamente algo que en realidad requiere ser demostrado. Pero son tratadas con escrupulosa cortesía. Se concede amplia representación al empirismo de sentido común, a la voz aparentemente inocente de Simplicio. De ahí la reiteración y la prolijidad del *Dialogo*. No se menciona a Giordano Bruno; se alude a Kepler sólo de pasada. Sin embargo, como dijo Giorgio di Santillana, estos cuatro días de *conversazione* «llevan consigo todo un mundo de significados antiguos, ricos y un tanto indeterminados [...]. El *Dialogo* es y sigue siendo una obra maestra de estilo barroco». A menudo pasa con dramática brusquedad de un buen humor relajado a «la solemnidad de la invectiva profética».

Salviati, un aristócrata florentino que moriría joven, recibe a sus dos invitados en su *palazzo* del Gran Canal. Se ha pasado «una hora larga en la ventana aguardando la llegada en cualquier momento la góndola que ha enviado a recoger a sus amigos». Sagredo también es un personaje histórico, un *bon vivant* y un *amatore* en el sentido más atractivo de la palabra. La construcción de Galileo es profundamente filosófica. Aunque virtualmente funda el concepto moderno de dinámica, las cuestiones en liza son epistemológicas y ontológicas. ¿Qué es la realidad en relación con la percepción? ¿En qué aspectos legítimos el pensamiento analítico es antiintuitivo y desafía el buen sentido? Prefigurando a Bergson, el Universo de Galileo es vitalista y está sujeto al cambio. Contradice lo que se entendía como la fijeza aristotélica (de ahí la alarma del Santo Oficio). Cuando el profuso debate concluye, los participantes se van a «gozar del fresco de la tarde en la góndola de Salviati». Una pincelada platónica en la despedida.

Y, al igual que en la saga platónica de Sócrates, el lector percibe un regusto de tragedia: el *Dialogo* desencadenará la persecución de Galileo y su triste fin.

Hume era más político. Partes de los *Diálogos sobre la religión natural* se remontan quizá a 1751. La catástrofe de Lisboa de 1755 habría de convertir la teodicea y la divina providencia en asuntos candentes en toda la teología y la metafísica europeas. Son testigos Leibniz y Voltaire. Hume estaba revisando su texto inmediatamente antes de su muerte. Apreciaba mucho los *Diálogos*, que circularon en manuscrito entre sus amigos y los teólogos tolerantes de Edimburgo. Una y otra vez Hume se mostró decidido a publicarlos. Una inhibición era la censura; la falta de un editor adecuado en Londres era otra. En más de una ocasión, Hume parece deplorar haberse abstenido de una declaración pública y reconocida. Dejó instrucciones para la publicación «en cualquier momento dentro de los dos años posteriores a mi muerte». Los *Diálogos* no aparecieron hasta 1779 y 1804.

Los *Diálogos* de Luciano han ejercido una enorme influencia. Los especialistas enumeran más un centenar de imitaciones de Luciano entre la década de 1660 y Hume. Entre ellas figuran las obras de Dryden, Shaftesbury y –la más célebre– Berkeley. Aunque hay alusiones a Platón y al platonismo en el debate de Hume, el modelo principal es el de *De natura deorum* de Cicerón, con sus intercambios entre un escéptico, un estoico y un epicúreo. La tríada de Hume –Cleante, que se basa en buena medida en el obispo Butler, Demea y Filón, la voz más próxima al propio Hume– recuerda al elenco de Cicerón. La discusión se desarrolla dentro del «espíritu natural de la buena compañía» y con una relajada urbanidad verdaderamente ciceroniana. Situados en la biblioteca de Cleante, los *Diálogos* hacen uso no forzado de tropos como «el libro de la naturaleza» y «el libro de la vida». El preludio del narrador es en algunos aspectos tan contradictorio como la dialéctica de Hume. Pánfilo hace notar que el diálogo es inferior a la exposición sistemática. Sin embargo, concede que, para la consideración de temas destacados y trascendentes pero también oscuros e inciertos, la fluidez provisional de la conversación amable y la trivialidad tolerante tienen sus ventajas. La habilidad estilística de Hume permite una sutil pero importante diferenciación de tonalidades. Cleante se inclina por la oratoria, a la manera episcopal. Aunque dentro de los límites del deísmo de la Ilustración, tiende a una franqueza «fundamentalista». La expresión de Filón es tan lúcida y coherente como la de la *Investigación sobre los principios morales* de Hume, cuyas objeciones a los milagros y el designio providencial con frecuencia repite. En un momento capital de la parte II, Filón invoca a Galileo, «ese gran genio, uno de los más sublimes que jamás han existido», y el cauteloso anticipo de la hipótesis copernicana que contiene su *Diálogo*. Como en Galileo, también en

Hume las artes del diálogo permiten, incitan el fluir ascendente del cuestionamiento intelectual.

En las partes XI y XII, Filón recurre a un verdadero monólogo. En lo que, con excesiva facilidad, se ha considerado un *volteface* inducido por la «autocensura preventiva» (véase el estudio de Carabelli sobre la retórica de Hume), Filón viene a aceptar el argumento teleológico del diseño, aducido por Cleante. En realidad las cosas son más complicadas. Sólo una lectura más atenta aclara la matizada táctica, casi la duplicidad del propósito de Hume. Como señalaba a Adam Smith en una carta de agosto de 1776, «no puede haber nada más cauto y más astutamente escrito». El «genuino sentimiento» de Filón está plagado de reservas irónicas, con esa sonrisa seca particular de Hume. «Diseño» resulta no ser nada más que «orden». Las causas del orden en el Universo «tienen probablemente alguna remota analogía con la inteligencia humana», una insinuación que Kant aprovechará y profundizará. La postura minimalista de Filón implica agnosticismo. No puede haber ningún acceso verificable a la esfera de lo sobrenatural. Aunque tiene ecos de Cicerón, la prosa de Hume logra una tranquila elocuencia:

> Sin duda la grandeza del objeto provocará, naturalmente, un cierto asombro, y su oscuridad, una cierta melancolía, un cierto desprecio de la razón humana, porque no puede dar ninguna solución más satisfactoria a una cuestión tan extraordinaria y espléndida.

La observación de Pánfilo de que los principios defendidos por Cleante «se acercan todavía más a la verdad» parece ser poco más que cortesía hacia un maestro de más edad y un invitado benévolo. La respuesta real a Hume, el incisivo diálogo entre diálogos se encontrará en esa sombría obra maestra, las *Veladas de San Petersburgo* de De Maistre. Una lectura comparativa de estos dos textos proporciona pruebas de cómo los recursos literarios, la poética de la voz humana, modulan y fortalecen la abstracción.

Paul Valéry escogió a Leonardo como espíritu tutelar, pues también él se esforzó por tender un arco de la estética a las matemáticas, de la arquitectura y las bellas artes a las ciencias naturales. No era al polímata al que valoraba sino al unificador, al artesano de la metáfora unificadora. El genio del poeta fue encontrar su espejo en el de la filosofía. Aunque manifestaba que le aburría leer a Platón en inevitable traducción –el aburrimiento es una de sus tácticas distracciones–, Valéry configuró sus diálogos filosóficos a la explícita luz de su precedente platónico. En una vena totalmente distinta de la del Barroco, Valéry era verdaderamente un poeta metafísico.

Se sintió atraído por la filosofía de las matemáticas cultivada por Poincaré. Las paradojas de Zenón lo fascinaban. Descartes fue una presencia constante, en estilo y en espíritu. Halló confirmación, así como motivos de desacuerdo, en Bergson. Fue en Nietzsche en quien Valéry situó la simbiosis entre lírica y argumentación a la que él mismo aspiraba. *Monsieur Teste* es una fábula epistemológica, una parábola ontológica que, dijo Gide, no tiene paralelo en la literatura universal. Es una concisa alegoría del absoluto cuyo estilo ascético trata de limpiar el lenguaje de las desaliñadas exigencias de la contingencia, el despilfarro y las vulgaridades de lo empírico (lo que Husserl quizá habría denominado *Lebenswelt* [el mundo vital]). Monsieur Teste intenta «pensar el pensamiento». Como en Fichte, aunque no hay ninguna prueba de contacto directo, sólo el pensamiento valida la conciencia de uno mismo. Si hay en las economías de la meditación de Teste una proximidad al nihilismo, se trata de un nihilismo animado por el estado de las matemáticas y la física en el cambio de siglo. Lo axiomático estaba en crisis. Liberada de lo evidente y de lo pragmático, la mente es libre para generar un juego ilimitado de teorías y de hipótesis cognitivas de las cuales las geometrías no euclidianas y la física de la relatividad son bella y antiintuitivamente representativas. Valéry encontró esto en Descartes.

Para el primer Valéry, la capacidad de transmutar el puro intelecto en forma estética queda demostrada por lo que él denominaba «método» Da Vinci (el Valéry tardío asigna este potencial metafórico a Goethe). Es esta misma búsqueda de simbiosis, donde las purezas matemáticas y las formas ejecutivas son fusionadas por fin todas ellas, lo que ocasiona la inconclusión, la autodestrucción de una serie de proyectos y obras capitales de Leonardo. El Leonardo de Valéry ilustra la aseveración de Poincaré según la cual la invención es descubrimiento. Las líneas de fuerza de las ecuaciones de Maxwell estimulan las percepciones espaciales del artista. Dan testimonio de ello las geometrías vivas que hay en Piero della Francesca, en la *Última Cena* de Leonardo. Pero también en el cubismo, del cual Valéry es un cauto testigo. A su vez, la arquitectura despliega profundas analogías con la música, al igual que las matemáticas. De esta congruencia y de este «punto de fuga» en el horizonte del significado nace una belleza platónica.

Valéry apreciaba mucho la restricción. «Lo más bello es necesariamente tiránico.» ¡Cuando los editores de una revista en papel cuché sobre arquitectura hicieron un encargo a Valéry, insistieron en que su texto, en lujosa tipografía, tenía que tener exactamente 115.800 caracteres! Así, *Eupalinos o el arquitecto* (1921) encarna la dualidad antitética que Valéry heredó de Mallarmé: la del azar, una tarea casual, y la de una estricta necesidad contractual y del imperativo del número de caracteres, absurdamente coactivo.

Como residen en el otro mundo, Sócrates y sus interlocutores están liberados de la servidumbre corporal, pero recuerdan, dolorosamente, su pasado sensual. La cuestión que se discute son las relaciones entre entendimiento y creación, entre concepción imaginativa y plasmación real. Es sobre todo la arquitectura la que conjuga totalidad conceptual y detalle construido, forma estable y movimiento interiorizado. Solamente ella «llena nuestra alma de la experiencia total de las facultades humanas». En el edificio, el modelo interior del arquitecto logra «claridad y diferenciación», los dos criterios de la verdad cartesiana. Casi paradójicamente, la inspiración es *querida*. Este principio antirromántico, basado en el «ejercicio» –otra palabra clave– disciplinado, es canónico para Valéry. Más que ninguna otra realización estética, además, la arquitectura puede comunicar la inmediatez de la presencia divina. Aquí Valéry anticipa la interpretación del Hegel tardío de un templo griego como la expresión, existencialmente informadora, de la trascendencia. Más elevado que el discurso poético, afirma Sócrates, es el lenguaje del intelecto mismo, impenetrable pero que todo lo penetra. En su esencia ideal, este lenguaje es, como decretó Platón al fundar su Academia, el de la geometría. En última instancia, las meditaciones y conjeturas filosóficas, aunque se hallen apresadas en los modos más austeros y purgados del discurso, son *niables* [negables], están sujetas a la negación o a la refutación. Solamente la encarnación de la visión intelectual en los edificios de Eupaulinos alcanza validez. «Conocer el mundo es construirlo», como hizo el Demiurgo, el maestro constructor del *Timeo*. El Sócrates de Valéry se ve acosado por la vanidad de su empeño dialéctico.

El alma y la danza es una obra saturada hasta el preciosismo de referencias implícitas a Mallarmé y a Debussy. Los arrebatos de la danza llegan a poseer a los interlocutores en el diálogo como hicieron con Zaratustra. Generan una percepción dinámica del tiempo. «El instante engendra la forma y la forma hace ver el instante.» Sócrates afirma que la danza expresa las sucesivas apariencias metamórficas del fluir universal. Pero lo hace de una manera rigurosamente ordenada, casi algebraica (es decir, coreografía). Mallarmé hablaba de «ecuaciones sumarias de toda fantasía». Detrás está el antiguo *topos* de la danza de los cuerpos celestes. A su vez pone en bienaventurado movimiento el ballet del *Paraíso* de Dante y los murales de Matisse. En última instancia, admite Valéry, el cuerpo humano reafirma sus limitaciones mortales, su gravedad debilitadora. Pero el latido del movimiento significante sigue palpitando en nuestro interior.

Escrito en el sombrío año 1943, el breve *Diálogo del árbol* se sitúa en el centro de nuestro tema. Recurre a un precedente latino: Valéry estaba traduciendo las *Bucólicas* de Virgilio. El asunto es el crecimiento orgánico, el despliegue desde dentro de las potencias naturales y del pensamiento humano.

Compuesto en prosa, como reflejo del intercambio que mantuvo toda su vida con Gide, *El árbol* es una «danza de ideas» y explora una vez más la paradoja de la espontaneidad formal calculada, de lo orgánico dentro de lo organizado que se había encontrado en las baladas de Poe y en su tratado *Eureka*. El diálogo crea como lo hace el eros, que es también un fenómeno de diálogo. Nuestras indagaciones binarias o dialécticas oscilan entre un impulso hacia lo absoluto y el reconocimiento autoirónico de que este *élan* es vanidad y acabará en renuncia. Pero las palabras continúan vibrando mágicamente en el alma del hablante, en las cámaras de ecos donde el intelecto y la imaginación se encuentran. El ensayo de Valéry sobre Bossuet cristaliza este convencimiento: «La estructura de la expresión posee una especie de realidad, mientras que el sentido o idea no es más que una sombra». En las formas, sean orales o materiales, existe «el vigor y la elegancia de los *actos*; y no encuentran en los pensamientos más que la inestabilidad de los *acontecimientos*». Cuando el recinto sagrado está desierto, «gana el arco». La filosofía pervive en virtud de la realización estilística.

Valéry fue afortunado con su lector electivo. Con Alain, moralista, estudioso de las artes y de la literatura, comentador de Platón, de Hegel y Comte, *maître à penser* de generaciones posteriores. Alain acompañó los poemas de Valéry como una sombra luminosa. Sus lecturas nos introducen directamente en el taller donde la hermenéutica y la intuición filosóficas experimentan las inmediateces de la poesía, donde ambas son convertidas en metáfora, como quizá lo son «las relaciones del cuerpo y el alma».

Alain lee línea por línea. Después de lo cual, responde Valéry, el poema queda inalterado pero capacitado para asumir una nueva significación. «Paul Valéry es nuestro Lucrecio.» Instintivamente, su arte se resiste a la sospechosa inmovilidad de la cognición. En una poesía como «La durmiente», la forma «devora al pensamiento». En «Palma», el canto siempre es canto: «La idea debe concordar con el movimiento» del verso, y esta «coincidencia milagrosa supone un trabajo secreto». «Esbozo de una serpiente», uno de los mejores poemas de Valéry, sugiere la posibilidad de que el pensamiento «sea un error en el Universo». Este poema filosófico, que se basa en Mallarmé, «ha conservado la impronta teológica». Como el pensamiento es «una muerte anticipada», la serpiente, como Descartes sabía, no piensa. Lo que distingue a un gran poeta es que sus pensamientos contengan el conflicto entre existencia y esencia, por su parte una abstracción sin vida. Si hay en «Cántico de las columnas» una idea elemental, «esa idea es joven, como de un jonio». Es de la mañana, antes de que la percepción se separase del canto. Valéry, en este poema y otros relacionados con él, nos enseña que en sus comienzos «nuestros pensamientos son flechas», aquellas «flechas aladas» de los presocráticos.

¿Existe algún poema más logrado que *La joven Parca*, una cualidad que se hace doble en la asombrosa maravilla que es la traducción de Paul Celan? El comentario de Alain de 1953 va al fondo. Como dijo Valéry, «el poema, un día, encontró a su filósofo». ¿Qué sería el hombre despojado de misterio? Hasta un tonto está adornado de los enigmas de la muerte. Si *La joven Parca* es una obra oscura es sólo porque el lector permanece inmóvil en lugar de lanzarse hacia delante, pues «la clave de los pensamientos está siempre en las ondas fluidas». Alain oye en el texto de Valéry toda la eternidad del yo dentro de la vida transitoria: «He aprendido este gran misterio en los metafísicos alemanes» (Alain es un apasionado expositor de Kant). De nuevo responde Valéry: «La razón quiere que el poeta prefiera la rima a la razón [...]. La idea entra por esta puerta dichosa». Y los dos coinciden en que sólo la poesía puede hacer realidad el *a priori* de la filosofía consumando formas que circunscriban el conocimiento antes de que exista el conocer. En *La joven Parca* la fuente de la forma, incomparablemente cercana, es el silencio.

Los concentrados intercambios entre Valéry, «que no se perdona el no haber sido filósofo» (Cioran) y Alain, que tal vez no se perdonaba el no haber sido un gran novelista, como su amado Balzac, son a su vez elementos de un diálogo cardinal. La taquigrafía y el magnetófono han devuelto a la filosofía moderna algo de la naturaleza espontánea y abierta al cuestionamiento, los rasgos *viva voce* que propugnaba Platón. Una parte considerable de las enseñanzas de Wittgenstein se ha conservado en la forma de notas tomadas por oyentes y conversaciones tal como las recuerdan alumnos o amigos íntimos. A la orilla del Cam igual que del Iliso. Hasta un procesador de palabras tan descomunal como Heidegger propone sus ponderadas opiniones sobre el lenguaje en diálogo con un visitante japonés. El tenor antiautoritario y antisistemático de la enseñanza filosófica del siglo XX está devolviendo a la oralidad algo de su antiguo papel. De un seminario de Strauss o Kojève emana innovación, estímulo. Los discípulos discrepan fructíferamente acerca de los dictámenes e intenciones del maestro. Ya hay algo de polvoriento y contraproducente en los extensos y magistrales mamotretos como los de Jaspers sobre la verdad o Sartre sobre la imaginación, unos tratados a modo de monólogos. «El sueño es saber», enseñó Valéry en *El cementerio marino*, y los sueños suelen ser breves.

5

Filósofos, historiadores de las ciencias y de las matemáticas, historiadores sociales que estudian la génesis de la moderna cultura occidental, leen a Descartes. Los aplicados lo hacen en latín, que tantas veces nos produce la impresión de ser su primera lengua. Husserl tituló sus meditaciones «cartesianas». Pero la singularidad del caso se halla en otra parte.

La gran mayoría de los franceses y francesas apenas leen estos exigentes escritos. Como mucho, y desde la niñez, se les ha quedado esa definición del yo, el *cogito* que es muy posiblemente la más famosa de toda la filosofía. Sin embargo, la conciencia francesa tanto pública como privada, la imagen que Francia cultiva y proyecta de sí misma, las reivindicaciones de dominante racionalidad, lógica y prestigio intelectual que hace Francia son «cartesianas» hasta la médula. La contraseña «*la France c'est Descartes*» [«Francia es Descartes»] o «*notre père Descartes*» [«nuestro padre Descartes»] ha sido pregonada a los cuatro vientos tanto por la izquierda como por la derecha, por radicales y conservadores. Del «método» y de las reflexiones de Descartes se han apropiado creyentes tomistas y positivistas agnósticos. Calles, plazas y colegios llevan el nombre del más discreto y reservado de los hombres, que eligió vivir y producir buena parte de su obra en Holanda y que murió en Suecia. «Soy francés, *ergo* cartesiano», proclamaron algunos líderes comunistas en 1945. También lo habían hecho acólitos de Vichy apenas hacía unos meses. Ninguna otra nación ha convertido a un metafísico-algebrista en su tótem.

Abundan los comentarios doctos, las aclaraciones, las controversias en torno a todas las facetas de las obras de René Descartes. Comenzaron mientras él vivía y han continuado de forma ininterrumpida. Él mismo solicitó objeciones y las insertó en sucesivas versiones de sus tratados. ¿Qué clásico de la filosofía se ha beneficiado de una lectura más detenida que el *Discurso del método* en la explicación línea por línea de Étienne Gilson? ¿Qué recensión se puede desear que sea más atenta que la edición de Ferdinand Alquie de las *Meditationes de prima philosophia*? Pero el atractivo de Descartes, su *rayonnement*, se extiende mucho más allá del examen técnico, histórico o polémico. Ofrece constante ocasión para el brillo y la creatividad literarios de otros. Permítanme citar dos ejemplos entre una multitud.

La *Note conjointe sur M. Descartes* de Charles Péguy, que quedó inconclusa y data de los últimos días de su vida, en el verano de 1914, como es típico en él, no es nada de eso. Saluda la «*audace belle; et aussi noblement et modestement*

cavalière» [«audacia bella, y también noble y modestamente desenvuelta»] del filósofo. La sinuosa argumentación, sin embargo, tiene que ver con Corneille y Bergson y pretendía ilustrar la convicción de Péguy de que las grandes filosofías son cosechas profundamente enraizadas en la tierra nacional. Es la *Note sur M. Bergson* –las «notas» de Péguy son monumentales–, un poco anterior, la que se centra en el *Discurso*. Es fundamental la cartesiana «denuncia del desorden», la percepción de la condición lógica y humana como un «orden» divinamente refrendado. En la exposición de Descartes hay *lacunae*, discontinuidades.

Pero una gran filosofía «no es aquella que no tiene brechas. Es aquella que tiene ciudadelas». Por su parte, un prodigioso caminante y orgulloso recluta, Péguy se centra en el matiz militar de la vida y la prosa de Descartes. La suya era «una filosofía sin miedo». El movimiento cartesiano es un movimiento «de avance, de regreso, de renovado avance». Inicialmente, el *Discurso* marcha paso a paso, como haciendo la instrucción. Luego, en la parte IV, tiene lugar «el más prodigioso salto hacia delante que quizá se haya dado jamás en la historia de la metafísica» (el alineamiento del pensamiento válido con la garantía divina). La genialidad del pensamiento cartesiano es haber tomado la forma de la «acción deliberada». Por tanto, afirma Péguy que las primeras palabras del *Discurso* han resultado ser «el punto de partida de un inmenso tremor, de una marea, de una inmensa ola circular en el océano del pensamiento».

No menos que Valéry, quien escribió a Gide en agosto de 1894 que el *Discurso* es «sin duda la novela moderna como se podría hacer», apreciaba Alain a Descartes. Este «educador de la Tercera República», maestro de maestros, Simone Weil ardientemente entre ellos, acudió a Descartes una y otra vez. Como alguien cuya declarada meta es «la buena conducta de la razón», donde «conducta» expresa todas las inferencias del comportamiento moral y cívico. Pensar con claridad es comportarse con responsabilidad. Nunca ha habido nadie, enseñaba Alain, que haya «pensado más cerca de sí mismo» («*nul n'a pensé plus près de soi*»). Nunca ha habido nadie que haya acertado más al localizar el latido de lo tangible, la irrecusable presencia del mundo dentro de la abstracción (éste será el punto de partida de Husserl). Al mismo tiempo y en esencia, el *Discurso* es «el poema de la fe». No existe un texto más adulto; sin embargo, en su fuente de descubrimiento y reverencia, hay «*toujours un mouvement d'enfance*». Es precisamente este «movimiento de infancia» lo que genera el asombro de René Descartes ante la palmaria evidencia del mundo creado, abrumadora y no obstante misteriosa, ante las certidumbres de las matemáticas, que se proyectan hacia delante. Como Aristóteles, pero con mayor humildad, una virtud que Alain valoraba, el autor del *Discurso* y de las *Meditaciones* está perpetuamente asombrado. Alain sabía que siempre que la

prosa y la sensibilidad francesas modernas alcanzan su cadencia nativa no está lejos el precedente cartesiano.

Sin embargo, por lo que respecta a las teorías filosóficas y científicas se puede decir que la primera lengua de Descartes es el latín. El *Discurso* es una excepción, una obra dirigida al lego. Pero también es a menudo traducción interiorizada del latín de Cicerón y Tácito. La anatomía, la inervación de su flexible y aparentemente mundano lenguaje, son las del nombre y la sintaxis latinos (Milton y Hobbes suministran ejemplos análogos). Los dilemas de la transferencia son exactamente los que cita Heidegger cuando plantea la imposibilidad de traducir la terminología filosófica griega y las perdurables distorsiones causadas por las versiones erróneas o aproximadas. «*Cogito ergo sum*» es a la vez más conciso y absoluto que su proverbial equivalente francés. Lo mismo sucede con «*Ego cogito, ergo sum, sive existo*», que sólo puede hallar un reflejo imperfecto en «*Donc moi, qui pense, j'existe*». *Esprit* está tan alejado de *ingenium* como del *Geist* hegeliano. Abarca memoria e imaginación, cosa que *raison* no hace. *Formes* y *natures* son importaciones sacadas de versiones latinas de un Aristóteles medievalizado. La decisión de Descartes de componer y publicar el *Discurso* en francés recuerda la adopción de la lengua vernácula que hicieron Dante para su *Comedia* y Galileo para sus diálogos, que Descartes había anotado. «Y si escribo en francés, que es la lengua de mi país, antes que en latín [...] es porque espero que quienes se sirven de su razón natural pura juzguen mejor mis opiniones que quienes sólo creen en los libros antiguos». Por el *Discurso* Descartes es, después de Cicerón y los moralistas romanos, el primer filósofo que imagina y educa para su obra a un público letrado general. Rememorando a Epicuro, incluirá a las mujeres.

Su propia actitud hacia la literatura es ambigua. Virgilio, Horacio, los *Fastos* de Ovidio, las oraciones de Cicerón y las tragedias de Séneca son parte integrante de Descartes. Confiesa éste que en su juventud estuvo «enamorado de los poetas» («*non parvo Pöeseos amore incendebar*»). Durante la noche de la revelación ontológica, la del 10 al 11 de noviembre de 1619, el volumen que le ofrecen en uno de sus tres sueños epifánicos es un *Corpus poetarum*. Incluye un poema del galorromano Ausonio. Su verso «*Quod vitae sectabor iter?*» [«¿Qué camino de la vida seguiré?»] indicará a Descartes el viaje y el propósito de su vida. El precedente de Lucrecio es inconfundible en el atomismo y en el concepto de caos tal como se expone en el *Discurso*. Como hemos visto, Sócrates, en el momento de su muerte, se vuelve a Esopo y canta. El poema de Hegel a Hölderlin es magistral. Hasta el final, Heidegger escribe versos. Próximo a su fin en el gélido Estocolmo, Descartes compone poesías líricas para un *divertissement* que se celebraría en la corte de la reina Cristina. En todas partes, sin embargo, Descartes subraya las diferencias que hay entre poética y

filosofía, entre la inspiración que impulsa las artes y la calculable metodología de las ciencias. La ficción es la antítesis, a modo de canto de sirena, de las verdades racionales. Exactamente igual que Freud, Descartes asigna la invención poética a los sueños diurnos y a la infancia del hombre. No puede igualar, mucho menos superar, la pura belleza de Euclides o de la geometría algebraica tal como la imaginó el propio Descartes.

Esto hace que sea aún más notable la amplitud de las artes literarias de Descartes, su grandeza ya sólo como escritor. Es un virtuoso del subjuntivo y del pluscuamperfecto, anticipándose a Proust. Puede que las astutas serenidades de Montaigne, especialmente en la *Apología*, instruyeran a Descartes, pero la voz es enteramente la suya. Suyo es el *ralentando* táctico cuando la argumentación se torna intrincada, el llamamiento a las objeciones, a las críticas que hacen que las proposiciones se enrosquen hacia atrás mientras el bajo continuo de la demostración empuja sin cesar hacia delante. Tanto el *Discurso* como las *Meditaciones* forman parte de ese arco de autobiografía intelectual y espiritual que se extiende desde san Agustín hasta Rousseau y a Freud. No son unos tratados como los de Spinoza o Kant. El ego autoescrutador de Descartes se hace inmanente al amparo de una reticente urbanidad.

Como en Proust, la contraseña es *recherche*. Es testimonio de ello la incompleta *conversazione* de hacia 1647 sobre *La recherche de la verité*. Está siempre el recurso, revolucionario en la filosofía sistemática, a la primera persona del singular, a la génesis de todas las verdades verificables en el yo disciplinado. Lo existencial es anterior a lo cognitivo. Es a su vez de la evidencia del yo, dando a esta expresión todo su peso, de donde brota la incuestionabilidad de la existencia de Dios y la apuesta fenomenológica por su benévola garantía de un mundo inteligible. La libertad humana y el concepto, de otro modo inexplicable, del infinito, son las recompensas de esta certificación.

Obsérvense las hábiles ironías, la cadencia, literalmente la «caída» del siguiente pasaje:

> *je comparais les écrits des anciens païens que traitent des mœurs, à des palais fort superbes et fort magnifiques qui n'étaient bâtis que sur du sable et de la boue; ils élèvent fort haut les vertus et les font paraître estimables par dessus toutes les choses qui sont au monde, mais ils n'enseignent pas assez à les connaître, et souvent ce qu'ils appellent d'un si beau nom n'est qu'une insensibilité, ou un orgueil, ou un désespoir, ou un parricide.*

> [yo comparaba los escritos de los antiguos paganos que tratan de las costumbres con palacios extremadamente soberbios y magníficos que sólo estaban construidos sobre arena y barro; elevan muy alto las virtudes y las hacen parecer estimables por encima de todas las cosas que hay en el mundo, pero no enseñan lo suficiente a conocerlas, y a menudo lo que llaman por tan bello nombre no es más que insensibilidad, orgullo, desesperación o parricidio.]

El descenso de la *insensibilité*, casi un modernismo, al inesperado y desconcertante *parricide*, que acaso estuviera dirigido a ciertas inhumanidades

estoicas, es una pincelada estilística. O consideremos el paso que inspira a Husserl:

> *Examinant avec attention ce que j'étais et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point, et qu'au contraire de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainemmet que j'étais* [...]
>
> [Examinando con atención lo que yo era y viendo que podía fingir que no tenía cuerpo alguno y que no había mundo alguno ni ningún lugar donde yo estuviese, pero que no por eso podía fingir que yo no existía, y que de la misma contradicción de poder dudar de la verdad de las demás cosas se seguía muy evidentemente y ciertamente que yo existía.]

Se hace que *feindre* (*fingere*) engendre su propia refutación. La escandalosa totalidad de la duda, la abolición del cuerpo humano y del mundo que ya no habita –un experimento mental cuyo extremismo surrealista raya en la locura– es deliberadamente encubierta por la elegancia de la gramática de Descartes (*où je fusse*). Es inmediatamente atenuada por la renovada apelación a la ficción, a *feindre*. Nótese también la matizada verificación que pasa de «evidentemente» a «ciertamente».

El dormir y los sueños preocupan a Descartes. Complican unas distinciones cruciales entre razonamiento e imaginación: «*Pour ce que nos raisonnements ne sont jamais si évidents ni si entiers pendant le sommeil que pendant la veille, bien que quelquefois nos imaginations soient alors autant et plus vives et expresses...*» [«porque nuestros razonamientos no son nunca tan evidentes ni tan enteros durante el sueño como durante la vigilia, aunque a veces nuestras imaginaciones sean entonces tan vivas y expresas o más...»]. Aquí «vivacidad», con sus implicaciones de velocidad, conduce directamente a *expresses*, una compleja palabra que combina claridad y rapidez. Estos aciertos, en alguien que no había tenido «*jamais l'humour portée à faire des livres*» [«nunca un talante inclinado a hacer libros»], cuyos aplazamientos y recurso al anonimato recuerdan en ocasiones los de la *Educación* de Henry Adam.

El Barroco se deleita en las ilusiones: ópticas, escénicas, psíquicas, en el *trompe-l'œil* arcádico o macabro. De ahí, la obra maestra de Corneille, *La ilusión cómica*; *La vida es sueño*, de Calderón; las que enmarcan *La fierecilla domada* o que activan *El sueño de una noche de verano*. De ahí también la obsesión iconográfica con Narciso.

El tropo de Descartes es uno de los más fascinantes. En su *Meditatio prima* invoca a un «*genium aliquem malignum, eundemque summe potentem & callidum*» [«algún genio maligno y en extremo poderoso y astuto»], un engañador de poder supremo capaz de hacer ilusorias en su totalidad las percepciones de Descartes, rigurosamente deducidas. Capaz de convertir en

unos mendaces fantasmas lo que habíamos creído que era la realidad y su orden racional. El tono de Descartes conserva la calma pero la tensión epistemológica y espiritual es palpable. Este *mauvais génie* podría salir de Gógol o de Poe. El error representa al mal. La amenaza de la irracionalidad cósmica ejerce presión sobre el privilegio, ganado con esfuerzo, del *cogito*. En la *Segunda meditación* se hace un exorcismo. Ceder a este «más poderoso de los engañadores» sería sucumbir, como dice Gouhier, a «un mito metódicamente pesimista de un todopoderoso que se burla del mundo y cuya ironía desespera al pensamiento», lo empuja a un gnosticismo más sombrío que el de Kafka. La refutación se halla en el axioma de que la perfección de Dios *no puede* albergar engaño, de que «*Dieu n'est point trompeur*». La deidad de Descartes no quiere engañar ni enloquecer al intelecto humano, aunque por supuesto podría hacerlo. Él ha creado y hecho inteligibles unas verdades eternas de las cuales son ejemplo los teoremas y las pruebas matemáticas (¿podría Dios alterarlos?, una cuestión controvertida).

Ya algunos críticos contemporáneos repararon en la circularidad de la argumentación de Descartes, una circularidad análoga a la de la célebre «prueba» aristotélica de la existencia de Dios. En última instancia, la invocación de Descartes de certidumbre es más un imperativo moral que una demostración cognitiva. Al interpretar el error y la ilusión como imperfecciones a las que el Todopoderoso es inmune, el modelo cartesiano equipara la verdad a la bondad (*bonté*). Los precedentes son agustinianos y tomistas. El coste es una marmórea estasis en la imagen de Dios resultante. Tampoco la amenaza del maligno ilusionista ha sido totalmente refutada. El «demonio de la perversidad» de Poe está agazapado en las sombras. El melodrama metafísico es allí como en las torturadas dudas de Hamlet sobre si el Fantasma es verdad o un engaño diabólico. Hay un toque de súplica en la *Meditatio sexta*: «*Et eo enim quod Deus non sit fallax, sequitur omnino in talibus me non falli*» [«pues de que Dios no es engañador se sigue necesariamente que no me engaño en esto»]. El enunciado es siempre el de una primera persona, del yo en una «historia de su propia mente», un título que Descartes consideró. La odisea interior por mares aún no explorados anticipa la de Hegel y la de Schelling. Así, las virtudes literarias de Descartes confieren fragilidad, una recurrente vena de *Angst* [miedo, angustia] psicológica, al drama de la razón.

Tal vez sólo un poeta que preste profunda atención a la filosofía puede volver a captar esa condición. En la obra de Durs Grünbein *Vom Schnee* [De la nieve] (2003), subtitulada «Descartes en Alemania», la voz de un metafísico y sus sueños encienden la imaginación de un gran poeta. Una serie de cuarenta y dos poemas se encuentra con René Descartes y lo circunda en la cabaña donde remachó sus demostraciones y pruebas lógicas de la categoría sustantiva del yo.

El paisaje está cubierto de una nieve implacable, vista, por así decirlo, a través de la trigonometría cartesiana. Un frío que hiela hasta los huesos asedia la famosa estufa a cuyo intermitente fulgor Descartes cavilaba, dormitaba y soñaba. Soldados merodeadores, lobos hambrientos, la cruel *misère* de los acosados aldeanos amenazan constantemente su soledad, la paz que el filósofo considera indispensable para su búsqueda. Su criado Gillot, a modo de Sancho Panza, duerme con una muchacha del pueblo, trayendo así el mundo demasiado cerca. Los duendes más insidiosos, sin embargo, se filtran desde dentro. Descartes sufre accesos de malestar, de destemplanza febril. Su cuerpo, fortificado solamente por el bastión de largas horas en cama, es a la vez el garante de su cuestionada identidad y el enemigo natural del intelecto puro y cortante como el hielo. La nieve se cuela por todas las ranuras del álgebra y la física cartesianas, traza dibujos geométricos:

Er modelliert, wohin er fällt.
Er rundet auf und ab und übersetzt in schöne Kurven,
wofür Physik dann, schwalbenflink, die Formel findet.
Monsieur, bedenkt, was Euch engeht, verliert Ihr Zeit.
Für Euch hat es, für Euch die ganze Nacht geschneit.

[Modela allí donde cae.
Redondea de arriba abajo y traduce en hermosas curvas para las que la física luego,
rauda cual golondrina, encuentra la fórmula.
Monsieur, reflexionad sobre lo que se os escapa si perdéis vuestro tiempo.
Para vos, para vos ha nevado toda la noche.]

«No soy nada excepto *Geist* [espíritu].» El autor del *Discurso* sólo puede sustantivar su ego en el acto de escribir. Es una marmota en una madriguera de papel. Con magistral penetración, Grünbein refleja tanto las espectrales incertidumbres como los destellos de revelación que hay en los sueños de Descartes. ¿Puede un sueño soñarse a sí mismo? El filósofo recuerda el relámpago que desveló el *cogito*:

Ich war erlöst. Ich war ein neuer Mensch. Erst jetzt
war ich mich sicher: ja René – du bist, du bist.

[Estaba salvado. Era un hombre nuevo. Sólo entonces
estuve seguro de mí: sí, René, eres, eres.]

En «René» se pretende que oigamos la epifanía del «renacimiento». Sin embargo, esta luminosa toma de conciencia termina en penumbra. «¿Yo soy yo» o ese *hoc corpus meum* [este cuerpo mío] (no se puede pasar por alto el eco sacramental) no es nada más que un fantasma, la sombra burlona que aparece en

un sueño? Fuera de la cabaña, además, como haciendo escarnio del gran navegador de las ideas, prevalecen la guerra, la injusticia y la miseria. Un cuento de invierno enteramente alemán. Pero un poético «paisaje interior» del pensamiento con el que sólo pueden competir el Monsieur Teste de Valéry y un personaje de Paul Bourget, el Adrien Sixte de *El discípulo*.

Considerar a Hegel como un *escritor* raya en *lèse-majesté*. ¿Hay algún gran filósofo aparentemente menos estiloso, más adverso al «lenguaje ingenioso» y a la elegancia –«*geistreiche Sprache*»– tal como la veía en los *philosophes* franceses? Los amigos corregían la tortuosa sintaxis de Hegel, tantas veces derivada de conferencias poco claras, laboriosamente pronunciadas, abundante en repelentes neologismos y locuciones suabas. El joven Heine, incluso antes de un breve contacto personal en 1822, estuvo entre los primeros de los muchos que parodiaron el plúmbeo lenguaje del maestro. Pero en lo fundamental no se trata aquí de acabado literario, retórico, ni de grata fluidez, ni mucho menos de inspiración poética.

Confirman el hechizo de Hegel el volumen y la excelencia del comentario, solamente superado por el que ha generado Platón. Su influencia en la filosofía, la teoría política, el pensamiento social, ha sido, aunque sólo fuera a través del marxismo, global. Sin embargo, desde la época de los contemporáneos de Hegel hasta la actualidad, la respuesta, contraria como en Goethe, positiva como en Lukács o Kojève, ha hecho frente a la cuestión de la inteligibilidad. La *Fenomenología*, lo que dice Hegel sobre lógica, ¿hay que entenderlo en cualquier sentido normal? ¿Pretende comunicar lo más íntimo de sus doctrinas? El caso de la prosa de Heidegger, tan complejamente antihegeliana, ha legitimizado y oscurecido al mismo tiempo el asunto. El tema de la deliberada falta de claridad –Mallarmé y los surrealistas leen a Hegel– es pertinente. ¿Es la inteligibilidad una categoría de la teoría hegeliana que deliberadamente se evita revelar, una potencialidad que se mantiene en suspenso como el verbo en la sintaxis alemana, una promesa abierta que el lector sólo puede intuir? Esta eventualidad exasperaba a Bertrand Russell pero tal vez inspiró a Husserl. Lo que es más importante, ¿contribuye el «complejo Hegel» a iniciar esas inaccesibilidades que caracterizan el modernismo? La dificultad de la *Fenomenología* y la *Enzyklopädie* ¿prepara la de Mallarmé, Joyce o Paul Celan, el desplazamiento del lenguaje del eje de lo inmediato, o el significado parafraseable que encontramos en Lacan o en Derrida (un anotador de Hegel)? ¿Tenemos que leer a Hegel como tratamos de leer, pongamos, *Finnegans Wake* o *Parte de nieve* de Celan? No obstante, Hegel era un pedagogo hasta la médula y su aspiración no era simplemente la influencia académica sino un

papel magistral en los asuntos públicos y privados. ¿Es posible conciliar lo hermético con lo didáctico?

La «Note sur la langue et la termonologie hégeliennes» de Alexandre Koyré está fechada en 1931. Marca un intenso renacer de los estudios hegelianos a la luz de la ideología soviética y de la crisis social, cada vez más profunda, en el Occidente capitalista (el célebre «fin de la Historia» de Hegel). Koyré pregunta si necesitamos un *Hegel-Lexikon* al estilo de los glosarios que Platón y Aristóteles tenían a su disposición. ¿Cómo debemos interpretar la insistencia de Hegel en la concreción cuando no existe un lenguaje más abstracto? A juicio de Koyré, se nos invita a aprender a pensar de otra manera, como hace el físico en la antiintuitiva esfera de la relatividad o la indeterminación. El estilo de Hegel, ocasionalmente acentuado por la jerga provinciana, busca inhibir las trilladas facilidades de lo coloquial. Hegel se propone dar conciencia manifiesta a la historia interna de los términos filosóficos y psicológicos, un proceso de anatomía genética que es el de la razón realizando «trabajos forzados». Así, la autoconstrucción de la conciencia humana, el hacer real el *Geist*, tiene lugar mediante procesos lingüísticos como el acto adánico de dar nombre a las cosas, al que Hegel hace alusión específicamente. Dar nombre despierta al espíritu de la anárquica acumulación de sueños y fábulas (véase el *Cratilo* de Platón). La historia del lenguaje, la vida del lenguaje son al mismo tiempo la historia y la vida del espíritu humano. O, como dice el propio Hegel, el lenguaje es «la visible invisibilidad del espíritu», aunque a Derrida le preocupa si «espíritu» o *esprit* se acercan a la traducción de *Geist*.

Sin embargo, si el dar nombre y expresar de forma inteligible validan el yo y abren la conciencia a la racionalidad, también pueden oscurecerlos y dispersarlos. En la sorprendente fórmula de Hegel, «nos oímos ser». Este incesante proceso de audición ontológica depende totalmente del lenguaje. A su vez, la comunicación con otros, aun siendo imperfecta, devuelve a sí mismo al yo oído. Este movimiento recíproco es dialéctico en el sentido más profundo de la palabra. La lengua alemana posee una capacidad peculiar para moverse entre sujeto y predicado de manera reversible. Puede hacer fructífera la circularidad (una maniobra heideggeriana clave). Al jugar con las contigüidades y diferencias entre *bekannt* y *erkannt*, lo «conocido» y lo «reconocido», Hegel nos recuerda que el conocimiento no es necesariamente reconocimiento o cognición. De ahí la necesidad de una nueva terminología, una necesidad acentuada por las revoluciones sociales, políticas e ideológicas en medio de las cuales compone Hegel sus obras. Por ello las acuñaciones hegelianas o su uso idioléctico de términos como el famoso y polisémico *Aufheben* (*sublate?*)[3] o *Meinung* [opinión, suposición], que contiene implícitamente *mein* [mío]. De ahí la activación de la dinámica latente en *Er-innerung* [recuerdo], *Ein-bildung*

[imaginación], *Ver-mittelung* [comunicación] o *Ein-fluss* [influencia], nombres cuyo «movimiento verbal» había sido robado u olvidado por una difusión desatenta. Derrida se sumerge alegremente en esta vorágine hegeliana. Lo que, perezosamente, se juzgaba fijo, eterno en lo conceptual, ese legado platónico, se hace real y fluido en la apertura de las palabras. En alemán luterano, Hegel dice que es «el Lutero de la filosofía»; hay que devolver al presente las energías del comienzo, pero sin darles una apariencia arcaica. La inestabilidad, la resistente novedad del estilo filosófico reflejan, encarnan esa imposibilidad de estar asentado, esa carencia de hogar que implica el estar dentro de una crisis («historia»), la idea perdurable de Hegel.

Alexandre Kojève prestó gran atención al indispensable análisis de Koyré. Sus propias *leçons* sobre la *Fenomenología*, una *explication de texte* línea por línea, a veces palabra por palabra, se extendieron desde 1933 hasta 1939. La influencia de este seminario en la vida intelectual en Francia y fuera de Francia sigue sin ser superada. Rebasó los límites de las esferas de los grandes académicos. Entre los hechizados oyentes de Kojève figuraban antropólogos, expertos en ciencias políticas, sociólogos, historiadores, metafísicos. También figuraban escritores, entre ellos Breton, el surrealista a tiempo parcial Queneau (quien habría de editar las notas de Kojève) y Anouilh, cuya *Antígona* es casi un retoño directo. El sueño de Sartre de ser a la vez un Spinoza y un Stendhal halló un acicate en el tratamiento que Kojève dio a Hegel. El seminario inspiró a Raymond Aaron y fue la fuente de la fenomenología francesa que se desarrolla en Merleau-Ponty. Kojève intercambió opiniones sobre Hegel con Leo Strauss, preparando de este modo ciertos aspectos del neoconservadurismo estadounidense. Este pródigo estímulo, con su papel en la literatura, proviene del hecho de que las exigentes abstracciones de Kojève tienen como estructura profunda y subtexto las tensiones políticas, la inminente catástrofe de aquellos años malditos.

Al igual que en la literatura, también en la filosofía las intensidades del comentario pueden convertirse en «actos de arte». Adquieren una talla autónoma. Incluso en la página escrita, la voz de Kojève ejerce su autoridad hipnótica, aunque él insiste en que todo entendimiento de Hegel es solamente «posibilidad», que cada proposición expresa, incluidas las suyas propias, es provisional y está en un movimiento inconcluso (véanse las interpretaciones de Shakespeare que hace William Empson en *Structure of complex words*). Las afirmaciones de Hegel se niegan («*sublate*») unas a otras conforme se desarrolla la argumentación. Decir, como intuyó Parménides, es decir lo que no es. La negación es el garante axiomático de la libertad. De ahí el imperativo positivo de la muerte: «*Il faut mourir en homme pour être un homme*» [«Hay que morir como un hombre para ser un hombre»]. Malraux y Sartre entrarán en detalles. La abolición de uno mismo es concomitante con la renovación. Las esculturas

«autodestructivas» de Tinguely se desploman dando lugar a un luminoso significado. Como el hombre y la mujer sin *in-quiétude*, *Un-ruhe*, in-quietud en esencia, su lenguaje y el de Hegel debe articular la inestabilidad. Considérese *Al faro*, de Virginia Woolf. Muchos de los enunciados clave de Hegel son equívocos, «titilantes». Se resisten a la comprensión inmediata o normativa. Todavía hay en nosotros vestigios de la mudez de los animales. Logramos nuestra humanidad a través de actos de habla, nacidos de nuestro desarraigo. La relevancia para la literatura, para el arte expresionista, es evidente.

Las abstracciones, las idealizaciones son intentos de negar pero también de habitar el mundo real. La retórica platónicocristiana, el *Logos* juanino aliena (esa *Entfremdung* que tantas consecuencias tendría) la conciencia tanto respecto de sí misma como respecto de la realidad concreta. Estas estrategias de idealizar el distanciamiento convierten todos los modos de romanticismo en una cháchara desaliñada. *Stricto sensu* la conciencia debe volver al silencio. Beckett no está lejos. Sin embargo, sólo el lenguaje puede revelar el ser. Por tanto, para Hegel la literatura sí crea (se señala con sutileza en el estudio de Peter Szondi sobre la poética de Hegel). El mundo que la literatura universal edifica tiene su origen en la épica, vive en la tragedia y muere en la comedia. El paradigma es el que se despliega de Homero a Sófocles y de Sófocles a Aristófanes. La filosofía, sin embargo, está por encima hasta de la gran literatura. «La historia existe para que los filósofos puedan alcanzar la sabiduría escribiendo un libro que contenga el conocimiento *absoluto*». De esta extravagante máxima se deriva la idea de Mallarmé de *le Livre*, «que es el objeto del Universo». Quizá también la embriaguez de la totalidad que hay en el *Zaratustra* de Nietzsche y en los *Cantos* de Pound. Sin embargo, allí donde logra la suprema autorrealización un concepto articulado suprime la singularidad vital de lo que concibe. El concepto «memoriza» dónde y cuándo fue borrado el objeto, exactamente como hace el Narrador de Proust. Esto permite a Hegel hacer una de sus más profundas sugerencias. En el terror revolucionario y en su ansia de historicidad está «*die Furie des Verschwindens*» («la furia de la desaparición»). Kojève cita este dicho como un «ideograma de texto». El más famoso es el de la lechuza de Minerva, que sólo inicia su vuelo al anochecer. Se necesita un gran escritor para hallar semejantes *figurae*.

En su meollo, la interpretación de Kojève es casi violentamente política. Considera la *Fenomenología* napoleónico-estalinista. Platón, Hegel, Heidegger y el propio Alexandre Kojève ejemplifican la tentación del pensador por el despotismo autoritario, por el deseo de «convertirse en el sabio del Estado» o, en el caso concreto de Heidegger, en «el Führer del Führer». La culminación de la historia que saluda Hegel en Napoleón, Kojève la reencarna en Stalin, en esa totalidad de control racionalizado y utopía secularizada que hace del

estalinismo al mismo tiempo la cúspide y la clausura de la historia. Esta perspectiva inspira la dilucidación que hace Kojève de la dialéctica amo/criado en la *Fenomenología* de Hegel, la parábola filosófica más influyente después de la caverna de Platón. En esta célebre narración, el rigor analítico adquiere una vitalidad escénica y una tensión difícil de definir pero en cierto modo lírica. Podría resultar ilustrativo llevar al teatro una recitación del texto de Hegel en conjunción con *La señorita Julia* de Strindberg, *Las criadas* de Genet y *El señor Puntila y su criado Matti* de Brecht, con las *Leçons* de Kojève como notas de programa.

Fue en medio de la finalidad estalinista como Georg Lukács produjo su *El joven Hegel*, una monografía monumental publicada en 1948. Las sobriedades de Hegel habían ayudado a desvincular a Lukács de la exuberancia expresionista de sus propios primeros ensayos. Ahora se pregunta a sí mismo qué recursos lingüísticos son esenciales en los procesos mentales de la *Fenomenología*. Las triples repeticiones, por ejemplo, representan la construcción triádica subyacente, la interrelación entre la subjetividad, la objetividad y el absoluto del *Geist*, en el cual ambas están subsumidas. ¿Cómo –se pregunta Lukács– puede la gramática exteriorizar el tránsito de la conciencia a la autoconciencia y luego a la conceptualización razonada, cuando este tránsito tiene lugar tanto dentro de la inmediatez del yo como en su encuentro con los demás? La cuestión habría de preocupar a Husserl y a Sartre. Alcanza una expresión inolvidable en el monólogo de la prisión en *Ricardo II* de Shakespeare:

> No obstante, voy a intentar realizarlo. Compararé mi cerebro a la hembra de mi espíritu, y mi espíritu al varón de mi cerebro; ambos engendrarán una generación de pensamientos, que a su vez engendran a otras […]. Los mejores, como los que se relacionan con las cosas divinas, están mezclados de escrúpulos y suscitan antagonismos con las palabras.

Lukács percibe en la prosa de Hegel «un vibrato ininterrumpido» que hace la exposición «difícil y oscura». Pero hay también momentos estelares de acierto literario, como en la descripción que hace Hegel de la polis griega. Si *El sobrino de Rameau* de Diderot es el único texto moderno al que se alude en la *Fenomenología*, es precisamente porque Hegel estaba resuelto a establecer sus propios modos de dialéctica en acción.

Hegel es el primer filósofo occidental que equipara la excelencia humana con el *trabajo*. No con la acumulación de capital o la expansión comercial que predican Adam Smith y los fisiócratas, sino con el trabajo como el instrumento con el cual los hombres y mujeres construyen su mundo real. Donde Schelling vuelve los ojos a la *Odisea*, Hegel parece interiorizar *Robinson Crusoe*. El trabajo humano, tanto manual como espiritual, define la realización de lo conceptual. Esta idea se traslada a la textura de un tratado hegeliano. El lector

tiene que *trabajar* para abrirse camino por él. Sólo el laborioso en el sentido etimológico puede activar la comprensión. La recepción pasiva es inútil. A través del duro trabajo de la asimilación concentrada, «la inquietud deviene orden» en nuestra conciencia. El *Hell-Dunkel*, el *chiaroscuro* de la prosa de Hegel apunta hacia unos procesos todavía inconclusos, hacia un inestable compromiso con unas condiciones sociales y unas contradicciones ideológicas (que el marxismo afirmará resolver). El riesgo de Hegel es hacer de la perplejidad inicial, de las eventualidades polisémicas, una incitación a seguir prestando atención. Los posteriores y voluminosos escritos de Lukács, en especial su *Estética*, intrínsecamente inacabada, serán reflejo de esta estrategia, de esta apuesta por la paciencia. Con todo el respeto que nos merece Descartes, la claridad y la elegancia son, en relación con el pensamiento, unos ideales traicioneros.

Gadamer utiliza la interpretación como *Leitmotiv*. Siguiendo a Aristóteles y a Heidegger, considera la experiencia misma como un acto interpretativo, hermenéutico. «Leemos» el mundo y nuestro lugar en él igual que leemos un texto, tratando de deducir un significado. Gadamer se encuentra con Hegel en numerosos momentos. El lenguaje de Hegel nos encamina al inevitable abismo entre lo que hemos dicho y lo que queríamos decir. Hegel se propone alienar al lenguaje respecto de sus mendaces facilidades y de su estasis, exactamente como hacen Hölderlin o Mallarmé. Ese momento «mesiánico» en el cual coinciden la intención y la verdad, el momento fuera de la historia en el que la conciencia se hará *Geist*, está siempre atormentadoramente fuera de nuestro alcance. No es sólo el virgiliano «*tantae molis erat, se ipsam cognoscere mentem*» [«tan gigantesca fue la empresa de la mente de conocerse a sí misma»][4] lo que nos dice que la introspección falsea porque tiene que verbalizar sus hallazgos. Hay un perenne peligro de que la abstracción, la conceptualización articulada, conlleve una pérdida de sustancia. Nuestros análisis explicativos se vacían de vida. Los contemporáneos se mofaban del «francamente acartonado Hegel» o deploraban, como hizo Goethe, su «maraña esotérica». Pero Hegel estaba lidiando con una paradoja fundamental: que la sustancia es borrada por aquello que la define y nombra. Únicamente la gran literatura puede conservar el ser dentro de la designación. Es por esta razón por la que no hay otra epistemología en la que la literatura y las artes desempeñen un papel comparable. ¿Qué otra voz se habría atrevido a poner a la Antígona de Sófocles por encima del personaje evangélico de Jesús? Gadamer plantea una estimulante conjetura. El derrumbamiento parcial del sistema hegeliano, los fallos parciales de su lenguaje, trasladarán a los grandes novelistas y poetas de la era moderna muchas de las tareas y tácticas de la sensibilidad generadas por la filosofía alemana. Pero el impulso a «fracasar mejor» sigue presente en Hegel, cuyo

lenguaje filosófico «pervivirá, mientras siga siendo lenguaje, en el habla humana». ¿No es verdad que, en cierto sentido, totalmente serio, la *Fenomenología* es una de las principales novelas del siglo XIX?

Como Lukács, Ernst Bloch leyó y enseñó a Hegel en el ambiente despóticamente vulgar y sin embargo también utópico de una sociedad cuasi estalinista. Su *Subjekt-Objekt* de 1951 pone de manifiesto esta circunstancia. El tono es cualquier cosa menos gris. Muchas de las frases de Hegel «son como vasijas llenas de una bebida fuerte y ardiente, pero la vasija no tiene asas, o sólo pocas». Si la sintaxis hegeliana fractura el uso habitual, es simplemente «porque tiene cosas inauditas que decir, sobre las cuales la gramática hasta ahora no ha tenido dominio alguno». Como en Hölderlin, hay en Hegel «una especie de gótico ateniense». Casi en todas partes son indispensables las repelentes locuciones de Hegel. Hablan de un esfuerzo volcánico. El lector tiene que dar su aquiescencia «si desea experimentar el viaje más remoto que ha existido hasta el momento». No menos que en Heráclito o en Píndaro, los «relámpagos de significado» se originan en las tinieblas.

Siempre que era factible, Adorno cedía a los encantos de la oscuridad. Hasta sus trabajos académicos sobre Kierkegaard y Husserl coquetean con la impenetrabilidad. ¿Echó una ojeada ambigua al hermetismo cabalístico de Walter Benjamin? Las cortinas de humo de Adorno tiñen de cierta ironía su paródica polémica contra la «jerga» de Heidegger. Hay no obstante una empatía real en sus *Drei Studien zu Hegel* (1963). No es en tono peyorativo como Adorno admite que el significado de ciertos elementos en Hegel sigue siendo inseguro y «hasta ahora no ha sido establecido con certeza por arte hermenéutica alguna». En la filosofía de primer orden, Hegel es quizá el ejemplo más destacado de un escritor con el cual no siempre se puede saber de manera inequívoca de qué está hablando. El paralelismo es el de la prosa de Hölderlin, en esos mismísimos años. Las discrepancias entre «los momentos didáctico-dinámicos y los de afirmación conservadora» se dejan sin resolver o «diferidas» en el sentido que Derrida da a este término. La actitud del lector es la exigida por la gran poesía, por una obra como las *Elegías de Duino* de Rilke. Así pues, sugiere Adorno, hay en Hegel pasajes «en los cuales no hay, en sentido estricto, nada que entender». Como siempre en Adorno, la analogía configuradora es la del significado de la música, imposible de parafrasear.

No es posible expresar la historicidad del pensamiento, la conciencia inserta en el movimiento histórico, en la gramatología algebraica de Descartes. Lingüísticamente, además, el principio de negación de Hegel libera. Tal como lo interpreta Adorno, Hegel es el adversario *par excellence* del *Tractatus* de Wittgenstein. Es precisamente para aquello de lo que no podemos hablar para lo que la filosofía debe esforzarse por hallar expresión. En frase célebre, Hegel

dijo de la oscuridad de Heráclito que era necesaria y vital «aunque hacía que las matemáticas parecieran fáciles».

A lo largo de todo este ensayo nos tropezamos con una polaridad. Hay pensadores, sobre todo en la línea angloamericana, que insisten en la claridad, en la comunicación directa. Están por otra parte –entre ellos Plotino, los idealistas alemanes, Heidegger– los que ven en los neologismos, en las densidades sintácticas, en la opacidad estilística, las condiciones necesarias del discernimiento original. ¿Por qué repetir lo que se ha dicho claramente antes? El dilema es familiar a los rompehielos de la literatura, a Rimbaud, a Joyce, a Pound, que apremia al lenguaje a «hacer algo nuevo». Hegel produce «antitextos» dirigidos a chocar con la materia inerte del lugar común. Son, dice Adorno, «películas de pensamiento», que requieren ser experimentadas más que comprendidas. Toda buena lectura de Hegel es «un experimento».

Hegel puso en tela de juicio la traducción, que es «como vino del Rhin que ha perdido su *bouquet*». En una carta de 1805 se impone la tarea «de enseñar a la filosofía a hablar alemán», a completar un desarrollo iniciado por Lutero (véase T. Bodammer, *Hegels Deutung der Sprache* [La interpretación hegeliana del lenguaje], 1969). Tiene posibilidades para ello como ninguna otra lengua moderna. Sólo el griego antiguo poseía unos recursos comparables. Considérese la inagotable resonancia de una palabra como *Urteil*, «juicio» pero también «origen». ¿Qué otra nación adscribe a *Dichtung* [poesía] los valores a la vez estéticos, teóricos y casi corpóreos, la densidad de *dicht* [apretado], implícitos en alemán? Sólo esta lengua restablece esa fusión de lo lírico con lo analítico que otorga a los enunciados presocráticos su perdurable hechizo.

En todo ello es esencial la literatura. Lo mismo que Homero y Hesíodo «crean» el panteón griego, la historia de la poesía y el drama prepara al intelecto humano para su recepción de la religión y la filosofía. No podemos igualar la *Ilíada* ni a Aristófanes, pero su finalidad es indispensable para despejar el terreno a la metafísica. Esta compleja interdependencia persiste. No tendríamos la *Fenomenología* sin Shakespeare, Cervantes y Defoe. Esta evolución simbiótica es la circunstancia decisiva, aunque siempre provisional, de la libertad humana.

La relación es recíproca. Me he referido ya a la dramaturgia de «amo/criado» de Hegel, donde *Knecht* tiene más connotaciones de sumisión que «criado». El contexto, en la sección A de la IV parte de la *Fenomenología*, es la lucha para llegar a una auténtica conciencia de uno mismo. Esta dialéctica exige reconocimiento por parte del «otro», por una conciencia rival. «El otro» –según Hegel y Rimbaud *l'autre* lleva una carga específica– encarna, paradójicamente, una imagen especular que es también autónoma. En ausencia,

como la de nuestra sombra, privaría a la identidad de sustancia. Esta reciprocidad es reforzada por la lógica y la poesía de la muerte. El aceptar la muerte y el infligir la muerte al «otro». Muy posiblemente fue la lucha de Jacob y el ángel, con su clímax de designación, del otorgamiento de una identidad, lo que subyace al escenario agonal de Hegel.

El amo objetiva su propio ser en relación con el del criado, al que trata como una «cosa» *(Ding)*, pero cuyo reconocimiento le es indispensable. La percepción contraria de su *Knecht* es que el amo tiene que buscar y dar sustancia a su ego. Su autoridad proviene del hecho de que está dispuesto a poner su vida en peligro, de que su código es el del (¿arcaico?) heroísmo. Su aceptación de la autoaniquilación determina su rango magistral y la diferencia ontológico-social que lo separa de su criado. Pero desde dentro de su servidumbre, y ésta es la formidable jugada de Hegel, el *Knecht* descubre, se ve obligado a descubrir, el poder dinámico del *trabajo*. La conciencia, que es por así decirlo estática o inocente en Don Quijote, actúa, «trabaja» en Sancho Panza. Es a través de trabajo como el *Knecht* se le hace totalmente necesario a su amo. El servicio genera su propia forma de dominio, una inversión que emancipa la conciencia de sí mismo del *Knecht*. Este dominio nunca es completo. Sufre la elusión de la muerte, de ese riesgo heroico que legitima la autoridad del amo. Pero contiene el potencial de la revolución social. En última instancia, el trabajo es más poderoso, más progresista que el sacrificio caballeresco. Mientras que el *Herr* depende del «otro» para dar validez a su yo, el criado llega a hacer realidad la conciencia desde dentro del estatus objetivo de su tarea.

Estas equivocaciones dramáticas, esta «lucha a muerte», salen a escena en la prosa de Hegel, una prosa que es performativa del combate y cuyos significados exigen que se batalle con ellos. El duelo es incesante: el encuentro de Jacob dura toda la noche de la historia. Pero a fin de cuentas es la fuerza de turbina del trabajo desde dentro de la servidumbre lo que prepara, lo que hace ineluctable el avance social y psicológico de la humanidad. Esta idea, acaso incipiente en los antiguos estoicos, pone en marcha no solamente el socialismo y el marxismo sino también aspectos destacados de la teoría capitalista. Hallará una inhumana parodia en el logo de los campos de concentración nazis: «*Arbeit macht frei*» [«El trabajo libera»].

Hay al menos cuatro respuestas virtuosistas en la cámara de ecos literaria u órbita de la parábola hegeliana. Añadirán las dimensiones del conflicto de clases y del antagonismo radical y la servidumbre en la sexualidad.

El criminal *pas de deux* de *La señorita Julia* de Strindberg (1888) combina ambas cosas. Las tensiones sociales y la presión sexual inducen un explosivo intercambio de papeles, una inversión de las relaciones de poder en una

perspectiva característicamente hegeliana. Julia se convierte en la ramera de su lacayo, pero su imperioso masoquismo renueva el abyecto servilismo de éste. Las barreras de clase son infranqueables. La relación sexual, de hecho, agudiza la desigualdad. «Yo podría hacerte condesa. Tú nunca podrás hacerme conde a mí.» Strindberg adopta la piedra de toque hegeliana. El sirviente no está dispuesto a morir con el ama y, mucho menos, por ella. La prerrogativa de la muerte sacrificial le pertenece a ella. Cuando el conde llama para pedir las botas, Jean sucumbe inmediatamente. Elige la autoconservación, que es la estrategia del *Knecht*. Invita a Julia a suicidarse. Como en la *Fenomenología*, la impotencia es supervivencia y contiene la mecánica de futuridad negada al *Herr*.

El título mismo que puso Brecht a su obra *El señor Puntila y su criado Matti* manifiesta una contigüidad con Hegel. La parábola a modo de cuento popular, de 1948, se inspira en la dialéctica hegeliana. Pero aquí lo crucial «es la formación de un antagonismo de clase entre Puntila y Matti». Como en la *Fenomenología*, sin embargo, la lucha profundamente arraigada es la lucha por la identidad: «¿Eres un hombre? Antes dijiste que eras chófer. Ya ves, te he pillado en un renuncio». «Hay distintas opiniones acerca de qué es un hombre.» El amo borracho ¿es igual que el amo sobrio? Sólo los indigentes y los explotados pueden estar seguros de su humanidad. Es testimonio de ello el saludo de Matti al arenque salado, la miserable ración sin la cual no se talarían los bosques de pinos, ni se sembrarían los campos, ni se podrían a funcionar las máquinas. «Si yo fuera comunista –dice Puntila–, le haría la vida imposible a Puntila.» Pero la verdadera venganza y la misión del *Knecht* son más profundas. Abandonará a su *Herr* dejándolo desvalido. Se convertirá en su propio amo:

> Den guten Herrn finden sie geschwind
> wenn sie erst ihre eigen Herren sind.
>
> [Un buen señor enseguida encontrará
> cuando sus propios señores ellos serán.]

Al asumir Matti la soberanía sobre uno mismo que es el comunismo dará inicio el ciclo milenario del escenario de Hegel.

En ninguna parte es esto más venenoso que en *Las criadas* de Jean Genet, obra asimismo escrita a finales de la década de los cuarenta. Genet añade un giro histriónico a las dualidades de Hegel. Su intención era que las hermanas lesbianas fueran interpretadas por adolescentes homosexuales, por chaperos como los que había conocido en reformatorios y cárceles. La palabra francesa *bonnes*, que significa criadas y «buenas», apunta al ritual metamórfico de las Euménides. La obra, sugiere Genet, se podría llevar a escena en Epidauro. Es

una estilizada danza de la muerte (ecos de Strindberg) en la que las protagonistas hegelianas intercambian identidades como intercambian prendas de vestir. *Las criadas* es un manual de odios. ¿Cuáles son, nos desafía Genet, los ligamentos del odio no sólo entre amo y criado sino dentro de la comunidad de servidumbre y sometimiento? ¿Se le ha pasado por alto a la *Fenomenología* la dialéctica de la humillación, a la que el *Herr* somete a su *Knecht* pero a la cual es sometido a su vez por la necesidad vital que tiene de ser servido? «Me aplastáis bajo el peso de vuestra humildad», dice la señora. La fidelidad de las doncellas, masoquista pero encubiertamente rebelde, halaga y al mismo tiempo amenaza la despótica dependencia del amo. Allí donde Hegel infiere un duelo no librado, Genet recurre al chantaje. Lo que sabe el *Knecht* de las intimidades de su *Herr*, lo que saben las doncellas de las frivolidades eróticas de su ama, les confiere un poder corrupto y corruptor. Astutamente, Solange y Claire –la angélica y la luminosa– representan una comedia dentro de la comedia, un dúo de espejos demoníacos: «Estoy harta de ese espantoso espejo que refleja mi imagen como un hedor pútrido». La histeria homicida de las *bonnes* da a la señora una momentánea ventaja, aunque ficticia. La torsión culminante desmiente a Hegel. La señora se retira a una vida privilegiada y ostentosa. Son sus sirvientas las que celebran las ceremonias de la muerte sacrificial. Pero expresan una idea fundamental inaccesible al amo:

> Je haïs les domestiques. J'en haïs l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi je vous vomit.
>
> [Odio a los criados. Odio su especie aborrecible y vil. Los criados no forman parte de la humanidad. Se deslizan. Son una exhalación que se arrastra por nuestras habitaciones, por nuestros pasillos, que nos penetra, nos entra por la boca, nos corrompe. Yo os vomito.]

De esta infernal conciencia de uno mismo no viene la gracia salvadora del trabajo, de la futuridad proletaria, sino que su recompensa es el suicidio. ¿Qué hubiera hecho Hegel con esto de haber estado entre el público?

Samuel Beckett lee con detenimiento a los filósofos. Mantuvo frecuentes intercambios con Schopenhauer. Ningún equivalente del díptico hegeliano de *Herr* y *Knecht* es más rico que el de Pozzo y Lucky en *Esperando a Godot* (1952).

Lucky es casi literalmente un perro apaleado, pero un perro capaz de morder. De nuevo la pregunta temática es «¿qué es el hombre?». A regañadientes, el esclavizador Pozzo reconoce la humanidad marginal de los dos vagabundos, pero ¿hasta qué punto es humano Lucky? Sujeto a su correa, ejecuta los sádicos mandatos de su amo. ¿Se puede tratar así a un ser humano?, pregunta Vladimir.

Pozzo admite que su dominio y el sometimiento del esclavo podrían haber sido al revés. Aunque es desdichado, Lucky proporciona a su atormentador la tranquilidad que tanto necesita en cuanto a su propia condición e identidad (el esencial *pendulum* hegeliano). Si Lucky se esfuerza por despertar la compasión de su amo es para poder conservar su dependencia, que le da la vida: «para que no le deje», dice aquél. Radicalizando toda autoridad, Pozzo ordena «pensar» a su *Knecht*: «*Pense*». Este imperativo trasciende el *cogito* cartesiano. En Hegel el pensamiento equivale a la génesis de la conciencia, con la potencialidad de la libertad. La alegoría de Beckett es una alegoría de la coacción.

Ante este ultimátum, Lucky rompe a hablar. El habla no solamente define la humanidad: es el arma, la única pero enormemente trascendental, al alcance del esclavo. El torrencial monólogo de Lucky pone en evidencia la pobreza de la jerga de Pozzo. Su arranque es una parodia de la epistemología, de las especulaciones teológicas, de las sospechosas profundidades de la psicología moderna. Su fracturada letanía de repeticiones, su tartamudeante avalancha, constituyen un *détour de force* lingüístico no superado en la literatura y deconstruye de manera suprema el musicalizado soliloquio de Molly en *Ulises*. Su retórica autonegadora insinúa lo que el lenguaje podría haber sido, lo que aún podría llegar a ser, si se liberara de los banales límites del significado. Tras soltar este torrente de «actos de habla» seudogramaticales, este subversivo remedo de Lucky vuelve a un mutismo comatoso. Su impresionante locuacidad concluye en la palabra *inachevé*. Lo cual es definitorio de la propia obra. No queda nada más que su sombrero pisoteado, que ahora lleva Vladimir. Más de una vez, el fin de partida beckettiano parece mirar hacia el tropo hegeliano del fin de la historia.

El triple encuentro de Hegel, Hölderlin y Heidegger con Sófocles es una cima en el encuentro de la filosofía y la literatura. La filosofía lee la suprema poesía y es leída por ella. Las dos intuyen un terreno común, el que da origen al arte y a la música del pensamiento, las cuales dan forma a nuestra visión del significado del mundo *(der Weltsinn)*.

En otra parte he tratado de hacer justicia a la polémica interpretación hegeliana de la *Antígona* de Sófocles (*Antígonas*, 1984). Para Hegel, este drama era «en todos los sentidos, la más consumada obra de arte que jamás ha producido el empeño humano». En sus últimas conferencias, Hegel vuelve a la *dramatis persona* de Antígona, «la más noble de las figuras que han aparecido en la Tierra». La hipérbole alcanza su punto culminante cuando Hegel aduce que la muerte de Antígona representa una lucidez abnegada y un heroísmo más allá del Gólgota. Jesús pudo poner su confianza en la resurrección y en la recompensa infinita. Antígona entró libremente en las tinieblas de la extinción

absoluta, un abismo aún más aterrador por la posibilidad de que su postura hubiera estado equivocada, de que no se ajustara a la voluntad de los dioses.

Como ningún otro texto, *Antígona* hace gráficas las polaridades, las tesis antagonistas fundamentales para la evolución de la conciencia humana. Plantea en términos dialécticos los ideales en conflicto del Estado y el individuo, de la ley cívica y la jurisdicción política contrarias a los dictados primordiales de la solidaridad familiar. La obra expresa con vehemencia casi escandalosa las reivindicaciones del amor fraterno en oposición a los del eros y el matrimonio convencionales. El bajo continuo de estos enfrentamientos es el choque ontológico entre mujeres y hombres, entre la vejez y la juventud. No existe ningún eje de antítesis determinantes que la obra de Sófocles, prodigiosamente compacta, no exponga.

Las interpretaciones de Hegel evolucionarán en un proceso emblemático de la maduración de la conciencia a través de la polémica narrada en la *Fenomenología*. El reexamen convence a Hegel de que el paradigma sofocleano es todavía más tenso de lo que imaginaba en un principio. Es sólo dentro de la polis y en virtud del choque del individuo con el *Staat* como es posible definir unos valores éticos contrarios y acercarlos a la síntesis del Absoluto, es decir, a una *politeia* en la cual exista una colaboración creativa entre las lealtades familiares y cívicas. La formulación de Franz Rosenzweig es acertada: «Al principio fueron los dolores de parto del alma humana, al final es la filosofía del Estado de Hegel». Para Hegel, «la divina Antígona» y la tragedia en la cual sufre su pasión constituyeron la validación política de decisivos dogmas de su propia filosofía del espíritu y de la historia. El «ajuste» estaba consumado.

Fue la insistencia que hay en la hermenéutica de Hegel en el equilibrio dialéctico lo que tuvo el impacto más inmediato y controvertido. Indudablemente, los sucesivos comentarios y paráfrasis de Hegel contienen una apología de Creonte. Esta defensa sigue a la construcción de un equilibrio perfecto, a la definición hegeliana de la tragedia como un conflicto en el que «las dos partes tienen razón». Se precisa una interpretación simétrica de Sófocles para que la síntesis se logre, para que la historia avance. La justificación hegeliana de la encarnación del Estado en Creonte, un Estado sin el cual el individuo privado, aun desafiándolo, no podría alcanzar la conciencia de sí mismo, casi con toda certeza va contra la *pietas* sofocleana. Es testimonio de ello el castigo infligido al tirano. No obstante, es la fuerza, la agudeza de la mala interpretación de Hegel, si lo es, lo que ha llamado la atención e impuesto la revalorización. Hasta los críticos de Hegel se inclinan a coincidir en que ninguna de las dos posturas religioso-morales que la *Antígona* dramatiza puede por sí misma ser la correcta sin reconocer aquello mismo que la limita y la refuta.

Escrita, como si dijéramos, en la corte de Creonte, es decir, bajo la ocupación nazi, la *Antígona* de Anouilh adopta la interpretación hegeliana. Creonte y Antígona están en un fatal equilibrio. Es tal la habilidad retórica y escénica de la puesta en escena de Anouilh que la censura nazi autorizó la representación y el dramaturgo llegó a ser acusado de colaboracionismo. La puesta en escena real inclina sutilmente el contrapeso. Creonte derrota a Antígona en el debate. Si ella opta por la insurrección y la muerte no es por piedad trascendental y convicción moral sino por repugnancia adolescente. Es la vulgaridad paternalista y condescendiente de Creonte, es el tedio mundano que traerá el matrimonio lo que desencadena su gesto suicida. Sófocles entrega a Creonte a una espantosa soledad. En la obra de Anouilh, un joven paje recuerda al decepcionado déspota sus obligaciones públicas. Hay quienes deben ensuciarse las manos para que la vida continúe. Hay una importante reunión prevista para las cinco. Este detalle no sólo mitiga la soledad de Creonte: proclama una estoica aceptación del deber y los imperativos de lo político vitales para Hegel. Es esta implícita apología lo que Brecht satirizará acerbamente en su *Antígona 48*, una versión antihegeliana que vuelve a la fuente griega y a la metamórfica versión hölderliniana de Sófocles.

Ya conociera la *Fenomenología* directamente, ya filtrada a través de Schelling y de los hegelianos daneses, la respuesta de Kierkegaard a la interpretación hegeliana de *Antígona* fue altamente imaginativa. Proyecta una *Antígona* suya propia en *O lo uno o lo otro*. Para Kierkegaard, la culpa trágica es una culpa heredada. La hija de Edipo sabe que es fruto del incesto. Este conocimiento, a la vez insoportable y santificado, la convierte en «una muerta viviente». Es su vínculo con su padrehermano y su sino lo que determina la suerte de esta «novia del silencio» (Cordelia nunca está lejos). Se da un giro más a la *Angst* kierkegaardiana: su Antígona no está segura de que Edipo sea plenamente consciente de su condición parricida e incestuosa. Antígona y su secreto hacen de ella una completa extraña en la casa del ser. Sólo en la muerte puede hallar una morada. Será ella la que fuerce la torpe mano de Creonte. Sólo su muerte puede detener la contaminación transmitida por la culpa heredada que Antígona perpetuaría consumando su amor por Hemón.

En una línea ajena a Hegel pero familiar a san Agustín y a Pascal, Kierkegaard intenta recurrir a la paradoja de la culpa inocente. Guardaban relación con esto las circunstancias biográficas de Kierkegaard: su ruptura con Regine Olsen y lo que adivinaba del momento de blasfemia desesperada de su padre.

Si añadimos al fantaseo de Kierkegaard la exégesis filosófico-hermenéutica que hizo Hölderlin de Sófocles, junto con el análisis heideggeriano de esa oda coral de *Antígona* que él considera el momento decisivo de la civilización occidental (volveré sobre esta exégesis); si tenemos presente lo que dicen Brecht,

Anouilh y Derrida sobre *Antígona* en el *Glas* de 1974, es bien evidente la fascinación de la «interfaz» entre lo filosófico y lo poético iniciada por la interpretación hegeliana de la obra.

Pero hay en Hegel otros aspectos en los que se otorga un brillante «estilo» a la argumentación abstracta o diagnóstica. Accedemos al pensamiento en producción. Las conferencias sobre la *Filosofía de la historia* pronunciadas entre 1822 y 1831 contienen una descripción perturbadoramente gráfica de Abraham. Hegel veía en él la sospechosa fuente de un perdurable desarraigo, del rechazo judío de cualquier comodidad con la *communitas* social y política. Al mismo tiempo, Hegel se sentía atraído por el carácter absoluto del monoteísmo mosaico. En las religiones orientales, hasta la luz es sensual y de este mundo: a partir de entonces, sin embargo, la luz es Jehová, «la pura unicidad». «La naturaleza ha sido rebajada a creación», una formulación sorprendente. De este feroz monismo surge la fatalidad de la exclusión: solamente puede haber *un* pueblo elegido. En un lenguaje de creciente intensidad, Hegel identifica el judaísmo mosaico con la totalidad de lo espiritual: «Vemos en los judíos una dura servidumbre relacionada con el pensamiento puro». Como enseñó Spinoza –la referencia es rara en Hegel–, la ley mosaica es punitiva. Pero protege al judío de toda aceptación de la mundanidad. Esta apropiación divina hizo de Israel una comunidad pero no un Estado. De ahí la rápida escisión de los dos reinos. La prosa de Hegel remeda la división, una polaridad sigue a otra. Una antinomia orgánica debilita al judaísmo: «*So rein geistig der objektive Gott gedacht wird, so gebunden und ungeistig ist noch die subjektive Seite der Verehrung desselben*» [«Por muy espiritualmente puro que se conciba al Dios objetivo, el lado subjetivo de la veneración del mismo sigue siendo limitado y poco espiritual»]. El florecimiento de la subjetividad y el del Estado-nación sólo llegarán con el helenismo y el cristianismo. Es el concepto de nación lo que desterrará la superstición y la ritualizada condición de paria.

Podríamos citar numerosas páginas similares, llenas de apremio y de concisión, con fuertes vientos de argumentación autoexploradora en sus velas. ¿Dónde, excepto en la gran poesía, drama o ficción, estamos más cerca de las inmediateces, de las desnudas energías del «pensamiento sentido»? La expresión es torpe y poco afortunada. Ésa, insistiría Hegel, no es la cuestión.

La teoría política ha producido y utilizado una prosa soberana. Pensemos en Maquiavelo, en Milton cuando habla del regicidio o de esa gran música que Yeats oía en Edmund Burke.

Los escritos de Marx constituyen un coloso. Por su volumen, por el espectro de géneros literarios, por la diversidad de sus voces. La sensibilidad de Marx era libresca, textual, oficinesca por excelencia. Las bibliotecas, los archivos, las salas

de lectura públicas eran su terreno natural y su campo de batalla. Destilaba letra impresa. A su muerte, el material no publicado ascendía a más de mil páginas manuscritas. Es en este sentido en el que es pertinente el controvertido judaísmo de Karl Marx. Su inmersión en la palabra escrita generó a su vez una estrategia de elucidación, de comentario exegético, de disputa semántica en todo análoga a la de la práctica rabínica y el debate talmúdico. La apelación partidista a declaraciones canónicas, secularmente santificadas, la acritud del conflicto y del litigio dogmáticos que impregnarán la historia y el sino del marxismoleninismo nacen directamente de la retórica analítica y profética de Marx. En las peleas intestinas del comunismo, con frecuencia homicidas, son decisivas la cita, la crítica textual y la referencia. Esto implicará una extensa literatura secundaria y terciaria. El cabecilla comunista y sus adversarios herejes, ya se trate de Lenin, de Stalin, de Trotski o incluso de Enver Hoxha, se sienten llamados a producir escritos teóricos, a demostrar que son «hombres de libros» (en modo alguno son de desdeñar Lenin cuando habla del empiriocriticismo, Trotski de literatura, Stalin de lingüística).

No ha habido ninguna imagen del hombre, ningún modelo de la historia, ningún programa político-social más *escrito* que el marxismo. Ninguno, desde la Torá, más nutrido de un linaje de codificación textual, de verdades «sinaíticas», que condujo de Marx y Engels a Lenin y Stalin y, en una importante ramificación, al «libro rojo» de Mao. Con el hundimiento del marxismo-leninismo, un hundimiento que refleja el de la teología en Occidente, ha entrado probablemente en su epílogo, en lo que he llamado su «pospalabra», la herencia de una *auctoritas* escrita que se remonta a los Libros de Moisés y a los presocráticos, una veneración por el libro, resumido en el tropo del «Libro de la Vida». Marx pone en tela de juicio todas las instituciones y relaciones de poder, desecha las ilusiones autoengañosas y el infantilismo de la religión; su refutación de las ideologías en competencia es despiadada; su desprecio por los tópicos de las convenciones sociales, no sometidos a examen, es implacable. Pero en ningún momento cuestiona la capacidad del lenguaje, del discurso escrito especialmente, para representar, para analizar, para modificar la realidad individual y colectiva, para reconfigurar la condición humana. La subversión nietzscheana del rango de las proposiciones, el profético desacoplamiento de significante y significado que hace Mallarmé, la sistemática deconstrucción freudiana de significados e intenciones declarados, son ajenos al logocentrismo clásico de Marx. «Las ideas –enseñaba– no existen al margen del lenguaje.» Como Heráclito, a quien estudió, Marx tenía por axiomático que «el rayo del pensamiento», al alcanzar el rollo o el tomo, el volumen completo o el opúsculo, el manual o el poema, podía irradiar el espíritu durmiente de hombres y mujeres, elevándolos a la humanidad (los regímenes marxistas están

anclados en el alfabetismo). Es precisamente esta fe en la omnipotencia de la palabra la que inspiró las ciegas ferocidades de la censura comunista y los brutales esfuerzos del comunismo por crear un nuevo lenguaje (la «neolengua» de Orwell). En el «mundo libre», la licencia ha sido a menudo indiferencia. ¿Qué potentado de la Casa Blanca tendría en cuenta, mucho menos temería, un epigrama de Mandelstam? La imagen de Marx en la rotonda de la British Library es totémica. Es una celebración, ahora casi borrada, de la creencia de que «en el principio era la Palabra».

El repertorio estilístico de Marx era múltiple. Sus tempranas ambiciones fueron literarias y características de la generación posromántica. Entre ellas había un proyecto de traducir los *Libri tristium* de Ovidio (¿una alusión al exilio?); una novela cómica, *Escorpión y Félix*; una fantasía teatral, *Oulanem*; poesía lírica y descuidadas baladas que culminan en los *Wilder Lieder* de 1841. Volveré sobre la tesis doctoral de Marx sobre Epicuro y Demócrito, con su timbre académico más o menos convencional. Inédita durante largo tiempo, la crítica *Des hegelischen Staatsrecht* muestra ya las cualidades –la apretada argumentación y la concisa ironía– que habrían de distinguir las obras maduras de Marx. Compuesta en colaboración con Engels, *La sagrada familia* (1845) dirigió «contra Bruno Bauer y sus consortes» esos instrumentos de permanente sarcasmo, de despectiva agresividad que hicieron de Marx el más eminente virtuoso del oprobio después de Juvenal y Swift. Ese virtuosismo es una vez más característico del ataque de 1847 contra Proudhon, la *Miseria de la filosofía*. Es imposible identificar la exacta división de la autoría en el *Manifiesto comunista*, lanzado con Engels en 1848. Raras veces ha logrado el discurso programático, exhortativo, un extremo y un impacto más vehementes y memorables. La estructura gramatical, el *accelerando* de la secuencia proposicional, la síntesis de diagnóstico y certidumbre profética convierten este opúsculo en una de las declaraciones más influyentes de toda la historia. Las *Tesis* de Lutero en Wittenberg fueron un elemento del arsenal de Marx. La descripción de *La lucha de clases en Francia* (1850) y *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, publicado dos años después, son, una vez más, otra cosa. Funden precisión analítica, sátira, control teórico e inmediateces de furia de una manera comparable a lo mejor de Tácito. Ya sólo estos panfletos épicos asegurarían la talla de Marx en la poética del pensamiento.

Su periodismo era torrencial y con frecuencia inspirado. El doctor Marx colaboró con la prensa de Viena con ciento setenta y cinco artículos. Se han hecho estudios eruditos sobre Marx como analista militar y sobre sus comentarios de la Guerra Civil americana. De 1857 en adelante ocuparon a Marx sus borradores y notas enciclopédicas para la *summa* de economía política, en realidad una antropología filosófica. Este material conocido como

Grundrisse no sería publicado hasta 1953. Culminaría en los dos primeros volúmenes de *El capital* (1867-1879). Pocos leen o han leído alguna vez las secciones posteriores de este coloso incompleto. Contiene mucho material inflexiblemente técnico y estadístico. Sin embargo, en medio de sus arenosas extensiones a modo de inventario económico-sociológico, surgen esos destellos de ira clarividente, de promesa escatológica que forman parte integrante del genio de Marx. En una forma condensada y publicista, están también presentes en la llamada *Crítica al programa de Gotha* de 1875. Añádase a todo esto la profusa correspondencia de Marx con su propia gama de estilos: público y familiar, de apoyo y polémico, forense y franco. Una prodigalidad de «actos de habla» que han cambiado nuestro mundo (para mejor y para peor). En Marx son constantes las interacciones entre literatura y filosofía política. Sus pasiones literarias y su crítica literaria, sus contribuciones a la teoría del drama clásico y de la novela, su lectura omnívora de obras clásicas y modernas –como un famoso «ratón de biblioteca»– han sido estudiadas de manera magistral (véase S. S. Prawer, *Marx and world literature* [Marx y la literatura universal], 1976). La desconfianza de Marx por los escritos programáticos, *engagés*, su formulación del «efecto Balaam» por el cual las producciones reales de un novelista o poeta contradicen y niegan su ideología expresa, han sido fuente de una estética teórica y crítica, como en Lukács y en Sartre. La atención de Marx a la literatura era universal. Abarcaba desde el sensacionalismo chillón de *Los misterios de París* de Eugène Sue hasta las cumbres de la tragedia griega. Max lee a Esquilo en el original al final mismo de su vida. Shakespeare es una referencia perpetua. No es sólo el melodrama del dinero en Shylock y en *Timón de Atenas*, su obra preferida, lo que fascinaba a Marx. Es la dinámica de la historia en Shakespeare y la incomparable percepción de las relaciones de poder que hay en las obras romanas y en *Macbeth*. No menos que sus contemporáneos alemanes, Marx estaba empapado de Goethe. Le parecía ejemplar la franqueza sardónica de Mefistófeles y sopesaba las alegorías de las finanzas en *Fausto II*. Marx se identifica casi con la manera clandestina en que el joven Goethe utiliza a Prometeo. Prawer demuestra que hasta en trabajos periodísticos de Marx como *Herr Vogt* (1860), hay referencias a Pope, Sterne, Samuel Butler, Dickens, Dante, Voltaire, Rabelais, Victor Hugo y Calderón. El marxismo es una «lectura del mundo».

Balzac nunca deja de cautivar y asombrar a Karl Marx. Mucho antes que el propio Marx, Balzac entendió el concepto de plusvalía. En su Gobsek ve Marx el agudo discernimiento psicológico de que la avaricia capitalista es una forma de senilidad prematura. Sobre todo, en la *Comedia humana* está la imparcialidad del verdadero realismo, una clarividencia que subvierte radicalmente la intención legitimista y reaccionaria de Balzac. Es de Balzac,

aduce Gramsci, de quien toma Marx la cardinal definición de la religión como «el opio del pueblo».

El Pecksniff de Dickens, la descripción de la miseria y la injusticia social en *Oliver Twist*, Tupman en *Los papeles del Club Pickwick* y Martin Chuzzelwit sirven a Marx y a Engels de abreviaturas cuando satirizan a sus adversarios o plasman su protesta social. Como otros artistas destacados, Dickens alcanzó la «universalidad concreta», la ejemplificación de verdades históricas y sociales a través de un personaje de ficción y de una situación narrativa. Para Marx, confiere validez a la paradoja aristotélica que consiste en que la ficción posea una verdad que supera a la de la historia.

Las relaciones de Marx con Heine fueron breves pero complejas. Y lo fueron más aún por el encubierto judaísmo de los dos y por el interés, apasionado si bien periodístico, que sentía Heine por la filosofía idealista alemana. La admiración de Marx por la talla poética de Heine se alternaba con la compasión condescendiente y la repugnancia burguesa por el modo de vida bohemio de Heine (al igual que ese otro iconoclasta, Freud, Marx era un conservador por lo que respecta a las costumbres privadas). Por su parte, Heine había abandonado en buena medida su radicalismo juvenil y hallaba reprensibles las brutalidades polémicas de Marx. No obstante, a través de Heine, Marx llega a comprender aspectos de la creación lírica. En el primer tomo de *El capital* se recuerda a Heine como un amigo y como un hombre de excepcional valentía. Marx conocía las fatales debilidades de Heine como Heidegger conocía las de Paul Celan.

Las citas de Dante y las alusiones a éste son numerosas y mordaces. En respuesta a un condescendiente editorial del *London Times*, Marx invoca la altisonante profecía de Cacciaguida: «¡Feliz Dante, otro miembro de esa mísera clase denominada "refugiados políticos" a quien sus enemigos no podrían amenazar con la desdicha de un editorial del *Times*! ¡Afortunado el *Times*, que se libró de un "asiento reservado" en su infierno!». Un pasaje del *Paraíso* ilustra la tesis de Marx de que «un precio implica por tanto que una mercancía es intercambiable por dinero y también que tiene que ser intercambiada de ese modo». Un verso de Dante envía al *Capital* a su enorme periplo.

Es este modo de echar mano de la literatura en nombre de un pensamiento económico y político a menudo abstractamente técnico lo que resulta sorprendente. Algunas pinceladas sacadas del *Don Carlos* y del *Guillermo Tell* de Schiller inspiran la sensibilidad de Marx. Se oye sonar el poderoso tañido de la «*Glocke*» [«campana»] schilleriana cuando Marx trata el fundamental tema del trabajo productivo. Una carta a su hija Jenny alude al *Fausto* de Goethe, a *Felix Holt*, de George Eliot, y a *Shirley*, de Charlotte Brontë.

El programa y la voz de Marx habían de ser trascendentes. Su rechazo de la

Tendenzliteratur, la literatura que tiene «un palpable designio sobre nosotros» de carácter ideológico, será un obstáculo para los dogmas leninista-estalinistas del «realismo social». El lugar de Shakespeare, de Goethe, de Balzac se reafirman en el panteón comunista en *Literatura y revolución* de Trotski. La diferenciación entre realismo clásico, ya homérico, y naturalismo moderno en la línea de Zola es fundamental para Lukács y multitud de críticos menores. El giro marxista, además, tiene efectos mucho más allá del comunismo real. Los estudios de Walter Benjamin sobre el fetichismo, sobre la metrópolis, sobre la reproducción técnica del arte, se derivan de Marx. Al igual que los temas rectores de Orwell cuando habla del alfabetismo y de Dickens. Un lector ecléctico como Edmund Wilson se inspira en gran medida en Marx, como también hace Lionel Trilling cuando sitúa la ficción en su entorno social. La atención incisiva de Jane Austen en la clase, la propiedad y los ingresos la convierten en nuestra novelista protomarxista y, en *Los despojos de Pontyon* o en *La copa dorada* de Henry James, hay algo más que un toque de marxismo. Toda la plataforma de *litérature engagée* de Sartre es un ejercicio de «marxismo antimarxista». Lo mismo sucede con los numerosos avances sociológico-estéticos clave de la Escuela de Frankfurt, muy especialmente en Adorno. Los esfuerzos occidentales por negociar entre la teoría marxista y el psicoanálisis generan una verdadera industria. Ya sea para estar de acuerdo o para rechazar, interpretamos según Marx, al igual que según Freud.

En frase célebre, Marx apela a la filosofía no sólo para entender el mundo sino para transformarlo. ¿Cuántas veces nos paramos a pensar en la orgullosa inmensidad de ese dictado? Marx está convencido de que el pensamiento *puede* cambiar el mundo, de que no existe una fuerza mayor. De ahí el mínimo papel de la muerte en el marxismo, mientras que en el fascismo es destacado.

No obstante, Marx se ocupó con gran detenimiento de la tradición filosófica, especulativa. Cualquier estudio de cómo Marx se vale de Hegel y, en menor medida, de Feuerbach debe abarcar sus escritos *in toto*. Los *philosophes* de la Ilustración, Voltaire, Diderot, Rousseau, proporcionan un subtexto recurrente. Adam Smith, Ricardo, Bentham (a quien Marx ironiza) son justamente considerados filósofos. El mismo Marx vuelve a trazar las líneas entre teoría político-económica y argumentos metafísicos, una revisión que puede apuntar a Aristóteles. A veces, como en su demolición de Proudhon y en su incómodo rechazo de Stirner, Marx atribuye a la «filosofía» un aura casi peyorativa. En otro lugar está escrupulosamente atento. La filosofía antigua impregna su formación académica. Para los jóvenes hegelianos, la era posterior a la muerte del maestro parecía paralela a la del pensamiento griego después de Aristóteles. El estoicismo, el epicureísmo, el escepticismo y el ejemplo de los cínicos ofrecían interpretaciones contrapuestas de la condición humana en un clima de

decadencia religiosa y despotismo político comparable al de Europa en las décadas de 1830 y 1840. El propio Marx preguntaba cómo podría ser la conciencia del individuo en un contexto posterior a totalidades filosóficas como las de Aristóteles y Hegel. Le fascinaba la transición de Grecia a Roma. «La muerte de un héroe se asemeja a la puesta del sol, no al reventón de una rana que se ha atracado en exceso.» Epicuro y Lucrecio, socavadores de la religión, son fundamentales en la tesis doctoral de Marx sobre la *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* [Diferencia entre la filosofía natural de Demócrito y la de Epicuro] (el texto ha llegado hasta nosotros en forma incompleta). Es evidente la preferencia por Epicuro. En él, el joven Marx percibe un robusto humanismo, un esfuerzo por emanciparnos de la superstición y del miedo a los dioses. El determinismo atomista de Demócrito anula la libertad humana. A la luz de la evolución posterior, el antimaterialismo de la tesis de Marx es llamativo. También lo son las florituras estilísticas: «Lo mismo que Zeus creció en medio de los tumultuosos choques armados de los cretenses creció el mundo en medio de los resonantes juegos de guerra de los átomos». «Lucrecio nos presenta la guerra *omnium contra omnes* [de todos contra todos] [...] una naturaleza despojada de Dios y un Dios despojado del mundo.» Los cuadernos muestran un pormenorizado estudio de Parménides, de Empédocles, de la recensión plutarquina de la *doxa* griega. Encontramos la comparación de Sócrates con Cristo recurrente en Hegel y capital para Kierkegaard. Marx comparte el culto romántico a Prometeo, que es «el santo y mártir más noble del calendario filosófico». Un calendario que debe, como hemos visto, trasmutar el pensamiento en acción.

La prosa de Marx se vale de muchas voces. Es un maestro del epigrama: «La crítica no es una pasión de la cabeza: es la cabeza de la pasión». Puede ser emblemático: «Si una nación entera pudiera sentir vergüenza, sería el león agazapándose antes de saltar». Lo lapidario es un formato clave: «Lutero reemplazó la servidumbre a través de la devoción por la servidumbre a través de la convicción», «La resurrección alemana será anunciada por el canto del gallo galo». Todo Ernst Bloch y toda la utopía radical están condensados en aquello de «Yo no soy nada, debería serlo todo» de Marx. Hay un toque sutil, eco de los *Diálogos* de Luciano, según el cual debiera la esperanza y el programa de revolución dejar que «la humanidad se separe jovialmente *(heiter)* de su pasado». Muchas cosas de Marx han pasado al acervo general del lenguaje: «Ser radical es entender una cosa en sus raíces. Además, para el hombre la raíz es el hombre mismo».

Cuando se trataba de *pathos* social, Marx podía igualar a Victor Hugo, a Sue o a Dickens en sus peores momentos lacrimosos. El 27 de septiembre de 1862 apareció en *Die Presse* una estampa de los desempleados ingleses. Un padre

arruinado vive en una casita con sus dos hijas. La hilandería donde trabaja cierra. «Ahora la familia ya no tiene medio de ganarse la vida. Paso a paso la miseria los arrastraba al abismo. Cada hora los acercaba más a la tumba.» Pronto yace una niña muerta de hambre; su hermana apenas tiene fuerzas para narrar el horror de su muerte. El guardián del asilo de los pobres sabrá, «para satisfacción suya», que no tiene ninguna culpa. El jurado coronará la solemne comedia con el veredicto «muerta por el azote de Dios» («*Gestorben in folge der Heimsuchung von Gott*»). Una implícita referencia al Ugolino de Dante prepara el sarcástico uso de la *Komödie*. Y obsérvese el juego de palabras en *Heimsuchung*. En la actualidad, el término significa «persecución» o «aflicción». Aquí se utiliza como representación del azote divino.

La traducción es impotente ante la volcánica respuesta al ataque de Karl Heinzen contra Hegel en octubre de 1847. Marx invoca la vituperante grosería y las brutalidades del siglo XVI, la flagelante cadencia de Rabelais:

> *Platt, grossprahlend, brambasierend, thrasonisch, prätentios-derb im Angriff, gegen fremde Derbheit hysterisch empfindsam; das Schwert mit ungeheuer Kraftvergeudung schwingend und weit ausholend, urn es flach niederfallen zu lassen; beständig Sitte predigend, beständig die Sitte verletzend; pathetisch und gemeinin komischer Verstrickung; nur um die Sache bekümmert, stets an der Sache vorbeistreifend; dem Volksverstand kleinbürgerlische, gelehrte Halbbildung, der Wissenschaft sogennanten «gesunden Menschenverstand» mit gleichem Dunkel entgegenhaltend; in haltlose Breite mit einer gewissen selbstgefälligen Leichtigkeit sich ergiessend; plebejische Form für spiessbürgerlischen Inhalt; ringend mit der Schriftsprache, um ihr einen sozusagen rein körperlichem Charakter zu geben… tobend gegen die Reaktion, reagierend gegen de Fortschritt… Herr Heinzen hat das Verdienst einer der Wiederhersteller der grobianische Literatur, und nach dieser Seite hin eine der deutschen Schwalben des herrannahenden Völkerfrühling zu sein.*
>
> [Perogrullesco, jactancioso, grandilocuente, pretenciosamente áspero al atacar, histéricamente sensible a la aspereza ajena; blandiendo la espada con gran desgaste de energía sólo para dejarla caer; constantemente predicando civilidad, constantemente insultando las buenas maneras; patético y vulgar en risible mezcla; interesado únicamente por lo que tiene a mano pero siempre errando el tiro; oponiendo al sentido común una semicultura pequeñoburguesa aprendida; derramando una plétora incontrolada de autocomplaciente trivialidad; forma plebeya y untuoso contenido de medio pelo; batallando con la palabra escrita para darle sustancia corpórea […] bramando contra la reacción, reaccionando contra el progreso […]. El señor Heinzen tiene el mérito de ser el restablecedor de la literatura rufianesca y en ese sentido una de las golondrinas alemanas que anuncian la proximidad de la primavera populista.]

¿Estamos leyendo a Céline? Días después Marx reanuda su ataque usando citas de *Trabajos de amor perdidos* y *Troilo y Cresida* (a Marx le complacía Tersites). Dentro de las artes del escarnio erudito, son comparables las refutaciones de Proudhon que hace Marx en *Miseria de la filosofía*, obra escrita en francés. Proudhon es caricaturizado como un falso Prometeo, «un extraño santo tan flojo en lógica como en economía política». El título del segundo capítulo llama la atención: «La metafísica de la economía política». Para Karl Marx, la economía política tal como se desarrolla a partir de Adam Smith y

Ricardo *es* una filosofía. Es un análisis y una visión sistemáticos de la justicia, de la ética y de lo racional tan completos como la *República* y las *Leyes* de Platón. Y es muy indicativo del alfabetismo imaginativo de Marx y de su rechazo de los límites artificiales el hecho de que este opúsculo, a menudo técnico, se cierre con una vehemente cita de la novela histórica de George Sand *Jean Ziska*.

El 18 brumario de Luis Napoleón sigue siendo un clásico de la ironía y de la ira. Su segunda frase se hizo proverbial: cuando Hegel sugirió que los acontecimientos y agentes decisivos ocurren dos veces, olvidó añadir que «lo hacen una vez como tragedia y la otra como farsa». En las crisis de 1848-1851, Marx percibe una macabra parodia de 1789. «La revolución social del XIX no puede sacar su inspiración creativa del pasado, sino únicamente del futuro.» Debe «dejar que los muertos entierren a sus muertos»; los ecos de las Escrituras son un bajo continuo frecuente en el lenguaje de Marx, como lo son también las mordaces alusiones a la historia antigua:

> *Der 2 Dezember traf sie wie ein Blitzstrahl aus heitern Himmel, und die Völker, die in Epochen kleinmütiger Verstimmung sich gern ihre innere Angst von den lautesten Schreiern übertaüben lassen, werden sie vielleicht überzeugt haben, dass die Zeiten vorüber sind, wo das Geschnatter von Gänsen das Kapitol retten konnte*.

> [El 2 de diciembre cayó sobre ellos como un rayo del cielo sereno, y los pueblos que en épocas de malhumor pusilánime dejan gustosamente que los gritadores más estruendosos ensordezcan sus miedos interiores se habrán convencido, tal vez, de que han pasado los tiempos en que el graznar de los gansos podía salvar al Capitolio.]

Las ironías se hacen más profundas: «Una banda de soldados borrachos dispara sobre los burgueses fanáticos de la ley y el orden en sus balcones, haciéndolos pedazos; su santuario familiar es violado; sus hogares bombardeados como pasatiempo, todo ello en nombre de la propiedad privada, de la familia, de la religión y del orden». Los demócratas de la cámara de diputados «creen en las trompetas que derribaron las murallas de Jericó» pero produjeron sólo una retórica quejumbrosa e impotente. ¿En qué consistía la ventaja de Luis Napoleón? «Como bohemio, como *Lumpenproletarier*» –la cáustica denominación de un proletario con artificiosos harapos–, podía usar los medios más groseros y vulgares. Su siniestra mediocridad fue el instrumento mismo de su éxito. Sigue una frase dragontina que se enrosca para soltar su veneno en diez abstracciones latinizantes: ¡en un clamoroso estado de «confusión, fusión, revisión, prorrogación, constitución, conspiración, coalición, emigración, usurpación y revolución, la burguesía resuella y resopla un fin terrorista más que un terror sin fin». La conclusión es exactamente profética veinte años antes de 1871: «Cuando el manto imperial descienda finalmente sobre los hombros de Luis Bonaparte, la figura en bronce de

Napoleón caerá de lo alto de la columna de Vendôme». Si hay una poética de la ira burlona, está aquí.

El romanticismo y el siglo XIX estaban obsesionados por el ideal y por el prestigio de la epopeya. Chateaubriand, poseído de épicos designios, traduce *El paraíso perdido*. Wordsworth aspira a la epopeya interiorizada en *El preludio* y en *La excursión*. Las series de *La comedia humana* de Balzac y de *Los Rougon-Macquart* de Zola proclaman dimensiones épicas. *La leyenda de los siglos* de Victor Hugo había de ser un panorama épico de toda la historia. Al final de su carrera, Hugo compone epopeyas teológicoapocalípticas que rivalizan con Dante y Milton. Pensamos en *El anillo y el libro* de Browning o en *Dynasts* de Hardy. La pintura de historia y la arquitectura posrománticas y las titánicas partituras de Mahler y Bruckner están caracterizadas por unas inmensidades panópticas. ¿De qué otro modo podía la sensibilidad responder a la saga napoleónica y al gigantismo de la revolución industrial, competir con ellos? Tres veces, además, se hizo realidad plenamente el sueño épico: en *Moby Dick*, en *Guerra y paz* y en *El anillo* de Wagner.

La *opera omnia* de Karl Marx se puede entender como una epopeya del pensamiento, como una *Odisea* salida de la oscuridad rumbo a las lejanas costas de la justicia y la felicidad humana. Hasta en los textos económico-sociológicos especializados hay un redoble de tambor subyacente, una cadencia de marcha hacia el mañana (véanse *Los magos* de Hugo o el impulso inicial de las sinfonías de Beethoven). Este movimiento hacia delante se nutre, como en las profecías del indignado Amós, de una airada esperanza. Cuando los manuscritos de 1844 aducen un mundo en el que se intercambiará confianza por confianza y no dinero por dinero, el dinamismo que los anima es mesiánico. No menos que la *Odisea* de Homero o la *Eneida*, el relato analítico y crítico de Marx tiene como su arquetipo un viaje de regreso a la patria. Ernst Bloch lo resume de manera memorable: un lugar «que irradia infancia y donde nadie ha estado todavía: la tierra natal». El que este viaje haya conducido al despotismo y al sufrimiento, a una injusticia y una corrupción monstruosas; el que tratara en vano de negar lo que Hegel había denominado la esencia trágica de la historia, no invalida la grandeza del sueño. Refuta pero no devalúa el homenaje que el socialismo utópico rinde al potencial de la humanidad para el altruismo y la mejora. Cuando llegue la verdadera revolución, proclama Tolstói, «el tipo humano medio se elevará a las alturas de un Aristóteles, un Goethe o un Marx». El *Manifiesto* acude a Shakespeare: con el derrocamiento del viejo orden, «todo lo sólido se transforma en aire». La cita de *La tempestad*, el saludo a Aristóteles y a Goethe no son florituras ornamentales. Hablan de una de las grandes y trágicas aventuras del espíritu humano, de la filosofía en su intento de transmutarse en esa otra voz de la poesía que es la acción. «En el principio era el hecho.»

¿Qué se puede añadir a los voluminosos estudios del genio lingüístico de Nietzsche, de un virtuosismo estilístico tan innovador como su filosofía, dos originalidades que están entretejidas? Un sofista rapsódico para sus detractores, el más hipnótico de los pensadores para sus seguidores de todo el mundo. Hay quizá un aspecto que requiere ser subrayado.

A la manera de los presocráticos, a los que él tanto apreciaba, Nietzsche es el filósofo en cuyos escritos se funden la especulación abstracta, la poesía y la música. La música impregna la existencia de Nietzsche. Él compone. Gustav Mahler, entre otros, pone música a sus palabras. Nietzsche escribe poesía. Su antiética, su antimetafísica, configuran la modernidad. Lo que suponemos son triples interacciones entre canto, *doxa* y poema en Pitágoras o Parménides se hacen reales en Nietzsche. Son esenciales para su crítica del racionalismo socrático y de la filosofía académica. En él, la poesía y la música del pensamiento son literales.

Los *Idilios de Mesina* son siete poesías líricas ligeras que se han fechado en 1882 y no dejan de mostrar influencia de Heine. Pulsan cuerdas típicamente nietzscheanas: el ansia de dormir del insomne, el hechizo de los pájaros volando, las estrellas mediterráneas. Emerge una importante polémica: «¿La razón? Un mal asunto», del todo inferior a «cantar, bromear e interpretar *Lieder*». Nietzsche se mofa de sus propias evocaciones poéticas: «¿Tú, un poeta? ¿Estás mal de la cabeza?». Pero el pájaro carpintero cuyo picoteo ha dado origen a la métrica de Nietzsche no será negado: «¡Sí, *mein Herr*, eres poeta!». Tres años después se vería que el pájaro tenía razón.

El «*Nachtwandler Lied*», la canción y el nocturno del Caminante Nocturno, constituye el clímax y el final de *Así habló Zaratustra*. Se insiste en que está concebida para ser cantada:

Oh Mensch! Gib Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Ich schlief, ich schlief,
aus tiefen Traum bin ich erwacht: –
die Welt ist tief,
und tiefer als der Tag gedacht,
tief ist ihr Weh–
Lust, tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit–
–will tiefe, tiefe Ewigkeit!»

[¡Oh hombre! ¡Presta atención!
¿Qué dice la profunda medianoche?
«Yo dormía, dormía,

de profundo sueño he despertado:
el mundo es profundo,
y más profundo de lo que pensó el día,
profundo es su dolor,
el deseo, más profundo aún que el dolor de corazón:
dijo el dolor: ¡desaparece!
¡Pero todo deseo quiere eternidad
quiere profunda, profunda eternidad!»]

Estos once versos están saturados de profundidad y de las tinieblas de medianoche, de las penumbras entre el sueño y la vigilia. La profundidad, filosófica o poética, es a su vez un modo de oscuridad. No es a la luz del día –y Nietzsche había sido un servidor de lo auroral y del mediodía– como el mundo revela su profundidad. Una profundidad de sufrimiento *(Weh)*, de deseo (una imperfecta traducción de *Lust*, que representa el *conatus* en el sentido de Spinoza, lo que hay de libidinal en la conciencia y en el alma humana). Ningún dolor de nuestro corazón *(Herzeleid)* es tan profundo como esos impulsos o apetitos primarios opuestos. La tristeza, el dolor, reclaman transitoriedad. Pero el *Lust* quiere eternidad, «profunda, profunda eternidad». Pues es la fuerza vital que está más allá del bien y del mal.

Es difícil citar una poesía breve que se halle bajo mayor presión emocional e intelectual. La estructura anafórica está ya a más de mitad de camino de la música. La compleja puntuación es un medio de notación musical. ¿Es una tontería oír el pensamiento en *contralto*? Aquí, ontología y poesía se animan la una a la otra soberanamente. En este texto se podría apoyar la argumentación aducida en este ensayo.

6

Comentando la simultánea publicación en 1890 de sus *Principios de psicología* y de la novela *La musa trágica*, de su hermano Henry James, William James declaraba que aquél sería sin duda «¡¡un año memorable en la literatura americana!!». La insistencia de William James en un lenguaje sólidamente democrático, accesible, hacía que le resultara difícil apreciar las sinuosidades bizantinas del estilo tardío de Henry James. Como mucho, concedía que *Las alas de la paloma* y *La copa dorada* habían logrado «alcanzar su objetivo, a su manera, a pesar de la perversidad del método y de su *longitud*, que no soy el único en deplorar». No obstante, el defensor del pragmatismo podía ocasionalmente hacer gala de brío estilístico. Podía ejemplificar cómo la pasión por la comprensión intuitiva «prefiere toda la incoherencia, la brusquedad y la fragmentariedad que pueda haber [...] a un modo abstracto de concebir las cosas que, aunque las simplifica, al mismo tiempo disuelve su plenitud concreta». Le parecía que «el torrente de nuestro pensamiento a través de sus márgenes es la permanente peculiaridad de la vida». Henry James habría coincidido en esta insinuación de lo penumbroso, aunque tal vez hubiera preferido el «sentimiento» al «pensamiento». Hasta ahora no se ha sacado todo de este diálogo, largo aunque con frecuencia interiorizado, entre el filósofo y el novelista. Ambos estaban fascinados por la fenomenología de la conciencia y por los medios, analíticos o imaginativos, que pudieran dar acceso a su dinámica. Donde su hermano Henry miraba a Flaubert y a Turguéniev, William James hallaba en Bergson una decisiva afinidad.

Cuando se concedió el premio Nobel de Literatura a Henri Bergson en 1927, se consideró que esta distinción era apropiada. Para los detractores de Bergson confirmaba que su excelencia era más literaria que filosófica. Igualmente dotado para las matemáticas y para las letras, Bergson empezó enseñando textos clásicos y modernos de autores como Sófocles, Montaigne, Molière y Racine. En 1884, el joven profesor editó textos elegidos de Lucrecio. La selección es representativa del futuro de Bergson. Inspirado en fuentes de la filosofía clásica, el comentario de Bergson se extiende también a Shakespeare y a Musset. Las conferencias sobre la risa, tituladas *La risa*, fueron el comienzo de la fama de Bergson. En esta chispeante meditación están presentes Thackeray y Mark Twain. Bergson cita no sólo a Cervantes y a Molière sino también a los virtuosos de la comedia de bulevar. El descubrimiento de Ruskin no fue menos influyente para él que para Proust. *Los pintores modernos* de Ruskin, de 1843,

su simbiosis táctica de abstracción teórica y lirismo, inspiraron el modelo bergsoniano de intuición y creatividad estéticas. A partir de entonces, el análisis que hace Bergson de la interioridad psíquica y de las formas simbólicas servirá a unos fines filosóficos y epistemológicos.

Como en el *Banquete* de Platón, el concepto metafísico y estético, escénico y sistemático, de *poiesis* generará las proposiciones de Bergson. La definición central es la de la *durée*, de la génesis interior, subjetiva, de una temporalidad sentida, existencial, que difiere radicalmente de las utilizaciones cronométricas, lineales y neutras (ficciones racionales) del tiempo. La consciencia danza «con la música del tiempo». Enseña a Bergson la inmediatez del tiempo en movimiento, un *moto spirituale* interno e incesante. El ego mismo es perpetuamente metafórico en sus integraciones intuitivas del pasado, el presente y el futuro. En cierto sentido, la construcción entera de Bergson está elaborada sobre el «*homme ondoyant et divers*» [«hombre ondeante y diverso»] de Montaigne, sobre su «*Je ne peint pas l'être, je peint le passage*» [«No pinto el ser, pinto el paso»] (¿hay algún lugar de los *Ensayos* donde se pueda distinguir el genio filosófico del lingüístico?). Para Bergson, los presentimientos introspectivos que nos permiten registrar estos vitales procesos configuradores son, en esencia, racionales. Son susceptibles de elucidación cognitiva. Afirmado en fecha tan temprana como 1903 este «impresionismo lógico», este platonismo cartesiano, define la originalidad de Bergson y el hechizo que sus enseñanzas ejercen sobre sus contemporáneos. El intuicionismo de Bergson revela los «movimientos ondeantes de la realidad» (el *ondoyant* de Montaigne). Por una de esas simetrías o acordes armónicos, desconcertantes y a la vez cruciales, de la historia del pensamiento y de la metáfora, la «teoría de las ondas» de Bergson guarda correspondencia con la que se desarrolla en esa época en la física atómica, en la relatividad y en el entendimiento de la luz. Las «ondas» serán tan características de los modelos electromagnéticos y termodinámicos como de la música de Debussy y de las obras de ficción de Virginia Woolf.

Esta fluidez activa y este elemento pulsante de la duración es la condición de lo estético. La literatura ofrece un acceso privilegiado a la cadencia, a la coreografía de la experiencia interiorizada. Novalis había definido la poesía como «realidad absoluta». Pero ¿puede la gramática, por flexible e imaginativa que sea, traducir su linealidad al fluir de lo inmediato? En la estela de Bergson, Proust, Joyce, Faulkner y Broch se ocuparán de este acertijo epistemológico. La vanguardia de la ficción moderna es íntegramente filosófica. Solamente la poética y el arte (el cine es inminente) pueden hacer sensible ese continuum, esa pulsación del ser que habitualmente ocultan o distorsionan unas realidades superficiales, convencionalizadas, estadísticamente ordenadas. Ésta será la exposición que Heidegger, en su propio registro, hace de los *Zapatos de*

campesino de Van Gogh o de la poesía de Rilke. En un arte menor, sugiere Bergson, este hacer sensible produce mera fantasía. En el gran arte y la gran literatura comunica verdades más indicativas de lo humano que las que muestran las ciencias. Solamente el gran arte y la gran literatura autorizan «el estudio del alma en su concreción», donde «concreción» es casi paradójicamente una infinita secuencia de tonos y matices. De esta secuencia es la melodía el agente más fiel. En ningún momento oculta Bergson hasta qué punto esta creencia está en deuda con la musicalidad sinestésica de Baudelaire y Verlaine. Las energías fluyentes de la conciencia humana hasta ahora inexploradas son puestas de manifiesto, según Bergson, por la melancolía virgiliana o por el «descubrimiento» rousseauniano de la sublimidad alpina. Estas innovaciones son «empujes», la exacta expresión de Schiller, que se originan en lo más íntimo de la psique. El intuicionismo de Bergson bordea lo místico. Sin embargo, siempre aspira a retroceder o a avanzar hasta la salvaguardia de la razón. De ahí, como observó Bergson, un parentesco con Plotino.

La heredadas fijezas de vocabulario y sintaxis nunca pueden salvar del todo el abismo entre la expresión y el flujo y los remolinos de la conciencia. La lucha por lograrlo se describe así en *El pensamiento y el movimiento*: la intuición «embotellada al brotar de su fuente» sólo puede comunicarse a través del «simbolismo lingüístico». En analogía con el cálculo, la lingüística de la configuración trata de detener momentáneamente la avalancha, las mareas de la conciencia para que tomemos conciencia de su vitalidad intrínsecamente irrecuperable. Muy atento a las espontaneidades y a las limitaciones de los recursos verbales, Bergson concluye que éstos son menos expresivos de la multiplicidad que hay en el espectro y en los matices de la conciencia que los colores o los sonidos musicales. Dentro de sus limitaciones, la poesía se acerca más que la prosa a la fuente de los valores psíquicos. En una perspectiva que recuerda las emanaciones de Plotino, Bergson trata de descubrir la generación de imágenes y estructuras simbólicas partiendo de la experiencia psíquica. Esto lo conduce a una investigación psicológica de los ritmos y tonalidades verbales: «El lado musical del estilo, eso es tal vez lo esencial [...]. Cuando escribo un párrafo dado, los puntos y aparte y las comas son anteriores al texto; la puntuación es anterior a la frase y a las palabras. Un movimiento interno me indica que en un momento determinado, si es posible (¡hay azares benévolos!), tienen que venir palabras de idéntica consonancia y por orden». Bergson aduce que las proposiciones de Descartes en el *Discurso* son fortalecidas por ritmos que dependen de la puntuación. Hay que leerlas, como la poesía, en voz alta. En ningún lugar resulta más persuasiva la «armonía» de Bergson que en su comparación de la risa y la espuma que se forma en la cresta de las olas:

Les vagues s'entre-choquent, se contrarient, cherchant leur équilibre. Une écume blanche, légère et gaie en suit les contours changeants. Parfois le flot qui fuit abandonne un peu de cette écume sur le sable de la grève. L'enfant qui joue près de là vient en ramasser une poignée, et s'étonne l'instant d'après, de n'avoir plus dans le creux de la main que quelques gouttes d'eau bien plus salée, bien plus amère encore que celle de la vague qui l'apporta. Le rire naît ainsi que cette écume.

[Las olas chocan, se oponen unas a otras, buscando su equilibrio. Una espuma blanca, ligera y alegre sigue sus contornos cambiantes. A veces, la ola que huye abandona un poco de esta espuma en la arena de la playa. El niño que juega allí cerca viene a recoger un puñado y se sorprende al momento siguiente de no tener ya en el hueco de la mano más que unas gotas de agua mucho más salada, mucho más amarga que la de la ola que las trajo. La risa nace como esa espuma.]

Con la excepción del niño, sólo Nietzsche rivaliza con esta incisiva ligereza. Un mercurial *élan* [impulso] –una palabra que Bergson hizo suya– estimula el hallazgo psicológico-epistemológico.

La influencia de Bergson sobre la literatura, aunque difusa y atmosférica, aunque a menudo de segunda mano, fue omnipresente. Durante un tiempo, el «bergsonismo» fue un clima de sentimiento y uno de los primeros ejemplos de penetración de temas académicos en los medios de comunicación. Puede que buena parte del hechizo de Bergson fuese banalidad mundana –el París a la moda que abarrotaba sus conferencias–, pero el estímulo y el impacto eran reales.

Ya en 1913 se etiquetó a Proust, pariente lejano suyo, como «discípulo integral de Bergson». Esta atribución se convirtió en un tópico. Como ha mostrado J. N. Megay en su *Bergson and Proust* (1976), es una distorsión. Tras un primer encuentro en 1890, los contactos personales fueron raros y casi cesaron después de 1913. En *En busca del tiempo perdido* Bergson sólo aparece una vez, en un pasaje añadido en 1921. En mayo de 1904 Bergson elogia la traducción de Ruskin que había hecho Proust; por su parte, Proust apenas lee nada de Bergson posterior a *La evolución creadora*. En una entrevista de prensa concedida en 1913, Proust se propone distanciar de las enseñanzas de Bergson su obra de inmediata aparición. Subraya las diferencias entre la *mémoire* bergsoniana y su propio modelo de recuerdo tanto voluntario como involuntario. Su manera de considerar el dormir y los sueños no es la de Bergson, y Proust, a diferencia de William James, es escéptico en cuanto al interés de Bergson por el espiritualismo y su creencia en la supervivencia del alma. Bergson, por su parte, no era un asiduo lector de Proust. Nunca dudó de la superioridad de la filosofía sobre la ficción narrativa. Bergson manifestó una admiración convencional por la sagacidad psicológica de Proust y por sus recursos estilísticos, pero le parecía que *En busca…* no dejaba en sus lectores esa sensación de «vitalidad acrecentada» que distingue a las grandes obras de arte. Un arte verdaderamente grande debe «dejar la puerta abierta a la esperanza».

Esto no lo consigue Proust. En la última etapa de su augusta vida, Bergson afirmó que, en lo esencial, Proust había vuelto la espalda a la *durée* y al *élan vital*. Una sima separaba sus respectivas interpretaciones del mundo. Lo que falta por dilucidar es la función del judaísmo o del semijudaísmo, un epígrafe especialmente fascinante, en Montaigne, Bergson y Marcel Proust.

La relación con la persona y las obras de Péguy fue de un orden mucho más trascendental. Figura entre las «*riches heures*» de los encuentros entre lo filosófico y lo poético. Péguy lee a Bergson desde 1900. Declara que es su «único maestro verdadero». Asistió asiduamente a las conferencias de Bergson. Desilusionado porque Bergson no le ayudó en su calamitosa situación, Péguy deja de relacionarse con él en 1912. Pero sólo exteriormente. El 2 de marzo de ese año escribe a Bergson una vibrante carta: «Es usted quien ha vuelto a abrir en este país las fuentes de la vida espiritual». Sabe que «me es imposible separarme de Bergson». El año 1914 trajo la reconciliación personal. Bergson se convertirá en el solícito tutor de los huérfanos de Péguy.

Charles Péguy ingiere a Bergson a su propia manera caníbal. Confiere al elegante optimismo de Bergson una inflexión trágica, casi materialista. Se hace eco de la valoración (plotiniana) de Bergson del momento presente como potencial eternidad. La elocuencia fluyente, repetitiva y culminante de Péguy parece hacer realidad el ímpetu hacia delante de la *durée*. La ola está a punto de romper convirtiéndose en futuro. Estas concordancias y reivindicaciones de parentesco –Bergson conservó su distancia *mondaine*– inspiran el tumultuoso homenaje, la glosa de Bergson *et la philosophie bergsonienne* y la final *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie*, una «nota» de enormes dimensiones que se ocupa también, y bellamente, del genio de Corneille. Estos opúsculos, eminentes en el diálogo entre metafísica y literatura que estoy tratando de escuchar, expresan la atribulada fidelidad de un católico recusante a un maestro cuyos escritos habían sido incluidos en el Índice. No menos que Péguy, el propio Bergson, coqueteando con el catolicismo, contravenía la «momificación, las burocracias, la presencia de la muerte» de la *ecclesia* oficial y censora. Para Péguy, «el bergsonismo no es una geografía, es una geología» que arroja una luz sin precedentes sobre los misterios enterrados de la gracia, «a su vez el más profundo de los problemas cristianos» (Simone Weil, impregnada de Bergson, habría estado de acuerdo). Sin embargo, la tarea no se culmina. Henri Bergson «ha hecho insostenible e indefendible de una vez por todas el materialismo, el intelectualismo, el determinismo, las teorías mecánicas de la asociación». Pero no las ha hecho inhabitables para quienes de todos modos deseen habitarlas. Estas sombrías previsiones se cuentan entre las últimas palabras que escribió Péguy la víspera de su heroica muerte, claramente prevista. El diálogo con Bergson se interrumpe en mitad de una frase.

Mucho más difícil de evaluar, si bien se infiere de manera general, es el papel de Bergson en el desarrollo de la narrativa basada en la corriente de conciencia. La novela *Han cortado los laureles*, de Édouard Dujardin, que Joyce señala como inspiración técnica, se había publicado en 1887. Los monólogos interiores de Valéry y sus intentos de detener, de cristalizar el flujo del tiempo, se remontan a comienzos de la década de 1890. No obstante, la moda de las obras de ficción caracterizadas por la fluidez introspectiva, por el recuerdo como un continuum, sí que parece reflejar la extendida autoridad de las enseñanzas de Bergson. Unas «partículas de onda» y despliegues luminosos en el borde o en la corona de la conciencia inspiran experimentos narrativos desde Proust y Joyce hasta Virginia Woolf, Faulkner y Broch. La narración se torna expansiva, en el sentido bergsoniano, en *El ruido y la furia*, *Al faro* y *La muerte de Virgilio*. Hay ironía aquí, pues no ha habido una prosa más clásicamente diáfana que la de Bergson.

Apóstol de la movilidad, Bergson apenas cambió el tono, las invariantes performativas de su estilo magisterial. La disciplina cortés, el aplomo seductor de ese estilo, están presentes desde el principio. Donde nuestra atención se centra en la corriente de matices fugitivos

> *qui empiètent les unes sur les autres, elle aperçoit des couleurs tranchées, et pour ainsi dire solides, qui se juxtaposent comme les perles variées d'un collier: force lui est de supposer alors un fil, non moins solide, qui retiendrait les perles ensemble.*
>
> [que se invaden unos a otros, percibe los colores contrapuestos, y por decirlo así sólidos, que se yuxtaponen como las perlas variadas de un collar: fuerza le es suponer entonces un hilo, no menos sólido, que mantendría juntas las perlas.]

Sólo una pequeña fracción de nuestro pasado es funcional en nuestro pensamiento:

> *mais c'est avec notre passé tout entier, y compris notre courbure d'âme originelle, que nous désirons, voulons, âgissons. Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation.*
>
> [pero es con nuestro pasado todo entero, incluida la inclinación originaria de nuestra alma, como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta pues íntegramente en nosotros por su empuje y en la forma de una tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación de ella.]

Obsérvese la espontánea imagen *courbure d'âme* y el característico horizonte de cálculo que hay en *intégralement*. Una rápida pincelada refuta el tropo platónico de las Ideas: «*Cela revient à dire que le physique est du logique gâté*» [«Esto quiere decir que lo físico es lo lógico echado a perder»]. Después se acelera el paso:

la vie toute entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie et pour la lâcher ensuite dans des canaux flexibles, déformables, à l'extrémité desquelles elle accomplira des travaux infiniment variés. Voilà ce que l'élan vital, *traversant la matière, voudrait obtenir tout d'un coup*.

[la vida entera, animal y vegetal, en lo que tiene de esencial aparece como un esfuerzo por acumular energía y soltarla luego en canales flexibles, deformables, en cuyo extremo realizará tareas infinitamente variadas. He aquí lo que el *impulso vital*, atravesando la materia, querría obtener de repente.]

El paradigma intertextual de la electricidad queda elegantemente tácito. O consideremos cómo se trata el tema de la gracia, de las mentalidades que rozan el misticismo, en los escritos tardíos de Bergson, descripciones cuyo único paralelo contemporáneo se puede encontrar en William James y en T. S. Eliot. En todo, una claridad casi prosaica celebra el empuje de la conciencia hacia la libertad. El aura de Bergson es festiva cuando subraya el contraste con Freud:

au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise. C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface. C'est la croûte extérieure qui éclate, cédant à une irrésistible poussée. Il s'opérait donc, dans les profondeurs de ce moi, et au-dessous de ces arguments très raisonnaiblement juxtaposés, un bouillonement et par là même une tension croissante de sentiments, non point inconscients sans doute, mais auxquels nous ne voulions pas prendre garde.

[en el momento en que el acto se va a realizar, no es raro que se produzca una rebelión. Es el yo de abajo que sale a la superficie. Es la corteza exterior que estalla, cediendo a un irresistible empuje. Actuaban pues, en las profundidades de este yo, y por debajo de estos argumentos muy razonablemente yuxtapuestos, un hervor y al mismo tiempo una creciente tensión de sentimientos, sin duda no inconscientes pero a los cuales no queríamos prestar atención.]

«Sin duda no inconscientes»: una despreocupada matización que niega el psicoanálisis.

Es gratificante citar a Bergson (con frecuencia la prosa de Hume produce la misma sensación). Las seducciones son constantes. Indiscutiblemente, sigue siendo leído. Su legado en la fenomenología –véase Merleau-Ponty–, en el entendimiento de las experiencias estética y religiosa, sigue siendo apreciable, pero ¿es todavía una fuerza viva o se halla Bergson en la penumbra de la relevancia histórica y literaria como sucede con figuras como William James o Santayana o incluso Croce? Lo sugestivo es la paradoja subyacente: la de un don estilístico tan eminente y fascinante que la necesaria fibra y densidad del contenido filosófico padece. Bergson sigue siendo un escritor de primera magnitud. ¿Acaso su «encanto» –palabra que le gusta tanto como a Valéry– ha socavado su autoridad intelectual? Volviendo a sus obras, se percibe un soplo a la vez delicioso y anticuado como de lavanda en el armario de la ropa blanca de una *belle époque*. La provocación, la mordacidad ya no son urgentes. En contraste, pongamos, con Husserl, demasiado a menudo se hace que la

dificultad parezca vulgar. Hegel define al verdadero metafísico como alguien que se preocupa, que se siente sin hogar. Había oscuridad también en la actitud de Bergson, sobre todo hacia el final. Pero no quiso extender esa oscuridad a sus lectores.

George Santayana no está de moda ya. Sus intentos de ofrecer una interpretación naturalista de la belleza, su concepto de lo espiritual como intuición pura, la manera en que lee a Lucrecio y a Spinoza para lograr calma filosófica y un cierto realismo epicúreo, no han resultado ser duraderos. La claridad cortés de la prosa de Santayana se ha quedado anticuada. Sin embargo, ¿qué filósofo ha sido el objeto de dos poemas más espléndidos?

Wallace Stevens es el más metafísico de los poetas estadounidenses. Está alerta a la «poesía pura» de Platón. Está atento a la grandeza de Leibniz. Prologa las traducciones de los diálogos filosóficos de Valéry y compone «*A collect of philosophy*»: «Un poema en el cual el poeta ha elegido como asunto un tema filosófico debe tener como resultado el poema de los poemas. Que el ala de la poesía deba ser también el ala apresurada del significado es al parecer un extremo bien estético, y puede llegar a serlo en el tiempo y, tal vez, en otras políticas». Stevens es un epistemólogo profundamente interesado por las posibles relaciones entre imaginación y hecho. Coincide con Croce en que «la poesía es el triunfo de la contemplación». Considera la validez de la analogía y cuestiona el positivismo lógico de A. J. Ayer. Para él, como para Schopenhauer, «la realidad moderna es una realidad de des-creación».

Son marcadas las afinidades con Santayana. Para ambos, la mente reflexiona sobre sí misma para registrar el «flujo de la sustancia» y el «zumbido del cambio interior». Stevens y Santayana ven en la religión un modo de poesía, una «ficción suprema» cuyas esencias se intuyen y hacen realidad en la individualidad sensorial de unos momentos de tiempo privilegiados. «A un viejo filósofo en Roma» se publicó en el otoño de 1952, con ocasión de la muerte de Santayana. Está muy inspirado en una entrevista de Edmund Wilson con Santayana aparecida en abril de 1946. El propio Stevens se hace eco de este diálogo en su «Imaginación y valor», de 1948. «Puede haber vidas en las que el valor de la imaginación es igual que el que tiene en las artes y las letras.» Wallace Stevens hace de Santayana su álter ego. Ve Roma como la fusión agustiniana de la Ciudad del Hombre y la Ciudad de Dios. Es a un tiempo «umbral», tan humilde como el enclaustrado alojamiento de Santayana, y «más allá», trascendente en el esplendor de su «inmenso teatro y su pórtico con columnas». Aquí «las banderas hinchadas por el viento se transforman en alas». Aquí «lo posible celestial» habla a la almohada del anciano cuando éste dormita en «las profundidades de la vigilia». Del silencio y de la humildad sale «una total

grandeza al final» y, como en la poesía y la metafísica, el pensamiento es el maestro constructor:

> Total grandeza de un total edificio,
> elegido por un inquisidor de estructuras
> para sí mismo. Se detiene en este umbral,
> como si el designio de todas sus palabras tomase forma
> del pensamiento y se hiciese realidad.

En uno de los «autobuses cargados de soldados locos por los *souvenirs* y oficiales profesores de filosofía» que «irrumpieron» en la celda de Santayana tras el final de la guerra en Europa estaba el joven Robert Lowell. Un bostoniano visitando a un bostoniano «perplejo de encontrarlo todavía vivo». Lowell se fija en lo que considera el templado agnosticismo o incluso ateísmo de Santayana en su santuario monástico. Las sombras de agosto rodean al moribundo epicúreo. El maestro de Dante, Ser Brunetto, que perece invicto, los invitados de *El banquete*:

> como si tu larga persecución del demonio
> de Sócrates, del Alcibíades matador de hombres,
> del demonio de la filosofía, al final hubiera convertido
> a aquellas vírgenes fugitivas en laureles amistosos
> en San Stefano Rotondo, donde moriste
> con casi noventa años,
> aún incrédulo, inconfeso y no recibido [...]

Está en juego no la serenidad metafísica de Wallace Stevens sino la intensidad del propio encuentro, confesional y sin embargo agonístico de Lowell con el catolicismo. Santayana se convierte en san Jerónimo en su consagrado escritorio, trabajando todavía con su «palpitante lente de aumento»:

> donde los remolinos de arena
> y unos leones de corazón destrozado te lamen la mano
> afinada por una bilis tan amarilla como un lingote de oro.

Junto con el homenaje de Edna St. Vincent Millay a la «belleza desnuda» que hay en Euclides, estos dos poemas son celebraciones, no frecuentes en la literatura estadounidense, del aura del intelecto.

La querella a la vez acerba y fraternal entre filósofos y poetas ha resonado a lo largo de la milenaria e incomparable historia de la poesía griega. Desde el rechazo de Homero por parte de Solón y Platón, desde las sagas bizantinas hasta la actualidad, se han sumado a ella personas ajenas como Anne Carson en

su inspirada meditación sobre Simónides. Pero por obvias razones lingüístico-culturales el diálogo sigue siendo totalmente griego. Por ejemplo, en el siglo XIX Nikos Gatsos acude a Heráclito (en inglés, en la bella traducción de Edmund Keelay y Philip Sherard):

> Cast out the dead said Herakleitos, yet he saw the sky turn pale saw two small cyclamens kissing in the mud and as the wolf comes down from the forests to see the dog's carcass and weep, he too fell to kiss hos own dead body on the hospitable soil. What good to me the bead that glistens on your forehead? I know that lightning wrote its name upon your lips I know an eagle built its nest within your eyes [...]
>
> [Expulsad a los muertos, dijo Heráclito, pero vio palidecer el cielo, vio dos pequeños ciclámenes besándose en el barro y, como el lobo baja de los bosques para ver el cadáver del perro y llorar, él también se dejó caer para besar su propio cuerpo muerto sobre la tierra hospitalaria. ¿Qué me importa la gota que brilla en tu frente? Sé que el rayo escribió su nombre en tus labios, sé que un águila construyó su nido dentro de tus ojos (…).]

O, en una línea más ligera, la estampa de Nasos Vayena sobre Spinoza:

> (En su sed de causa primera casi se muere de inanición)

pero, como alguien que toca el tambor en la sabana africana, mandaba señales hacia el infinito.

En el *pas de deux* de metafísicos y poetas abundan las imágenes de espejo. En la poesía, el drama y la novela aparecen filósofos de ficción o en *propia persona*, cómicos o serios. Lo extraño de su ocupación, el aislamiento y las pretensiones de sus hábitos obsesivos dentro de la comunidad corriente han inquietado a muchos observadores desde lo que dijo Jenófanes sobre Pitágoras. Y, lo que es más sorprendente, ha atraído a compositores como Haydn y Satie. Como he dicho, se ha puesto música a fragmentos del *Tractatus* de Wittgenstein. Un tal Jean-Baptiste Stuck compone una cantata titulada *Heráclito y Demócrito* en 1722. En su *Novae de infinites laudes*, de 1962, Hans Werner Henze utiliza textos filosóficos de Giordano Bruno. La iconografía está repleta. Las descripciones de la muerte de Sócrates son frecuentes en la pintura de los siglos XVIII y XIX. La *Escuela de Atenas* de Rafael es engendrada por un linaje de ilustración filosófica y a su vez lo engendra. Este linaje se extiende desde los bustos helenísticos y romanos de grandes pensadores, casi un género por derecho propio, hasta el cautivador Aristóteles de Rembrandt. En un plano que conserva buena parte de su filosofía secreta, se hace escénico, figurativo, en Giorgione. La manera de Blake o Rodin de transmitir el pensamiento abstracto y especulativo en actitudes y gestos corporales se ha vuelto icónica. La caricatura –desde las representaciones que hizo Daumier de Tales cayéndose en un pozo por estar mirando al cielo– ha acompañado siempre a la sublimidad. Pero, como tantas veces, la cima está al principio.

En *Las nubes* de Aristófanes sigue habiendo muchas cosas desconcertantes. No sabemos casi nada de su aparente fracaso cuando se estrenó en 423 a. C. La nuestra es una versión revisada en la que Aristófanes hace ácidas observaciones sobre la incomprensión de su público inicial. Las alusiones a la guerra, a los avances espartanos, son gráficas, pero su presión sobre el argumento cómico es difícil de evaluar. Sobre todo, la actitud de Aristófanes hacia Sócrates no es simplemente de burla mordaz. Es más compleja. Sin embargo, Platón atribuirá a la obra mucha culpa de la posterior persecución y condena del filósofo. Hay en el texto ominosos destellos de amenaza y profecía:

> Triste locura […] me refiero a la tuya, y la de la ciudad que alimenta en ti a un corruptor de la juventud.

Por dos veces se advierte inequívocamente en la obra de la suerte que le aguarda a Sócrates. Hay una macabra ironía en la sugerencia que hace Estrepsíades de que el virtuosismo de Sócrates en el foro le asegurará la absolución de cualquier cargo. Además, al menos otras tres comedias satirizaban al parecer a Sócrates. Según Plutarco, a él no le importaba la guasa. Ninguna caricatura aristofanesca es más distorsionadora que la de Eurípides. No podemos reconstruir con certeza las permisibles convenciones o limitaciones de la mimesis satírica. El propio Platón, en *El banquete*, presenta a Aristófanes, el genio cómico, y a su amado maestro en relaciones claramente cordiales. Su socarrón final gira en torno a sus comunes facultades para la sobriedad. En su muy farragoso pero reflexivo comentario de 1966, *Sócrates y Aristófanes*, Leo Strauss va más allá. En «la más sabia» comedia de Aristófanes percibe indicaciones de un acuerdo subyacente entre filósofo y comediógrafo. Aristófanes no está lejos de su meta cuando busca reconciliar las virtudes y la justicia cívicas con los naturales placeres de los sentidos. *Las nubes*, representada ante «una multitud inusualmente aguda y exigente» –¿cómo lo sabía Strauss?– ¿era acaso una obra concebida como una advertencia no del todo hostil?

La estructura de los motivos dramáticos es binaria. Su *basso profundo* es nada menos que el destino de Atenas. ¿Puede la ciudad amenazada volver a sus tradicionales virtudes de moderación, de piedad hacia los dioses, de disciplinada pedagogía? ¿Puede sustentar ideales de veracidad y justicia como prescribió Sócrates o sucumbirá a la mendacidad sofista, a la astucia de una venalidad perjura? ¿Es ya demasiado tarde, pregunta Aristófanes, se ha entregado ya Atenas a la locura? Este fundamental debate asume múltiples formas. Las enseñanzas y la praxis sofistas a que aspiraba Aristófanes se extienden más allá de Sócrates y su escuela. Incluyen a Anaxágoras, Protágoras, Diágoras, Gorgias, Pródico. Se contraponen las fuertes simplicidades de las ocupaciones rústicas al despilfarro licencioso y al esnobismo social de las urbanas. Se comparan los

valores familiares, por así decirlo orgánicos, con las asociaciones libertarias de discípulos y acólitos filosóficos, un grupo oportunista sin auténtica fidelidad ni *eros*. La teorización abstracta y la artificiosa indagación científica (Swift sigue de cerca a *Las nubes*) son objeto de mofa en nombre del sentido común y de la sagacidad cívica. En toda la obra, el *agon*, el duelo dialéctico tiene lugar entre generaciones, entre padres e hijos. La «exquisita tensión entre lo obsceno y lo sublime», como dijo William Arrowsmith en el prefacio de su traducción, alcanza su punto culminante en la amenaza de Fidípides de pegar a su padre y, lo que es casi increíble, a su madre. Simétricamente, Estrepsíades trata de imponer a su escandaloso y turbulento hijo una autoridad arcaica, contraproducente. La descripción que hace Aristófanes del conflicto entre Esquilo y Eurípides, entre la tragedia ritual y el melodrama ironizador, es otro aspecto de este conflicto y de esta crisis integrales. Pero el quid es el choque entre el buen sentido natural y la especulación sofista, entre la justa razón, nutrida por la piedad, y los tejemanejes verbales. En lo alto se ciernen las Nubes, ambiguas y cambiantes.

El lenguaje mismo es uno de los protagonistas. Está en juego la apabullante capacidad del habla, humana o divina, para comunicar, para tornar convincente la verdad o la falsedad. Esta dualidad fatal está presente en Aristófanes al igual que en el tercer capítulo de la Carta del apóstol Santiago. La payasada verbal del género más grosero alterna con el lustre poético y la musicalidad de las intervenciones de las Nubes. De forma casi intraducible, «el trueno y el pedo son iguales». Las oscilaciones de registros lingüísticos son mercuriales. Sócrates, suspendido en el aire:

> La tierra atrae de forma violenta hacia ella toda la humedad del pensamiento. Es exactamente lo mismo que ocurre con los berros.

Sin el elenco aristofanesco de quiroprácticos, falsos clarividentes, jóvenes petimetres de pelo largo, bardos ditirámbicos, astrólogos y parásitos de la «nueva era», ¿tendríamos las sátiras de la pedantería que debemos a Rabelais, a Ben Jonson, al tercer viaje de Gulliver? ¿Dónde hay una parodia más perspicaz de las técnicas socráticas de interrogatorio, de su *elenchus*? Ionesco no está lejos. Sin embargo, la burla, la procacidad, los ejercicios circenses del lenguaje, se tornan oscuros y brutales al final. La incineración de la cabaña donde Sócrates imparte sus enseñanzas, la persecución homicida a que son sometidos sus discípulos, son reflejos de un odio real. «¿Le importó a Aristófanes si *Las nubes* le hizo la vida difícil a Sócrates?», pregunta K. J. Dover. La cuestión nos acosa. Al igual que la de los sentimientos de los espectadores hacia Sócrates, claramente manifestados, según la tradición, durante la representación de la comedia. Sólo conozco un paralelo: el de J. Robert Oppenheimer visitando el teatro de París

para verse aparecer en una dramatización, basada en hechos reales, de las vistas inquisitoriales que habían marcado su vida. ¿Qué torsiones del ego, qué autoestima o qué humillaciones masoquistas son consecuencia de un reflejo como éste?

Las nubes sigue viviendo, con brillantez, en *Jumpers* [Los acróbatas] (1972), de Tom Stoppard. Los nombres de los protagonistas son los del filósofo moral George Moore y su esposa Dorothy. El texto está salpicado de alusiones a A. J. Ayer. Si no me equivoco, Stoppard se inspira sobre todo en las peculiaridades verbales y gestuales, convertidas en leyenda, del teólogo y moralista de Cambridge Donald McKinnon. La vanagloria académica y las maniobras conspirativas, la inocencia solipsista del pensador abstracto en la vida cotidiana, el contraste entre ética elevada y lascivia son temas que Stoppard tiene en común con Aristófanes. Muchas de las abstrusas bufonadas, de los malabarismos que hicieron memorable *Jumpers* en escena no se trasladan fácilmente a la página impresa. Lo que persiste es el brío incandescente, de forma erudita, que poseen los monólogos de George, en deuda con la elocuencia fracturada pero torrencial de Lucky en *Esperando a Godot*. La curvatura del contexto desorienta sutilmente y vuelve absurdos los instrumentos lógicos de Aristóteles y Aquino, las paradojas de Zenón y de Cantor, las máximas de Descartes y de la filosofía lingüística. La *teoría de la descripción* de Bertrand Russell autoriza y al mismo tiempo deconstruye las consideraciones de George sobre la existencia de Dios. «Y por otra parte, a veces me pregunto si la cuestión no debería ser "¿son Dios?"». La fuerza satírica de Stoppard se logra intercalando claridad lógica y banalidades:

> Consideremos mi calcetín izquierdo. Mi calcetín izquierdo existe, pero no es así necesariamente […]. ¿Por qué existe mi calcetín izquierdo? Porque un fabricante de calcetines lo hizo, en un sentido; en otro, porque en algún momento anterior el concepto de calcetín llegó al cerebro humano; para mantener mi pie caliente, en un tercero; para dar un beneficio, en un cuarto […]; ¿quién hizo al fabricante de calcetines?, etcétera, muy bien, ¡pasemos a lo siguiente! mirad, mirad, muevo mi pie, que mueve mi calcetín (camina). Yo y mi pie y mi calcetín nos movemos por la habitación, que se mueve alrededor del Sol, que también se mueve, como dijo Aristóteles, aunque no alrededor de la Tierra, en eso se equivocaba […] ¡y un día!, mientras miramos fijamente el fuego a la entrada de nuestra cueva, ¡de repente! en un instante de agradecido terror, ¡ya lo tenemos!, ¡¡el uno y único, suficiente para sí mismo, exterior a la acción, único inmóvil! – el Ser Necesario, la Causa Primera, el Primer Motor!!

Aun cuando el público no capte la referencia a Leibniz en el enigma de la existencia, la parábola de Platón en la caverna y la paráfrasis de Aristóteles, tiene que estremecerse con el «agradecido terror». Al cabo de un momento se inmiscuye la farsa tosca cuando George busca a su «tortuga especialmente entrenada», salida de la refutación que hace Zenón del movimiento, y a su conejo *Tambor*, adiestrado de forma similar. Lo incongruente chispea: la facultad de filosofía se encuentra vecina al equipo gimnástico de la universidad,

un guiño paródico a los ideales de la Grecia clásica. «La Silla de la Divinidad está en un lugar muy bajo en el banquete, y *ésa* lleva vacante seis meses, desde que el último ocupante se desgarró un corvejón.» En el centro de las ironías, las payasadas y la puesta en escena surrealista, se halla la convicción de que «el lenguaje es un instrumento finito aplicado a una infinidad de ideas». Pero ¿cómo se las arreglará con los méritos de unos «sándwiches de panceta poco hechos, grasientos y untados de ketchup»?

Una delicadeza aristofanesca, nada que se pueda ofrecer a Monsieur Teste. Redactada en una habitación que utilizó Auguste Comte, *La velada con Monsieur Teste* se remonta a 1894. Valéry definió el lenguaje como «la carne del espíritu». Ningún texto que yo conozca supera a *Teste* en su comunicación de la musculatura del pensamiento. No sabemos casi nada de las inmediateces psíquicas de la concentración. Ya sean químicas, neurofisiológicas, genéticas, ya sean fomentadas o inhibidas por el entorno. (Edmund Husserl tenía fama de ser capaz de concentrarse en un único punto abstruso hasta durante ocho horas de un tirón.) He aludido ya a la primera frase, que se ha hecho proverbial: «La estupidez no es mi *forte*». Teste confiesa un doloroso anhelo de la precisión, un deseo ilimitado de *netteté*, la palabra clave de Descartes. Busca un sistema de pensamiento coherente y aislado en el cual no desempeña papel alguno la complacencia romántica en lo infinito. El «demonio» del control intelectual total, el «monstruo» de la razón absoluta (¿nos detenemos lo suficiente, muchas veces, para aprehender lo que realmente es monstruoso en la abstracción?) están encarnados en Monsieur Teste. Son sus visitantes nocturnos; Valéry apreciaba mucho a Poe. La ambición de Teste es lograr la unicidad, ser incluido en los «anales del anonimato», un rango muy superior a la gloria mundana. Su musa es la dificultad: «El genio es *facile*, la fortuna es *facile*, la divinidad es *facile*». Ningún libro entra en la celda de Teste, en su santuario de indiferencia. Sin embargo, como bien sabía Pascal, «conceder a algo suprema atención» es también sufrir. Esta abstención de la vulgaridad del mero ser asusta a Madame Teste. El alma de Monsieur es «una singular excrecencia cuyas raíces, no su follaje, crecen antinaturalmente hacia la claridad». Su esposo es «un místico sin Dios» (una paradoja con la que me topé en Gershom Scholem, ese maestro de lo esotérico). Teste sabe el coste que eso tiene. Lo reconoce en su diario:

> *Ma solitude – qui n'est que le manque depuis beaucoup d'années,* d'amis *longuement, profondément vus; de conversations étroites, dialogues sans préambules, sans finesses que les plus rares, elle me coûte cher – Ce n'est pas vivre que vivre sans objections, sans cette résistance vivante, cette proie, cette autre personne, adversaire, reste individué du monde, obstacle et ombre du moi, –autre moi– intelligence rivale, irrepressible, ennemi le meilleur ami, hostilité divine, fatale –intime.*
>
> [Mi soledad –que no es más que la falta, desde hace muchos años, *de amigos* vistos largo tiempo y en profundidad, de conversaciones íntimas, diálogos sin preámbulos, sin finezas sino las más infrecuentes–, me cuesta

cara. Vivir sin objeciones no es vivir, sin esta resistencia viva, esta presa, esta otra persona, adversario, resto diferenciado del mundo, obstáculo y sombra del yo –otro– yo, inteligencia rival, irreprimible, enemigo que es el mejor amigo, hostilidad divina, fatal: íntima.]

En André Gide, Valéry encontró exactamente este contrapunto predestinado y este «otro» íntimo. Pero la soledad del pensamiento inmaculado, el enigma de la tristeza en las matemáticas, alcanzó duradera expresión en la parábola de Valéry.

Inagotables para la interpretación, innumerables en sus variantes, tres relatos, tres cuentos primordiales hablan de un fatal parentesco entre conocimiento y castigo. El Árbol de la Ciencia, en el Edén, provoca a la humanidad a la transgresión, al exilio permanente y a la desdicha. Prometeo es sentenciado a tortura sin fin por robar la sagacidad teórica y práctica a los celosos dioses. La esforzada inteligencia de Fausto va demasiado lejos y precipita su alma en el infierno. Un crimen indeleble va unido a la distintiva excelencia del espíritu humano. Se inflige una venganza a aquellos que «enseñaran la eternidad» (Dante). Quienes persiguen la verdad son a su vez perseguidos como si alguna contradicción orgánica se opusiera a ejercitar la mente y a sentirse en casa en la vida natural. Sin embargo, el impulso de probar el fruto prohibido, de robar y dominar el fuego, de plantear cuestiones supremas como hace Fausto es insaciable. Aunque sea a costa de la supervivencia personal o del ostracismo social.

Además, esta sed, esta *libido sciendi* y este «gnosticismo» son muchísimo más poderosos que sus objetos, que cualesquiera intenciones locales. Éstas pueden ser desafíos metafísicos, estéticos, científicos, del género más elevado: la búsqueda del «Uno», de la «clave del Universo» como en Plotino o en la actual aceleración nuclear. Pero el objeto también puede ser la minuciosidad apasionada, la taxonomía de un millón de especies de insectos, el estudio de los utensilios de cocina de Sumeria o la China arcaica. Hay un misterio en este desequilibrio, en este completo desinterés. Cierto es que muchas cosas se pueden buscar por sus beneficios reales o potenciales: ese fuego de Prometeo y las tecnologías que seguirá. Sin embargo, lo que importa por encima de todo es la búsqueda per se, las nuevas ideas, los enriquecimientos de la inteligencia y de la sensibilidad por recónditos e inaplicables que sean. El imán es lo desconocido, y el hombre es el animal que pregunta.

Las raíces de esta trascendente fatalidad permanecen ocultas. La intensidad, la eficiencia exploratoria, creativa, de esta fuerza varía profundamente entre individuos y comunidades, entre Atenas y Jerusalén, por una parte, y grandes segmentos de un mundo más pastoral y contemplativo, por otra. Tal vez la «inquietud» a la que Hegel atribuye los avances filosóficos, científicos, artísticos, no sea universal. Tal vez las influyentes alegorías de la caída del hombre por el

conocimiento, de su tragedia prometeica y del pacto fáustico sean esencialmente europeas. Pero donde rigen esta «concupiscencia de conocer», esta creatividad contraria a la inocencia, su imperativo puede ser irresistible. Freud, por su parte un inspirado ejemplo de este dinamismo, pasó por alto su poder devorador. Ser poseído por un problema intelectual, puro o aplicado; por un hambre total de forma estética, por una resistente constelación en las ciencias es experimentar una *libido* –puede conllevar locura y crimen– más imperiosa que la del sexo. ¿Qué pulsión orgásmica es más potente que el concentrado deseo, durante ocho años sin pestañear, de hallar la solución del teorema de Fermat? Hasta la supervivencia puede contar menos. Hombres y mujeres han ido a la hoguera por creencias teológicas, éticas o científicas, por abstrusas que fuesen. Hoy se gastan miles de millones en experimentos que podrían o no arrojar una hipotética luz sobre la «materia oscura» del Cosmos. Como el eros, pero con mayor y a un mayor coste privado o público, esta incansable indagación sobre el ser y la sustancia, esta manera en cierto modo maníaca de lanzarse en pos de la inteligibilidad, no es negociable. La pasión cerebral y sensorial desinteresada no es más explicable que el amor. Guarda relación con nuestra aceptación y negación de la muerte de una manera que podemos convertir en mito pero no comprender del todo:

> Cortada está la rama que hubiera podido crecer recta, y quemado está el brote del laurel de Apolo que antaño creció dentro del hombre sabio…

Pero el ansia de Fausto es inextinguible, pues «sólo el espíritu es perdurable» (Husserl).

Los primeros borradores para *Mi Fausto*, de Valéry, se remontan a las tinieblas de 1940. Un fragmento se llevó a la escena en 1945, poco antes de la muerte del poeta. La elección del tema estaba casi predestinada. Cristaliza el drama de la mente en el legado occidental. Encarna los conflictos entre el solipsismo obsesivo, el autismo del alma, en una exploración lógica y epistemológica, por una parte, y las seducciones de unas recompensas eróticas, materiales, políticas, por otra. Los historiadores de la cultura han identificado a menudo la arrogancia científica y tecnocrática del hombre occidental, su convicción de que «la vida no sometida a examen no es digna de ser vivida» (después de todo, ¿por qué?), con el tema de Fausto. La bibliografía es casi inconmensurable. Muchas cosas relativas a los verdaderos orígenes y a la exponencial difusión de la leyenda de Fausto siguen siendo inciertas. La guirnalda literaria incluye obras maestras desde Marlowe hasta Goethe, desde Goethe hasta Thomas Mann, Pessoa y Bulgákov. Pero hay otros medios que están atestados: el teatro de marionetas (la probable fuente), óperas, ballets, figuraciones sinfónicas, películas, cómics. Hay «Faustinas». Se ha puesto música

importante a baladas de Fausto. Hay otros tantos grabados –Rembrandt en su punto más alto– y cuadros de diferente calidad. ¿Qué lengua occidental no contiene «fáustico» entre sus adjetivos? Su nervio es central. Aquí, la poesía, el arte, la música, las teorías de la historia (véase Spengler) se encuentran con la filosofía, con los actos de la investigación filosófica. «Todas las reencarnaciones son legítimas», observa Valéry. Fausto y el «Otro», ya se califique de diabólico o se piense en él como *l'Autre* en nuestra conciencia dividida, dramatiza como ningún otro escenario los ilícitos esplendores y vanidades de la especulación filosófica. La fábula ha perdido poco de su embrujo en la modernidad secular. Una de las primeras denominaciones de la investigación en armamento termonuclear fue «Faustus» y la primera computadora de ajedrez que se comercializó recibió el nombre de «Mephisto».

La versión de Valéry está en clave irónica. *Mi Fausto* pone en quisquillosa duda el empeño filosófico en su totalidad. Hasta el más elevado de los pensamientos es cuestión de hábito, de efímera rutina. Los majestuosos volúmenes en los que los filósofos recogen su cosecha serán relegados al polvo. «Todo cambia en torno a esas palabras cristalizadas, que por su parte no cambian; la simple duración las hace insensiblemente insípidas, absurdas, ingenuas, incomprensibles o, sencilla y lamentablemente, clásicas». Fausto se encuentra con que es indiferente incluso al abismo. Enormes trabajos del pensamiento, de la ciencia, se esfuerzan por negar la magra insignificancia de la existencia terrena. ¿No será quizá que la vida sólo es viable en ignorancia de su propia trivialidad? En este punto «el lenguaje se torna confuso y la filosofía comienza a hablar», una ironía y una ilusión particulares. En última instancia –la secretaria del Maestro se llama Lust [deseo]–, el pensamiento de orden filosófico no es otra cosa que «la soledad misma y su eco», un hallazgo que nos lleva de nuevo al *Monsieur Teste* de Valéry y a sus meditaciones sobre Narciso.

Esta sombría conclusión podría servir de lema para el *Fausto* de Fernando Pessoa, un voluminoso fragmento en el que trabajó de forma intermitente desde 1908 hasta el mismo fin de su protegida vida en 1935. A pesar de su característica polifonía, el poema dramático de Pessoa es un soliloquio de temor metafísico tanto a la soledad como al compromiso. La abstención es una locura, pero también lo es la acción que separa los gestos y pasiones humanos del santuario del yo privado. En pasajes profundamente influidos por Schopenhauer, Pessoa identifica la salvación con el sueño, con un sueño tan profundo que llega más allá del inconsciente y de la vanidad de los sueños para acallar el vano tumulto del pensamiento. Una dolorosa e irresoluble contradicción atormenta al *magus* de Pessoa. Aun persuadido de la realidad del mundo, querría descifrar sus misterios (la «voluntad» y «representación» de Schopenhauer). El nihilismo metafísico no puede negar el impulso a entender.

Repetidamente, el monólogo dramático de Pessoa revierte a un horror de pesadilla: poseído por una vana pero imperativa reflexión, Fausto «se ahoga dentro de su propia alma». La indagación metafísica induce a enterrarse en vida. Pessoa era un atento lector de Poe, al igual que Valéry.

Más que la propia filosofía, es el lenguaje de la literatura o, con mayor exactitud, el de la filosofía convertida en literatura, como en Kierkegaard o en Nietzsche, el que articula el extremo patológico, la compulsiva vanagloria de la vocación y el empeño del filósofo. El tema de Fausto contiene esta idea. Yendo un paso más allá de Hegel, Pessoa define la especulación metafísica como nada más que «infinita ansiedad».

La presencia de Fausto supone la de un discípulo, un *famulus* cuya actitud hacia su maestro puede abarcar desde la adulación leal hasta la traición burlona, un ámbito que se expone en la gran ópera *Doktor Fausto* de Ferruccio Busoni. Las relaciones entre los filósofos y sus acólitos han preocupado a la imaginación literaria desde el corpus de leyendas pitagóricas y desde Aristóteles y Platón. Los intercambios entre maestro y discípulo, entre el gurú magistral y su subalterno más o menos dedicado a su propia promoción, han sido satirizados por Marlowe, Goethe y Valéry. Los relatos jasídicos sobre el amor exigente o el desprecio entre los rabinos y sus seguidores, su «corte», son legión. Como también lo son las narraciones y parábolas, con frecuencia asombrosamente similares, del mundo del zen. *Zaratustra* dramatiza con implacable lucidez las reciprocidades, festivas y artificiosas, entre el maestro chamán y sus alumnos. En su glacial aislamiento, Nietzsche pide a gritos un eco que le responda. Wittgenstein habría hecho que todos salvo un núcleo selecto guardaran las distancias, de otro modo invasoras. ¿Puede la filosofía ser *enseñada*?

Una obra ahora olvidada de Paul Bourget, *El discípulo*, de 1889, sigue siendo fascinante. Adrien Sixte (el nombre es una pincelada brillante) basa su positivismo materialista en las doctrinas de Darwin, de Herbert Spencer y de Hippolyte Taine. El bien y el mal son cuestión de química, Dios es una pueril proyección de la psicología fisiológica. Sixte (*Monsieur Teste* crecerá a su sombra) modela su rutina diaria, su devoción monástica a lo abstracto, sobre el precedente de Spinoza y Kant. Su ferviente discípulo se halla enredado en lo que parece ser un homicidio. Pero ¿no le ha enseñado Sixte que los horrores privados, individuales, simplemente guardan relación «con el conjunto de las leyes de este inmenso Universo», unas leyes totalmente deterministas y susceptibles de dilucidación científica, no ética? Ahora el maestro tiene que hacer frente al abismo de su propio credo. Bourget suscita una cuestión inquietante: ¿en qué modo, hasta qué punto es un maestro, un pedagogo, responsable de los actos de sus discípulos, unos actos posiblemente pervertidos, posiblemente fundados en malas interpretaciones? «Atreveos», manda el

maestro, y puede seguirse el «asesinato necesario». Malinterpretad (¿?) la doctrina de Nietzsche del «superhombre» y del tenor decadente de la compasión y tendréis las antologías de Nietzsche distribuidas por los nazis. ¿En cuánta supuesta responsabilidad incurre Antonio Negri, gurú político y exégeta de Spinoza, por las hazañas homicidas de sus fieles de las Brigadas Rojas? El asunto ha sido calurosamente debatido.

Iris Murdoch, ella misma profesora académica de metafísica platónica y existencialismo sartriano, vuelve a este dilema de manera casi obsesiva. Es fundamental en novelas como *Huyendo del encantador*, *La campana* y *Discípulo del filósofo*. Al *topos* clásico une Murdoch una atención a lo erótico, a la gama de la sexualidad, antigua como *El banquete*, que estimula y oscurece la transmisión de la sabiduría filosófica de los viejos a los jóvenes, de los hombres a las mujeres. Pensemos en la ceguera del deseo entre Alcibíades y Sócrates, Abelardo y Eloísa, Hannah Arendt y Heidegger. La intriga de Abelardo y Eloísa ha hechizado a poetas como Pope, a novelistas, a directores de cine. La lógica en los brazos del amor.

La filosofía tiene su martirologio. Las antiguas biografías, que siempre hay que cuestionar, hablan de filósofos muertos en querellas civiles, condenados a muerte por déspotas celosos, asesinados, como lo fue Hipatia por los fanáticos. Rumores de violencia acompañan a la muerte de Pitágoras. Un epigrama, un tratado metafísico o cosmológico o lo que dice Spinoza sobre la política puede ser el acto más temido por la ortodoxia y el absolutismo. Cuando sale a la ciudad, una ideología puede ser un espectro amenazador (la célebre imagen de Marx). Según la advertencia tradicional, Jerusalén mata a sus profetas y Atenas a sus pensadores. No hay vocación más peligrosa que el ejercicio de la razón, una constante crítica, franca o disimulada, de normas dominantes. En la estela talismánica de la *Apología* y el *Fedón*, las últimas horas de Sócrates han inspirado siglos de literatura, de bellas artes, incluso de música, como en Satie. En la conciencia occidental, la de Sócrates es la otra muerte determinante, icónica. La interacción epistemológica, simbólica, con el Gólgota es el quid en Hegel, en su desconcertante afirmación de que «el ahora es la noche». En la pintura europea, una plétora de gelidez académica o *kitsch* descarado precede a *La muerte de Sócrates* de Jacques-Louis David con su patética falsedad (la presencia de Platón). En *imitatio* de este momento canónico, el forzado suicidio de Séneca y su tranquila aceptación de la muerte devienen emblemáticos en la moral occidental y en el culto de la integridad estoica. El libreto de *L'incoronazione di Popea* de Monteverdi es mediocre, pero la música que acompaña el *adieu* de Séneca es mágica:

Breve angoscia è la morte.
Un sospir peregrine esce da cuore

ove è stato molt'anni
quasi in hospitio come foresterio
e se ne volta all'Olimpo
della felicità soggiorno vero.

[Breve angustia es la muerte.
Un suspiro peregrino sale del corazón
donde ha estado muchos años
casi albergado como forastero
y se dirige al Olimpo,
de la felicidad morada verdadera.]

Los poetas italianos del Risorgimento y de la emancipación antipapal cantan la muerte en la pira de Giordano Bruno, imaginador de heréticos infinitos. Honran a Campanella torturado por su naturalismo innovador y por su visión utópica. Más cerca de nuestro tiempo, ha habido panegíricos, poemas amargos y elegíacos en memoria del fenomenólogo e historiador de las ideas Jan Patoc̆ka, acosado hasta la muerte por la policía secreta checa. ¿Cuántos eruditos de la filosofía, confucianos, disconformes intelectuales, fueron humillados, encarcelados, ejecutados durante la época de sed de sangre de Mao? Hemos oído hablar de la maravilla del canto inextinguible de Orfeo o de su testimonio de la inmortalidad del alma, sabemos de la proposición de Wittgenstein según la cual la muerte carece de sentido en relación con la experiencia humana, pero el precio ha sido muy alto. Pensad por vuestra cuenta y riesgo. Es característico de la literatura austríaca del siglo XX un estricto compromiso con la filosofía, aunque sea de un alcance técnico. Hermann Broch está decidido a hacer contribuciones esenciales a la estética y a la teoría político-social. En la obra de Robert Musil *El hombre sin atributos*, Nietzsche y Alexius Meinong –psicólogo filosófico, epistemólogo y teórico de la probabilidad– desempeñan un papel indirecto pero determinante. Como escribe Jacques Bouveresse, por su parte un distinguido racionalista, Musil es un «auténtico filósofo», un analista de las posibles diferencias entre «alma» y «espíritu» que posee un rigor y una agudeza cognitiva excepcionales.

Tras terminar su tesis doctoral sobre Heidegger, Ingeborg Bachmann se volvió hacia Wittgenstein. Dos de sus primeros relatos breves, que se hicieron famosos rápidamente, son interpretaciones de la sensibilidad de Wittgenstein. Ya en los años cincuenta, un halo de leyenda rodea al autor del *Tractatus*. El protagonista no identificado de «El año trigésimo» de Bachmann no puede soportar vivir entre otros seres humanos. Experimenta la vida como un atentado ontológico, una falsificación de la cual no hay otro rescate que la muerte. Bachmann intuye lo que tal vez unía a Wittgenstein y a Kierkegaard. No es el lenguaje con sus reglas trilladas, preordenadas (esos «juegos del

lenguaje») lo que es insoportable, sino la rutina del pensamiento mismo. Bachmann imagina a Wittgenstein experimentando una especie de epifanía negativa. En la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Viena el personaje creado por Bachmann se convierte en un Ícaro. Se eleva a los límites de la meditada concentración. Al aspirar a convertirse en un consabidor, en un cómplice *(Mitwisser)* de la creación, el «Wittgenstein» de la autora viene a darse cuenta de que no puede haber ningún intercambio comunicativo con Dios, de que no puede haber ningún orden mundial purificado, moralmente aceptable, sin un nuevo lenguaje. Así, percibe que pasará sus días en una locura gris aislado epistemológica y psicológicamente hasta de sí mismo. Kafka está muy cerca.

«Wildermuth» imagina a un individuo «ebrio de verdad», poseído de un imperativo de intransigente veracidad aun sabiendo perfectamente que este ideal no se puede alcanzar *in praxis*. Hasta las cosas banales de la esfera pragmática y social se resisten a una descripción o explicación totalmente transparente, verificable. Sigue una fascinante serie de similitudes: el narrador en primera persona se relaciona con la verdad «como el herrero con el fuego, como el explorador polar con los hielos eternos, como un enfermo con la noche».

Para Bachmann, la sombría *oeuvre* de Thomas Bernhard era ejemplar. Su aborrecimiento de la Austria nazificada, del circo académico-literario, de la unción social, era aquel al cual ella misma aspiraba. La monomaníaca adicción de Bernhard a la exactitud de pensamiento, de sentimiento y de lenguaje proporcionaba una piedra de toque. Thomas Bernhard escribió una mordaz comedia radiofónica sobre Immanuel Kant y señora en un transatlántico. Su propia imaginación obsesiva era Wittgenstein y la familia de Wittgenstein, talentosa y de inclinaciones suicidas. *El sobrino de Wittgenstein* es una novela corta cuyas 174 páginas impresas constituyen un solo párrafo. La cuestión es si Ludwig era *quizá* el más filosófico y su sobrino Paul, mentalmente enfermo, quizá el más loco, o, como es muy posible, a la inversa.

Publicada en 1975, *Corrección* es una de las obras maestras escasamente conocidas de la literatura europea moderna. Ni siquiera el comentario filosófico brinda una interpretación más convincente del «ingeniero-matemático austríaco, tardojudío o posjudío» al que conocemos como el autor del *Tractatus*. La mente de Roithamer –su nombre es tan sugestivo como el de Adrien Sixte– se ve empujado al borde de la locura por las exigencias de integridad, por el asco de la hipocresía social, por unos desordenados procesos mentales y emociones que se derraman convirtiéndose en fatuidad. Es a Wittgenstein el arquitecto, al virtuoso de la destreza escrupulosa, al ingeniero aeronáutico y al algebrista a quien Bernhard considera fundamental. Se alude a filamentos biográficos extraídos de la «anticarrera» de Wittgenstein en Viena, en Manchester y

Cambridge. Bernhard reconoce que la prosa de Wittgenstein y las formas de investigación filosófica que él usa están en plena armonía con la *dramatis persona* que Wittgenstein construyó para sí mismo. La acción (si Spinoza hubiera escrito una novela) gira en torno a la construcción por Roithamer de una morada aislada en la forma, que nunca se realizaría plenamente, de un cono perfecto. De una morada cuya estructura, detalles geométricos y rasgos funcionales no sólo harían posible la meditación tranquila sino que la representarían. El proyectado cono debe ascender en espiral hasta un vértice de rigor absoluto dentro de un escenario boscoso más o menos infernal –Bernhard sabía de la cabaña de Heidegger en la Selva Negra–, a su vez alegoría de la abstención del comercio humano. A pesar del maníaco esfuerzo, el cono se dejará vacío. La huida del filósofo a Inglaterra es simplemente un suicidio pospuesto. Que los modelos relevantes requieran interminable corrección, que todo intento de existencia sincera equivalga a una lectura de pruebas, una *Corrección*, inevitablemente falible, ejemplifica la convicción de Roithamer de que la verdad no tiene ninguna natural sensación hogareña en la vida natural. Toda cultura es, en el mejor de los casos, taxidermia, disecar un cadáver. El pensamiento es un modo de matanza, de «automatanza», como había dicho Shakespeare:

> *Aber wir dürfen nicht ununterbrochen solche Gedanken denken, nicht alles, was wir denken und was andere denken und von dem wird hören, immer wieder durchdenken, denn dann tritt der Zeitpunkt ein, in welchem wir von diesem bohrenden Denken abgetötet werden, ganz einfach am Ende tot sind.*
>
> [Pero no debemos pensar ininterrumpidamente esos pensamientos, ponderar una y otra vez todo lo que pensamos y lo que otros piensan y de lo que oímos hablar, pues entonces llega el momento en el que ese persistente pensar nos mata, sencillamente acabamos muertos.]

La sutil parodia que hace Bernhard del estilo de Wittgenstein puede convertirse en homenaje, en celebración, paradójicamente, de ese tumor del alma a menudo esencial en la metafísica y en la lógica.

También para Elfriede Jelinek era un modelo la impecabilidad autista de las parábolas filosóficas de Bernhard. Su *Wolken. Heim* [Nubes. Hogar] de 1988 –¿es *Wolken* un guiño a las *Nubes* de Aristófanes?– abunda en citas polifónicas de Hegel, Fichte y Heidegger. *Totnauberg* (1992) dramatiza los intentos de Heidegger de mantener su *Heimat* no violado por intrusos. Hannah Arendt va a verlo. Si, tal vez intencionadamente, el Heidegger de Jelinek es de madera, su Arendt resulta conmovedora. Es una vagabunda explotada, rechazada; lleva la carga del judaísmo y la del género. Es como si su recuerdo del amor de Heidegger fuera ahora una injusticia adicional. Arrastra una maltrecha maleta, alegoría del peregrino. Se entretejen muchos hilos: el solipsismo de Bernhard,

las peregrinaciones de Ingeborg Bachmann y su desdichada muerte, la propia agorafobia de Jelinek. Detrás de estas obras, que forman parte integrante de ellos, está la voz, la puesta en escena filosófica de los dos pensadores que dominan el siglo.

En esta constelación, aunque de una época anterior, *El hombre sin atributos* sigue siendo primordial. Ya he observado que los filósofos miran a Musil como a un igual. Instruido en matemáticas e ingeniería, familiarizado con la psicología experimental, Musil publicó una monografía sobre el positivismo metodológico y el monismo cognitivo de Ernst Mach. Aspiraba, dice Broch, a convertirse en «el poeta más exacto que jamás haya producido la literatura universal». Musil había trabajado con Meinong en psicología filosófica. Estaba empapado del positivismo lógico de Carnap y el Círculo de Viena. Su antideterminismo irónico, su insistencia en que el razonamiento predicativo, inductivo, es siempre probabilista, se basaban en un estudio minucioso aunque polémico de Hegel, Marx y Spengler. Se inspiró en el humanismo existencialista de Max Scheler y en sus exploraciones de la empatía. Éstas, a su vez, apuntan a Husserl. Marx ironizaba con la acalorada dicotomía de «alma y espíritu» de Ludwig Klages pero hacía uso de ella. Sigue siendo hipotético si Musil conocía a Wittgenstein, que vivía cerca. Pero *El hombre sin atributos* comparte con el *Tractatus* la convicción de que la lógica, correctamente entendida, está directamente relacionada con la ética. Las reflexiones de Musil sobre la crisis de los valores europeos, en un clima emocional a la vez de profunda irracionalidad y de jactancia por sus logros científico-tecnológicos, se remontan a 1912. Anticipan por tanto los famosos análisis que hace Husserl de los años treinta, *Krisis*. Musil percibe tempranamente las aspiraciones totalitarias incipientes en Heidegger, al tiempo que trata de adaptar las doctrinas de Rathenau del intuicionismo económico, liberal. En suma, nos hallamos ante una sensibilidad de formación y orientación filosóficas de primera fila, junto con uno de los grandes novelistas de la ficción moderna. Una simbiosis que se sitúa en el centro mismo de nuestro tema.

El inacabado mamotreto que es el *magnum* de Musil (¿acaso podría haberse acabado?), cuyo protagonista, Ulrich, es asimismo matemático, emerge de un océano de borradores, notas, comentarios críticos saturados de filosofía en una línea tanto general como técnica. Aun siendo consciente de que el empeño filosófico pudiera devorar la ficción, Musil concebía su ideal como unitario. «Los hombres que piensan son siempre analíticos. Los poetas son analíticos. Porque toda imagen es un análisis involuntario.» Un estilo propio «combinará la ligereza de la ironía con la profundidad de la filosofía». La creación poética es aventura intelectual en su máxima intensidad. «Tiene que ver esencialmente con

lo que no conocemos, con el respeto que le tenemos.» Lo que le falta a la literatura, quizá desde Dante, «es intelecto en relación con el alma».

Las interpretaciones indirectas de Nietzsche en la novela de Musil son reveladoras. Hasta un punto no superado por ningún otro filósofo, Nietzsche percibía las proposiciones aforísticas y discursivas como *físicas*, entretejidas con la vida del cuerpo como danza. Dan descarnada expresión a este difícil ideal, en ocasiones confuso, el personaje y las palabras de la Clarissa de Musil. Es precisamente su histeria lo que da encarnación gráfica al método coral y coreográfico de Nietzsche. El logro de *El hombre sin atributos* es de los más raros: una alta comedia de ideas, una comedia del pensamiento en el sentido más abarcador y sin embargo elusivo. «Desde un punto de vista técnico, el mundo es sencillamente cómico.» La «ciencia» suprema de Nietzsche es «gaya».

No obstante, más allá de lo paródico está la verdad, indefinida pero prodigiosamente precisa, del eros de Diotima (su nombre figura en lugar destacado en el reparto de Musil). La alegría trascendente –¿cómo si no hay que ponerlo?– es elogiada tanto en el comienzo como en el final abierto de la novela como sólo lo había sido una vez con anterioridad, en *El banquete* de Platón. Una fusión que despliega la percepción que tiene Musil de que la poesía del pensamiento es igualmente el pensamiento de la poesía. He observado que la risa dentro de la seriedad elevada es rara en la metafísica. Aún más raro es tal vez el misterio de la sonrisa (¿imaginamos a Kant sonriendo?). Musil habría apreciado el «Abecedarium de la Facultad de Filosofía» de Scholem, inventado con Walter Benjamin para la imaginaria Universidad Estatal de Muri en 1918:

> Aquel que sea ultramoderno y ascético
> encontrará a Husserl de lo más simpático.
> Aunque corre por el país el rumor
> de que Heidegger nunca le entendió.

Austria genera y experimenta la tragedia del psicoanálisis. Freud ambicionaba el premio Nobel de Medicina. Recibió el premio Goethe de literatura. Quien habló en su ochenta cumpleaños no fue ningún psicólogo ni psicólogo clínico: fue Thomas Mann. Sigmund Freud se cuenta entre los maestros de la prosa alemana. Su estilo tiene una claridad, una flexibilidad sinuosa, un control del ritmo comparable al de los clásicos alemanes. Su fuente es la tensión, a veces cruda, entre la intención positivista, científica, de Freud y el genio imaginativo del escritor. En los textos posteriores ese genio tiende a prevalecer.

¿Qué queda ahora de la teoría psicoanalítica, de su inferencia fisiológica? ¿Qué curaciones demostrables ha realizado? El neurótico tipológico freudiano se ha fundido con la historia centroeuropea, con la desaparecida era de una burguesía, en buena medida femenina, en buena medida judía, de cuyo

contingente contexto histórico surgieron sus conflictos. Los códigos patriarcales, masculinos, de la sexualidad en los que se basan los modelos y las enseñanzas de Freud casi se han perdido en la arqueología de los valores europeos. El reduccionismo freudiano, su desdén de la historicidad, de la sociología de los sueños, su magisterial inocencia con respecto a las estructuras generativas del lenguaje, han sucumbido a una representación de la conciencia y de sus patologías más compleja, bioquímica, neurológica y socialmente configurada. Ahora reconocemos esa confianza no sometida a examen que hay en el centro del método psicoanalítico: no menos que Aristóteles, Descartes o Hegel, Freud dio por sentado que la sintaxis guarda una relación orgánica con las realidades que segmenta y articula; que las palabras expresan el mundo. Sólo por su estabilidad intencional, por sus «funciones de verdad» es posible excavar psicoanalíticamente las palabras, desvelar sus supresiones y ocultaciones verticales. La propuesta deconstructiva de que el lenguaje es un movimiento arbitrario, de que el significado es una convención no verificable, de que no existen vínculos asegurados entre el discurso y eso que ingenua e ideológicamente se postula que está «ahí fuera» –un axioma incluso del máximo escepticismo clásico–, la afirmación de que «todo vale», a Sigmund Freud le habrían parecido una payasada pueril o una locura.

Sin embargo, son precisamente esas propuestas las que inspiran la deconstrucción y el postestructuralismo. El «clasicismo idiomático» de Freud es todavía más asombroso dado que los incipientes tremores de la gran crisis estaban a su alrededor, muy cerca. Eran inherentes al hallazgo de Mallarmé de que las palabras implican la ausencia de lo que designan, de que el lenguaje está ontológicamente vacío; inspiran la poética sin sentido del dadá, directo engendrador de nuestra actual retórica del nihilismo; los percibimos en el intento del Círculo de Viena de formalizar meta-matemáticamente el significado; en las corrosivas reflexiones de Karl Kraus sobre la «muerte del lenguaje»; en la exclusión de éste por parte de Wittgenstein de la sustancia ética y estética. Para Freud, nada catastrófico le ha sucedido al *Logos* desde la *Ética a Nicómaco*. ¿De qué otro modo podía operar el psicoanálisis prelacaniano?

En compensación tenemos los recursos del escritor, del constructor de mitos comparable a Platón, del narrador de historias. El relato del caso «Dora», el del Hombre Lobo, figuran entre las obras maestras de la novela del siglo XIX (el propio Hombre Lobo se enfureció después por lo que entendió era una ficción que se aprovechaba de él). Freud sabe narrar, sabe evocar *personae* para dotarlos de presencia dramática como hicieron Maupassant y Chéjov. Tiene en común con la *República* o el *Fedón* la capacidad de configurar mitos representativos para sus propios fines, distorsionándolos descaradamente –como hace con el de Edipo– pero cargándolos de una sugestión inteligible. De ahí el indispensable

recurso a leyendas, sagas, cuentos de hadas, historias de fantasmas, ficción dramática y en prosa, que hay en todos sus argumentos psicoanalíticos. De ahí el papel de Edipo, de Hamlet, de Cenicienta, del Hombre de la Arena, en puntos esenciales. De ahí la ubicua referencia a los hermanos Grimm, a Shakespeare (a quien Freud identificaba con el conde de Oxford, tan culto), a Goethe, a George Eliot y a los antiguos. Los poderes de Freud como creador de mitos son tales que a menudo disfrazan su origen local, circunstancial. ¿Qué es la triplicidad de *superego*, *ego* e *id* [superyó, yo y ello], de la cual no hay prueba neurofisiológica alguna, más que un reflejo del ayuntamiento burgués con su ático, sus salones y su sótano, cada uno ricamente amueblado con requisitos simbólicos e incitaciones a una remembranza ilícita o atesorada? Había mucho más que cortesía táctica en la concesión de Freud de que los descubrimientos del psicoanálisis, que marcaron un hito, habían sido anticipados y anunciados por poetas, dramaturgos y novelistas. Pero su propio virtuosismo para conjurar mitos, para echar mano de la anécdota que atrapa, era tan considerable como el de cualquier gran artista. ¿Qué otro hubiera visto que las hijas de Lear son una variación sobre Cenicienta? Es Freud el escritor el que ha pervivido.

¿Qué es lo que, sin embargo, justifica su inclusión en este ensayo sobre la relación entre poética y filosofía?

Si la filosofía supone moral secular y «razón práctica»; si se propone limitar la fenomenología de la muerte; si su pregunta capital es «¿qué es el hombre?», el empeño de Freud es eminentemente filosófico. Su visión del psicoanálisis es realmente heredera de Aristóteles y Kant.

Los intereses de Freud se extienden mucho más allá de lo terapéutico. No mucho menos que en el platonismo, se ocupan de estética y pedagogía, de la guerra y de la paz. Abarcan la política y las teorías de la historia, la naturaleza de la religión y el desarrollo de las instituciones sociales. Su variedad es, en la terminología de Hegel, «enciclopédica». Así pues, hay una «cultura», término este que Freud cuestiona incansablemente, antes y después de sus obras. Además, como otras arquitecturas filosóficas fundamentales, las doctrinas canónicas suscitan multitud de movimientos satélite derivados e incluso contrarios. Casi desde el principio se multiplican las variantes, las herejías, las críticas. Hay casi tantas escuelas y técnicas psicoanalíticas como discípulos. Algunos de éstos, muy notablemente Adler, Jung y Lacan, desarrollan enseñanzas completas por derecho propio. A su vez, gran número de filósofos prestan atención de forma minuciosa aunque polémica a Freud. La valoración de Wittgenstein es a un tiempo fascinante y errática. Hay admiración por la sugestiva agudeza de las observaciones psicológicas y sociales de Freud. Se ponen en tela de juicio las afirmaciones deterministas contenidas en las

explicaciones de los hechos patológicos y antropológicos. Siempre se podrían interpretar de otra manera, insiste Wittgenstein. Las pretensiones científicas de la teoría freudiana son intrínsecamente sospechosas. Una crítica de Freud inspirada por lo que trata de rechazar o enmendar es crucial para el postestructuralismo, para la deconstrucción, para la hermenéutica feminista. Ningún *anti-Edipo*, ningún juego de palabras derridiano sin el maestro o contra él. De ahí la singularidad del abortado guión de Sartre sobre Freud. Recíprocamente, sea cual fuere su deseo de mantener la metafísica fuera del psicoanálisis, Freud sabía que había engendrado una *Weltanschauung* [visión del mundo] de origen totalmente filosófico, sobre todo en Schopenhauer y Nietzsche.

Fechado en 1919, *Das Unheimliche* [*Lo siniestro*] ilustra esa confianza victoriana en el lenguaje a que he aludido. Freud presenta posibles traducciones de su palabra clave a lenguas clásicas y romances. Ninguna de ellas encarna el determinante juego con *Heim* («hogar») y *heimlich* («secreto»). Este juego será la base de la hipótesis freudiana. «*Canny*», como en «*uncanny*», el eco preferido en inglés, indica astucia, un campo semántico sin relación con el propósito de Freud. Sin embargo, esta localización de su prueba, esta reducción de su material a una singularidad etimológica (véase el *Cratilo* de Platón) no inhibe la argumentación. Se presenta el diccionario de Grimm como sinónimo de universalidad. Se hace referencia a Schelling, pero el testimonio capital es el del complejo relato de E. T. A. Hoffmann «El elixir del diablo». Aquí residen los cardinales motivos psicoanalíticos del cegamiento y la castración, del doble, de la repetición compulsiva. Freud atribuye a nuestros presentimientos del retorno de los muertos, decisivos en *Julio César*, *Hamlet* y *Macbeth* de Shakespeare, una función primaria de la experiencia de lo *Unheimliches*. Pero aunque esas ficciones son aterradoras no ocasionan las presiones psíquicas que las muertes reales ejercen sobre nosotros. Dichas presiones, dictamina Freud, tienen su origen en traumas infantiles de pérdida. En algunos momentos, el diagnóstico de Freud es inusitadamente poco claro. La «soledad», la «quietud», lo «oscuro» han calado, por así decirlo, la argumentación. Es reveladora una comparación con Heidegger. Las distinciones entre «miedo» y *Angst* en *Ser y tiempo*, en deuda con Kierkegaard, van más al fondo. Es precisamente la diferencia entre los motivos identificables de miedo y la nada, la *Nichtigkeit* [vacío] o agujero negro que hay en el centro de lo existencial lo que caracteriza lo siniestro. El terror metafísico y la sensación inquietante brotan del paradójico peso de la ausencia, de la negatividad (*le néant* [la nada] de Sartre). Se derivan del cercano pero insustancial «no sé qué». Pero detrás del interés freudiano y heideggeriano por la muerte, por un temor aparentemente inmotivado, está el apocalipsis de la Guerra Mundial y las mutaciones que desencadenó en el estatus

mismo de la muerte. En este punto, la ontología es inseparable de la antropología.

Gravemente enfermo, reflexionando sobre 1914-1918, Freud se centró cada vez más en el tema de la muerte en sus especulaciones metafilosóficas. Su estoicismo está obsesionado por la muerte: *Jenseits des Lustprinzips* [*Más allá del principio del placer*] (1920) guarda relación con Pascal. La libido, el principio del placer, el equilibrio del impulso que nos esforzamos por alcanzar en nuestra psique y en nuestra vida cotidiana son evidentes. Sin embargo, hay un mecanismo de repetición compulsiva en las neurosis traumáticas padecidas por víctimas de desastres, un impulso a repetir el sufrimiento. Freud ofrece una inspirada conexión. ¿Por qué el niño muy pequeño repite y vuelve a repetir un juego de pérdida y privación autoprovocadas? Con la precisión incisiva y la paciencia, un elemento clave, que también encontramos en las estampas de infancia de Rousseau, Freud infiere que puede haber más allá del dominio del *Lustprinzip* una compulsión a poner de nuevo en escena el dolor.

Una digresión morfológica conduce a la hipótesis, platónica por antonomasia, de que toda vida lucha por recuperar su estado primero. Sigue una proposición trascendente: «El propósito de toda vida es la muerte [...]. Lo que no tiene vida es anterior a lo vivo». La calma de la voz de Freud dota de poder a unas afirmaciones que son nada menos que «enormes». Entendida como es debido, la vida no es más que «un rodeo» *(ein Umweg)* en el camino a la muerte. La disposición de Freud a compartir con nosotros los pasos, autocríticos pero finalmente seguros, de su meditación confiere a sus conclusiones una rara autoridad. Ha «entrado en el puerto de la filosofía de Schopenhauer». Ha vuelto al concepto griego, probablemente arcaico, de ineluctable necesidad: *anangké*, el absoluto demoníaco fuera de toda apelación. Freud invoca ahora la fábula de Aristófanes de la reunión de los géneros. Se cita a Sófocles como testigo. El poeta Rückert suscribe el carácter audazmente incompleto de la hipótesis de Freud: «No es ningún pecado avanzar cojeando» (¿una alusión al talismánico Edipo?). Luego viene el anonadante giro retórico: «El principio del placer parece estar al servicio de la pulsión de muerte». La teoría de Freud no ha hallado duradera aceptación, mucho menos confirmación clínica. Pero en ningún lugar hay en la antropología filosófica un ejemplo más claro de las ilimitadas temeridades del pensamiento, de lo que se puede sin disculpas denominar *salto mortale*. Si, como dicen los estoicos y Montaigne, la verdadera filosofía es un aprendizaje de la muerte, Freud sigue siendo gran maestro en esa arte.

Tanto Hobbes como Rousseau están relacionados con la reflexión sobre la guerra y la muerte que hace Freud en *Zeitgemässes über Krieg und Tod* [Cosas tempestivas sobre la guerra y la muerte], cuyo título es una clara inversión del

uso nietzscheano de «intempestivo». Esta vez el tono es de sombría elocuencia. La guerra que se está desarrollando con virulencia ha demostrado que la Ilustración y sus esperanzas de civilidad, de limitación de la violencia, de distinciones entre beligerantes y no combatientes, eran ilusorias. Lo que se suponía sobre una herencia europea común de ideales normativos, la visión de Kant, había resultado ser superficial. Las áreas vitales de la alta cultura están sumidas en una barbarie primitiva. ¿De qué nos asombramos? El humanismo, declara Freud, era sólo un barniz, una frágil corteza que cubría un abismo primordial. La Guerra Mundial no ha hecho más que poner al descubierto la fundamental inhumanidad de la especie, sus innatos impulsos a la rapacidad y el homicidio. *Homo homini lupus*. El registro de Freud se eleva hacia el de los predicadores barrocos de la mortalidad. La *Urgeschichte* del hombre, su génesis, está «repleta de asesinato». La historia universal es «una secuencia de genocidios». Los muertos retornan para inquietarnos. Así, el fallecimiento incluso de personas cercanas despierta en nosotros un defensivo *Mordlust* («deseo de matar»). Las matanzas de la guerra son un distorsionado intento de dar a la muerte su lugar natural, central, en la existencia biológica. El análisis podría ser el de John Donne: «*Si vis vitam, para mortem*» [«Si quieres la vida, prepara la muerte»]. La prosa muestra una tensión extrema: como la que hay entre la racionalidad terapéutica de Freud, su fe en el progreso científico y su creciente pesimismo. Hay una resonancia casi mística en su apelación al lema hanseático: «Navegar es necesario, vivir no es necesario». El viaje hacia el abismo es el del intelecto intrépido. Freud conocía el resultado. Había leído *Infierno* XXVI.

Freud y su movimiento tienen con la literatura una inmensa y reconocida deuda. A su vez, es difícil imaginar la literatura occidental sin el impacto psicoanalítico. Leemos y escribimos de manera diferente después de *La interpretación de los sueños*, después de las conferencias sobre las psicopatologías de la vida cotidiana. El drama, la poesía, la ficción y los medios de comunicación de la era moderna están saturados, a menudo inadvertidamente, de indicios freudianos. De manera fascinante, es una resistencia a esta tectónica lo que fortalece las maniobras antifreudianas de un Joyce o de un Canetti.

Thomas Mann pronunció su panegírico en mayo de 1936. Sus observaciones «serán más sobre mí mismo que sobre Freud», que es sin duda un «artista del pensamiento» y un escritor de talla clásica. Los logros insignes de Freud, sin embargo, están prefigurados no sólo en Schopenhauer y Nietzsche sino también en las primeras novelas y relatos del propio Mann. En *La montaña mágica* o en *Tonio Kröger*. Pero la fuente dominante es la afirmación schopenhaueriana de la primacía de la «voluntad» en la economía y

conservación de la vida. Es en Schopenhauer, y también en el concepto ibseniano de «la mentira de la vida», donde podemos localizar los elementos esenciales del relato psicoanalítico de las pulsiones inconscientes, que se originan en la matriz de un magna irracional, primitivo. Lo que ha hecho Sigmund Freud es «colonizar» –la reveladora expresión de Mann– un terreno descubierto y en considerable medida cartografiado por pioneros filosóficos y por el mismo Thomas Mann, del cual son característicos la nerviosa ambigüedad y el sentimiento de rivalidad presentes en este encomio.

Un espíritu enteramente distinto, una generosidad clarividente, anima «En memoria de Sigmund Freud», de W. H. Auden, antiguo yerno de Mann. «Así era este médico: aún a los ochenta quiso/ pensar en nuestra vida». Había estudiado «a los nerviosos y la noche»; ni los unos ni la otra habían sucumbido a sus esfuerzos. Al final no era más que «un judío importante que murió en el exilio» (Mann había evitado toda alusión al judaísmo de Freud). Auden hace una definición inmejorable:

> todo lo que hizo fue recordar
> como los viejos y ser sincero como los niños.

Como Dante, Freud había descendido entre «los extraviados», a «la fosa hedionda donde los heridos/ llevan la horrible vida de los rechazados». De modo absolutamente sencillo y sin embargo abrumador,

> para nosotros ya no es una persona
> ahora, sino todo un clima de opinión
> en el cual llevamos nuestras diferentes vidas.

Freud desea que seamos libres, que amemos a las criaturas de la oscuridad y todo lo que se halla exiliado pero poseído por un anhelo de futuro. El epílogo de Auden no tiene parangón:

> Una voz racional ha enmudecido. Sobre su tumba
> la familia del Impulso llora a un ser querido:
> triste está Eros, fundador de ciudades,
> y llorosa la anárquica Afrodita.

¿Qué percepción, desde la muerte de Sócrates, ha dado lugar a una despedida más perfecta?

7

Ya me he referido a la importancia, tanto formal como sustantiva, de lo fragmentario, de lo aforístico, en las composiciones de la filosofía occidental. La historia del aforismo se extiende desde Heráclito hasta Wittgenstein (aunque, por supuesto, en el caso de los presocráticos puede que haya un factor de pérdida textual y de conservación contingente). Los impedimentos individuales –pensemos en Pascal o en Nietzsche– desempeñan su papel, al igual que las circunstancias políticas. Pero interviene un eje de diferenciación. Están los constructores de sistemas, los arquitectos del cierre y los adictos a la totalidad como Aristóteles, Hegel o Comte. Y están los que hacen incursiones, con frecuencia en solitario, al significado y al mundo, los técnicos del rayo que cae, por decirlo así, desde la periferia; el «rayo» es una contraseña metodológica tanto en Heráclito como en Nietzsche. He citado la máxima antihegeliana de Adorno, que a su vez se hace eco de Flaubert y según la cual la totalidad es una mentira. Sus propias *Minima moralia* son un clásico de lo fragmentado, de lo paratáxico, que significa saltos bruscos, cada uno como un *quantum*, entre temas y proposiciones aparentemente sin relación entre sí. Es verdaderamente metafísico el contraste entre la suposición de que hay un orden articulado en la realidad, la posibilidad de una «cartografía» integral, posibilidad que subyace a la interpretación escolástica o kantiana de la existencia inteligible, por una parte, y la percepción del carácter fracturado, posiblemente aleatorio, de lo fenoménico, por otra. Son de especial interés aquellos pensadores cuyos medios o sensibilidad, cuyos recursos performativos se quedaban sin aliento mientras que sus convicciones y esperanzas tendían hacia una *summa*, hacia un *magnum opus* de cosecha enciclopédica. Estoy pensando en Novalis o Coleridge. La estética, el pulverizado contexto de la modernidad, han dado un relieve particular a esta dicotomía histórica y psicológica.

Ya en 1869, el joven Mallarmé, presa de una revelación epifánica, intentó romper las determinantes barreras del lenguaje y liberar la sintaxis del despotismo gastado y lineal de la lógica. No por la fuerza de la imagen o la metáfora, como Rimbaud había tratado de hacerlo en sus *Iluminaciones*, sino en virtud de la abstracción, de unas «ausencias» que se tornan transparentes. De ahí los fragmentos musivarios o partículas de *Igitur*:

Alors (de l'Absolu se formant part le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme: certainement, il y a un acte

c'est mon devoir de le proclamer: cette folie existe. Vous avez raison (bruit de folie) de la manifester: ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant.

[Entonces (al formar parte del Absoluto el azar absoluto de este hecho) dice a todo ese ruido: en efecto hay un acto es mi deber proclamarlo: esta locura existe. Tenéis razón (ruido de locura) al manifestarla: no creáis que voy a volver a sumiros en la nada.]

Dos giros conceptuales y teóricos –también la retórica tiene su ontología– están en juego. La táctica modernista convierte los espacios en blanco entre las líneas, ya sean tipográficamente declarados o acústicamente deducidos, como en la música, en algo totalmente distinto de la nada *(le néant)*. Pueden contener lo eliminado, lo aparentemente olvidado que ejerce una presión percibida. Pueden estar cargados de futuro, de una potencial erupción de significado en el borde mismo del despliegue. El vacío se hace fértil *(«le vide frais»)*, una paradoja a la que otorgan fascinante realidad las especulaciones cosmológicas de la teoría de cuerdas y la materia oscura sobre el «vacío energizado». El segundo tropo es el del silencio. Lo no dicho se hace elocuente, hasta délfico. Un lenguaje mendaz, impreciso y políticamente prostituido, ese vasto ruido (*vacarme* o el *Gerede* de Heidegger) de los medios, la monstruosa amplificación de lo trivial se contraponen a las decencias del silencio, a su limpieza cognitiva y moral. De lo que revela su verdad precisamente porque no puede o no debe ser dicha. Entre sospechosos actos de habla, los espacios en blanco –los famosos *les blancs* de Mallarmé– son custodios o heraldos del silencio. Lo cual es a su vez la poesía de lo no dicho. Aunque formulada en un lenguaje anterior, la «no desflorada novia de la quietud» es un ideal filosófico.

Son de primordial importancia en los escritos de René Char las formalidades de lo fragmentario y el entretejimiento de poesía y filosofía. Los presocráticos fascinaban a Char ya en la década de 1930. A través de Nietzsche, «cuyo *Nacimiento de la tragedia* es para mí el libro fundamental», Heráclito llega a ser una presencia tutelar. Char le rinde exultante homenaje en 1948:

L'âme s'éprend périodiquement de ce montagnard ailé [...] Héraclite est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sens en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la juvénilité [...] Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé, une fois pour toutes, que la seule certitude que nous possessions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous refraîchir, prendre garde et dormir [...] Héraclite est ce génie fier, stable et anxieux qui traverse les temps mobiles qu'il a formulés, affermis et aussitôt oubliés pour courir en avant d'eux, tandis qu'au passage il respire dans l'un ou l'autre de nous [...] Sa marche aboutit à l'étape sombre et fulgurante de nos journées.

[El alma se prenda periódicamente de este montañés alado [...]. Heráclito es, de todos, el que, negándose a trocear la prodigiosa pregunta, la ha conducido a los gestos, a la inteligencia y a los hábitos del hombre sin atenuar su fuego, interrumpir su complejidad, comprometer su misterio, oprimir su carácter juvenil [...]. Su vista de águila solar, su sensibilidad particular lo habían persuadido, de una vez por todas, de que la única certidumbre que

poseemos de la realidad del mañana es el pesimismo, forma consumada del secreto donde venimos a refrescarnos, ser cuidadosos y dormir [...]. Heráclito es ese genio orgulloso, estable y ansioso que atraviesa los tiempos móviles que él ha formulado, afirmado y de inmediato olvidado para correr delante de ellos, mientras al paso respira en uno u otro de nosotros [...]. Su marcha concluye en la etapa oscura y fulgurante de nuestros días.]

Una secuencia aforística como *A une sérénité crispée*, de 1952, ejemplifica la capacidad de Char para activar el lenguaje con sugestiones metafísicas más antiguas que la servidumbre de la lógica, oracular en el sentido délfico de «señalar» posibilidades antes de que se congelen en las banalidades del uso gastado. «Ningún pájaro tiene valor para cantar en un matorral de preguntas». «Me agrada mucho el hombre inseguro de sus fines como lo está en abril el árbol frutal». La cita con Heidegger, el último encuentro, tuvo lugar en el verano de 1969, estuvo a la vez predestinada y casi vacía. Ninguno de los dos hablaba el idioma del otro. Char no podía aceptar la historicidad del Ser. Si el ontólogo y el poeta despreciaban las tecnocracias utilitarias, el hedonismo epicúreo de Char no tenía nada en común con la visión heideggeriana del *Dasein*. Sin embargo, una común percepción del misterio del lenguaje hizo posible su mudo diálogo. Generó lo que Blanchot denominó «una transparencia del pensamiento» que «se abre paso a través de la oscura imagen que la retiene». Los dos sabían de «una extraña sabiduría, demasiado antigua para Sócrates».

Al final, Char situaba la poesía por encima de la filosofía. La filosofía labra el surco en el que la poesía depositará su semilla. La creatividad alcanza su máxima intensidad en un poeta-pensador como Parménides o en un pensador-poeta como Heráclito. Heidegger estaba de acuerdo, con particular referencia a Sófocles y Hölderlin. Las palabras aforísticas de Char hablaban por los dos: «La nave de los rigores que apareja –es decir, de la lógica sistemática, de los eruditos– no luce más que el pabellón del exilio». El regreso al hogar reside en la sumisión de la especulación filosófica al secreto del poema. «*Clarté énigmatique*.»

Sería tonto suponer que hay muchas cosas nuevas o reveladoras que decir acerca de los medios ejecutivos del *Tractatus* o de las *Investigaciones filosóficas*. La bibliografía es voluminosa. Es también polémica, a menudo autopropagandística y proclive al preciosismo. Una y otra vez, los autoproclamados discípulos y exégetas de Wittgenstein parecen susceptibles a ese «embrujo» que él consideraba principal peligro y emboscada de los textos filosóficos. Con harta frecuencia trataron muy por encima los problemas, siempre difíciles, que conllevaba traducir de un alemán muy particular al inglés, unos problemas que preocupaban y en ocasiones daban mucha rabia al propio Wittgenstein. ¿Hasta qué punto Ludwig Wittgenstein seguía pensando en

«austroalemán», recurriendo a la sintaxis alemana cuando dictaba, daba clase o escribía en inglés? Añádase a esto la cuestión, nunca hasta ahora, que yo sepa, totalmente dilucidada, de los fundamentos *orales* de buena parte del nuevo material. Como en el caso de Sócrates, lo que tenemos muchas veces es una voz indirecta. La epistemología articulada, las estratagemas del monólogo que simula intercambios didácticos (pero ¿con quién?) son la antítesis de la codificación sistemática y el guión normativo de un Kant o un Hegel.

Wittgenstein hace que el acceso seguro resulte aún más desconcertante. En numerosas y destacadas ocasiones acentúa el tenor provisional, incompleto, «derrotado» de sus palabras. «Hay un límite muy definido para la prosa que puedo escribir y no he conseguido sobrepasarlo más de lo que he conseguido escribir un poema.» De las *Investigaciones*: «Este libro no es en realidad más que un álbum», reiterando sus preguntas y propuestas fragmentadas con calculada frustración. Es célebre lo que dijo respecto al *Tractatus*: «Mi obra se compone de dos partes: la que aquí se presenta más todo lo que *no* he escrito. Y es precisamente esta segunda parte la que es importante. O «pero ved, escribo una frase y luego escribo otra: justo lo contrario. Y ¿qué quedará?». El veredicto sobre su obra posterior es lapidario: «Me hubiera gustado escribir un buen libro. No ha sido así». En el mejor de los casos, las *Investigaciones* son «un álbum de fotos». En marcado contraste, hay *dicta* tan cercanos a la megalomanía como cualesquiera del último Nietzsche o, en el punto culminante, a la *Fenomenología* de Hegel: el *Tractatus* ha resuelto todas las cuestiones filosóficas válidas. No hay nada más que decir. De haber sido factible, observó Wittgenstein, habría dedicado las *Investigaciones* a Dios. Ningún otro filósofo salvo Schopenhauer es verdaderamente digno de ser leído.

Está implícito el elemento, extremadamente delicado y «fuera de límites», del aura de Wittgenstein, de la mitología que desde un principio rodeó a su personaje, a su modo de ser. Esta mitología contiene tensiones tipológicas conocidas de la historia de la meditación y el presentimiento filosóficos: las temporadas de extrema soledad, de retiro ascético al refugio casi inaccesible de Sogen en Noruega (sombras del Brand de Ibsen) o en la Irlanda rural. Está el halo de abstinencia sexual, si así fue, del anacoreta kierkegaardiano. Wittgenstein elige períodos de humildad monástica como horticultor, maestro de escuela primaria o enfermero de hospital. Diógenes y Pascal habrían dado su aprobación. Hay también, sin embargo, elementos privativos suyos: su manifiesta incomodidad con su herencia judía, incluso su manera de evadirse de esos orígenes; su renuncia a una inmensa riqueza heredada; su cáustica indiferencia hacia las gentilezas sociales y las mundanerías oficiosas; su informalidad en el vestir y su desdén por las comodidades. Lo que es

indiscutible es su carisma. Su impacto hipnótico sobre sus oyentes, su capacidad para cambiar sus vidas. El ensayista y novelista William Gass lo dice de manera memorable:

> la total y desnuda absorción de la mente en su problema, las probadas palabras suspendidas para la inspección, la incesante e implacable evaluación a que fueron sometidas, el avance temporalmente triunfante, la duda, la desesperación, el cruel reconocimiento del fracaso, el glorioso ofrecimiento de soluciones por algo que viene de alguna parte, el insistente recomenzar, como si nadie, ni siquiera el hablante, hubiera estado nunca allí. Sin jerga y en términos de ejemplos, esta mente abstracta avanzó de manera concreta; y ¿es acaso un milagro que él se sintiera impaciente con las estupideces y con cualquier énfasis en el acabado vistoso, con la labia, con la rapidez, con el pulido y el brillo, poniendo cuidadosamente a todas las proposiciones unos dobladillos de la longitud adecuada, con todas esas filosofías que se apoyan las unas en las otras, como un borracho se apoya contra el bar? […] Cómo ninguna palabra fue la última, cómo la obra nunca fue terminada, nunca concluida, sino sólo, con pena, abandonada como si a veces tuviera que serlo y así, a la manera del poeta, cada línea del pensamiento fuera una nueva línea; cada viejo problema no más viejo que el soneto inventado hoy, para ser conquistado de nuevo por primera vez […]. Qué pálido resulta el *engagement* de Sartre comparado con los intensos y encendidos colores de esta pura y santa implicación.

Cadencias que recuerdan a Beckett o el neologismo *Abstraktions-künstler* de Nietzsche. Un retrato de autoridad minimalista que rivaliza con el de los sabios orientales y de Sócrates. Aunque el propio Wittgenstein consideraba su postura propia de un hombre desvalido, perdido en una ciudad que le es familiar, Keynes prefirió darle el título de «nuestro más nuevo Spinoza».

Sin embargo, uno de los pocos filósofos más jóvenes efectivamente próximos a Wittgenstein lo definió como «una persona temible e incluso terrible». Sus reprimendas, sus rechazos, podían ser sulfurosos. Sus rachas de autodegradación casi histérica en las cuales confesaba estar «loco» o ser «malo», en las que aludía a episodios de un humor obsceno, dejaban petrificados a sus oyentes. Sus veredictos eran inapelables: la obra de Rilke era «venenosa» y causaría indigestión. «Todas las conversaciones con Wittgenstein eran como pasar por el Día del Juicio. Era terrible» (G. H. von Wright). Cuando perdían el favor intelectual, los más cercanos a él y que más le apoyaban eran total y públicamente ignorados. Ése fue el caso de Bertrand Russell. Wittgenstein luchó con valentía en algunos de los espantosos frentes de la Primera Guerra Mundial: una vez más, la analogía socrática. Al parecer, el combate le resultó estimulante. Esto tiene quizá más importancia de lo que han visto sus hagiógrafos e imitadores. Una arraigada capacidad para la furia carbonizadora habitaba su tensa conciencia, una vital *terribilità*.

Todo ello suscita la cuestión tabú: ¿hasta qué punto era Ludwig Wittgenstein el deliberado arquitecto (la arquitectura era su pasión de experto) de su propia leyenda, de la corona dramática que rodeaba su presencia? ¿Qué había de intencional, en algunos momentos de histriónico, en sus excentricidades, en su manera de utilizar el anatema, en el atrezo de sus abstinencias, la famosa silla de

playa en la que se rumoreaba que dormía? ¿Qué había de estratégico o de alegórico en su confesión de que sólo el andante del tercer cuarteto para cuerdas de Brahms le había impedido suicidarse? Con esto solamente quiero sugerir que, en cierto sentido, era un virtuoso de una «antirretórica» a su vez formidablemente retórica. Semejante estrategia, que asegura espacios indispensables, sería la antítesis misma de la privacidad traslúcida de Spinoza. ¿Hubo tal vez en su legendaria actuación una pizca de vienesa *Schmockerei* [esnobismo]? Puede que en una sensibilidad dotada de genialidad exacerbada, vulnerable –pero ¿exactamente a *qué*?–, sinceridad y teatro, autenticidad y mascarada lleguen a estar indisolublemente engranados. Lo que dice Char de Heráclito lo dice Stanley Cavell de Wittgenstein: una «oscuridad de la que brota claridad». Lo contrario es válido quizá: la simplicidad concisa, la abstención de la elocuencia expresiva, pueden generar oscuridad. Sus últimas fotografías son aterradoramente reveladoras y al mismo tiempo están veladas. ¿Adoptaba Wittgenstein una pose cuando posaba?

¿Cómo se relacionan estas opacidades, si es que se relacionan de alguna manera, con la prosa de Wittgenstein, con su concepto fundamental de «juegos de lenguaje», por su parte una sugestiva rúbrica?

Los gustos literarios de Wittgenstein están bien documentados. Aseguraba haber leído de cabo a rabo *Los hermanos Karamázov* «cincuenta veces». El catecismo de Tolstói, *El evangelio abreviado*, nunca se apartó de él. Ni tampoco los tolstoianos *Hadyi Murad* y «Dos viejos». Apreciaba mucho las obras de ficción de Gottfried Keller y los poemas líricos de Mörike. La torsión extraña, siguiendo a Tolstói, es el rechazo de Shakespeare (lo he examinado con detalle en otro lugar). El filósofo se hace eco de la objeción de Tolstói a la falta de un eje moral manifiesto en las obras de Shakespeare, de una ética expresa como la que encontraba en la poesía de C. F. Meyerland y Ludwig Uhland. Le sacan de quicio los absurdos del argumento aun en supuestas obras maestras como *El rey Lear*. Pero Wittgenstein fue más allá. El destacado rango de Shakespeare era un tópico, obedecía a un consenso banal y no sometido a examen. Carecía del «gran corazón», de la verdadera humanidad de un Beethoven. Su arte se debía al virtuosismo verbal, a una brillante exhibición verbal a menudo desprovista de contenido adulto.

Esta acusación, casi ridícula, resulta todavía más llamativa si se piensa que el trasfondo vienés de Wittgenstein estaba impregnado de traducciones y representaciones shakespearianas. Sólo una sensibilidad fundamentalmente extraterritorial a la lengua inglesa podría haber mantenido y expresado estas opiniones. Hasta donde yo sé, esta desconcertante cuestión ha pasado inadvertida. Cuando leemos a Wittgenstein en inglés, cuando asistimos a sus dictados y a las conversaciones que nos han llegado a través de terceros, nos

vemos limitados a traducciones, por autorizadas que estén. En algún plano fundamental, el inglés sigue siéndole ajeno a Wittgenstein. Así pues, persistentemente, vuelve al idioma universal de la música. Sabía como Wallace Stevens que «somos hombres hechos de palabras». En lo esencial, esas palabras eran alemanas. Su ideal era la *Dichtung* [poesía]. Tal vez Wittgenstein era en realidad «un poeta de cognición casi pura», pero esa poesía estaba a sus anchas en la textura tardorromántica y modernista temprana, en el legado y en los giros estilísticos de la literatura alemana. Una situación aún más significativa para alguien que proclamó después de Kant que la ética y la estética eran idénticas.

La génesis y prehistoria del *Tractatus*, en un principio titulado *Logisch-philosophische Abhandlung* [Tratado lógico-filosófico], ha sido minuciosamente analizada. Ha quedado constancia de la tortuosa historia de los sucesivos rechazos por distintos editores, en lo que un exasperado Wittgenstein llamó «este mundo de mierda»; de su final pero mutilada publicación en los *Annalen der Naturphilosophie* de Wilhelm Ostwald, muy mal impresos. Algunos detalles del proceso de traducción al inglés emprendido conjuntamente con F. P. Ramsey siguen siendo poco claros. Tampoco es del todo seguro que el título definitivo que, como al igual que la numeración de las proposiciones, sea reflejo de Spinoza, fuera sugerido por G. E. Moore. Sea como fuere, es una *trouvaille* [hallazgo] inspirada que acentúa el aura de extrañeza autorizada, intempestiva e intemporal. Es innegable el precedente de los aforismos de Lichtenberg. J. P. Stern encuentra una «similitud de tono en el aliento de la voz hablada. Wittgenstein parece compartir con Lichtenberg un recurso al coloquialismo, a unas ilustraciones tomadas de las ciencias naturales, a breves frases paratácticas pero que un pensamiento rector mantiene unidas, firme y enérgicamente». Otros han relacionado la «prosa sincopada» del *Tractatus* con las técnicas aforísticas de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. Pero las afinidades con estos dos precedentes pueden haber sido exageradas. Se anhela hallar posibles analogías. Hay quienes han distinguido en las abreviadas frases del *Tractatus* una especie de poesía y de música comparables a las obras minimalistas de la arquitectura moderna, que Wittgenstein admiraba y adaptaba. Se han trazado paralelismos con la lógica gráfica y el astringente constructivismo de Paul Klee. Yo sigo oyendo en el *Tractatus* algo de la urgente frugalidad de Webern. Pero éstas son referencias primitivas. Esta «gran obra de arte», esta impresión de «un rostro velado», como dice G. E. M. Anscombe, continúa siendo sui géneris en lo esencial. Ni en filosofía ni en literatura hay nada semejante. El «paisaje interior» configurador, como tal vez lo habría llamado Hopkins, es decisivo desde el comienzo, desde el manuscrito a lápiz conocido como *Prototractatus*. Como en un boceto de Cézanne, el hechizo es de una intensidad casi física.

Es difícil estabilizar esos tropos retóricos esenciales al *Tractatus*. Pueden ser oraculares, anafóricos, pero también deconstructivos de sus propias afirmaciones. ¿Qué atributo que no sea délfico es pertinente a toda una serie de proposiciones como la del célebre comienzo: «1. *Die Welt ist alles, was der Fall ist*» [«El mundo es todo lo que es el caso»], donde el inglés «*all that is the case*» excluye las connotaciones teológicas interiorizadas del alemán *der Fall* [«caso» y «caída»]. ¿Qué es más aforístico que el dictado de 5.552 según el cual «la lógica está antes de toda experiencia, de que algo *es así*»? O «no hay un número prominente» (¡preguntad a Riemann o a Ramanujan!). Con frecuencia, el enunciado hace manifiesto y a la vez disfraza *(verkleidet)* un programa completo, como en 4.112: «La filosofía no es una doctrina, sino una actividad». O en la negación de lo oracular: «No podemos inferir los acontecimientos del futuro a partir de los actuales» (5.1361). Las resoluciones imperativas tienen una resonancia imponente: «*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo» (5.6) (¿qué vida viven los sordomudos?). «En la lógica tampoco puede haber *nunca* sorpresas» (6.1251) (¿había leído Wittgenstein *Alicia en el País de las Maravillas*?). Considérese la irrevocabilidad mántica de «La ética es trascendental» (*La ética y la estética son idénticas*), donde «trascendental» hace las veces de un trueno indefinido. No hay nada en Leibniz, el precedente, tan imperioso como «Dios no se manifiesta *en* el mundo» (6.432). «No *cómo* sea el mundo es lo místico sino *que* sea» (6.44). Un vector de aserción que culminará en el mandato, demasiado ilustre y terminante, de silencio que contiene la proposición 7, número sagrado si lo hay (el *Tractatus* tiene su numerología). Proposiciones, ordenanzas, definiciones, prohibiciones talladas en piedra como en alguna poesía del mandamiento. Sin apelación judicial. Wittgenstein informó a Moore y a Russell de que en el *Tractatus* había muchas cosas que ellos *nunca* entenderían. ¿Qué quería decir con eso?

Para demostrar la construcción anafórica, la resaca del *Tractatus*, habría que citar casi la totalidad. La numeración decimal actúa también como un recurso dramático que marca «un gran número de elementos trabajados y pulidos que se unen para formar un conjunto» (Anscombe). En ciertos lugares –4.011 a 4.024 sobre las proposiciones o 5.01 a 5.1 sobre las funciones de verdad– la corriente es reiterativa y acumulativa. El lector (oyente) experimenta un palpitar de axiomas y argumentos que avanza hacia un bajo sostenido. El efecto es tan convincente que utiliza –esto es habilidad de Wittgenstein– los huecos, los silencios dentro del tejido serial. Un eco de *Ana Karénina* que hay en 6.43 desencadena, por así decirlo, el gran arco de proposiciones sobre la muerte y el mundo, sobre lo inefable y la categoría de lo «místico», que conduce a la coda. Frases muy cortas alternan con afirmaciones y apartes más largos, sutilmente informales. La cadencia combinatoria es de una calidad literaria, poética, que

sitúa el *Tractatus* más cerca de los *Proverbios* de Blake y de las *Iluminaciones* de Rimbaud que de ningún otro texto formalmente filosófico.

Un tercer tropo importante apenas requiere que se insista en él. Es el de un estoicismo autoirónico, de una retirada cuyo modelo fue quizá *Zaratustra*. La nota preliminar declara que esta obra será comprensible para aquellos que ya hayan tenido antes los mismos o similares pensamientos. Al final, un verdadero lector habrá coronado las frases de Wittgenstein reconociendo que «son tonterías». De ahí el famoso símil de tirar la escalera por la que el lector ha subido. Hay admoniciones a Ficker y otros contemporáneos según las cuales lo que hay de valor en el *Tractatus* corresponde a su parte no escrita. En su respuesta a un miembro del Círculo de Viena que le había pedido un ejemplar del *Tractatus*, en julio de 1925, decía que no tenía ninguno. Un excelente ejemplo del truco indio de la cuerda.

El dictado desempeña un papel apenas estudiado en la historia de la filosofía occidental. Al igual que la transmisión por terceros en forma de notas o recuerdos de clases y conferencias. Hemos visto con cuánto ingenio se sacan a escena en muchos de los diálogos de Platón. Los eruditos sugieren que un texto clave como la *Poética* de Aristóteles es inteligible únicamente si lo consideramos como las notas tomadas por un discípulo u oyente en la sala de conferencias de la Academia. La pérdida de visión obligó a Nietzsche a dictar buena parte de su obra. Mucho de lo que enseñó Hegel en Berlín ha llegado a nosotros indirectamente. Es posible que el dictado conserve la inmediatez, el registro personal de la voz del hablante. Pero también lo es que estilice y oculte procesos vitales de vacilación, suspensiones de la certidumbre y las economías que matizan la versión escrita. Esto tiene importancia en el caso de Coleridge. Ojalá supiéramos más del dictado en la escuela de Pitágoras o en los seminarios de Platón.

Wittgenstein dicta el llamado «Cuaderno Azul» a su clase de Cambridge en 1933-1934; dicta el «Cuaderno Marrón» a dos discípulos en el curso 1934-1935. Consideraba el «Cuaderno Azul» nada más que un conjunto de notas, mientras que el «Cuaderno Marrón» podría ser un borrador preliminar de una obra ya empezada de la que saldrían las *Investigaciones filosóficas*. Añádase una complicación más: Wittgenstein se planteó hacer una versión en alemán. Cuando dictaba en un inglés laborioso estaba con frecuencia traduciendo interiormente del alemán. Una vez más está aquí el toque irónico, autorreprobatorio. Dice a Russell que había dictado estas notas «a mis alumnos para que tuvieran algo que llevarse a casa, en las manos ya que no en el cerebro». Enigmáticamente, Wittgenstein reflexiona acerca del proceso de argumentación bilingüe o interlingüística en el dictado:

> Supongamos que tengo el hábito de acompañar cada frase inglesa que digo en voz alta con una frase alemana que me digo a mí mismo interiormente. Si entonces, por una u otra razón, llamamos a la frase callada el significado de la dicha en voz alta, el proceso de significado que acompaña al proceso de expresión se podría traducir en signos externos. Ahora bien, antes que la frase que decimos en voz alta, nos decimos a nosotros mismos su significado (sea cual fuere) en una especie de aparte […]. Un ejemplo típico de esto es el «aparte» en el teatro.

Sin embargo, son precisamente estas vías indirectas de unos medios semánticos de muchos estratos en el dictado de Wittgenstein las que permiten penetrar en su *doxa* más influyente:

> Si nos enfadamos con alguien por salir en un día frío sin sombrero, a veces decimos: «Yo no voy a sentir tu resfriado». Y esto puede querer decir: «Yo no sufro cuando pillas un resfriado». Ésta es una proposición que se aprende por experiencia. Pues podríamos imaginar una conexión, por así decirlo, sin cables entre dos cuerpos que hiciera que una persona sintiera dolor en su cabeza cuando la otra expusiera la suya al aire frío. En este caso se podría argumentar que los dolores son míos porque los siento en mi cabeza, pero supongamos que otra persona y yo tuviéramos una parte del cuerpo en común, pongamos una mano. Imaginemos los nervios y tendones de mi brazo y el de A conectados a esa mano mediante una operación. Ahora imaginemos que una avispa pica la mano. Los dos gritamos, hacemos muecas, damos la misma descripción del dolor, etcétera. ¿Ahora hemos de decir que tenemos el mismo dolor o dolores diferentes? […] Por supuesto, si excluimos de nuestro lenguaje la frase «tengo su dolor de muelas» al hacerlo excluimos también «tengo (o siento) mi dolor de muelas». Otra forma de enunciado metafísico que tenemos es ésta: «Los datos sensoriales de un hombre son privados e íntimos». Y este modo de expresión es todavía más engañoso porque se parece aún más a una proposición experimental; es muy posible que el filósofo que dice esto piense que está expresando una especie de verdad científica.

La idea de decir al afligido interlocutor «Yo no voy a sentir tu resfriado» contiene algo más que una pizca de surrealismo o una payasada al estilo de Buster Keaton. Obsérvese cómo lo de «metafísico» surge repentinamente de un contexto aparentemente pedestre. Los experimentos mentales de Wittgenstein son deliberadamente prácticos, mientras que las implicaciones filosóficas son a menudo trascendentes. El desdén de las epistemologías dominantes se deriva de manera casual. Como dice el «Cuaderno Marrón»: «Hay una especie de general enfermedad del pensamiento que siempre busca (y encuentra) lo que se denominaría un estado mental del que brotan todos nuestros actos como de un depósito». Lo elemental y lo más exigente se alternan en pautas muchas veces ocultas. En el giro de una frase se abren grandes puertas de par en par: «Lo que llamamos "entender una frase" tiene a menudo mucha más semejanza con entender un tema musical de lo que quizá estuviéramos inclinados a creer».

Las *Investigaciones filosóficas* hechizan. Han dado lugar a una bibliografía adulatoria y discutidora, técnica y rococó (por ejemplo, las interpretaciones de Stanley Cavell). Constituyen una especie de álbum de fotos que atraviesa y vuelve a atravesar un paisaje, una comparación que propuso el propio Wittgenstein. Son posibles diversos ángulos de incidencia. En el fondo se cierne la insinuación spengleriana de que lo grandiosamente épico o sistemático ya no nos es accesible. Como mucho debemos esperar perspicaces descripciones o

instantáneas. Pero la superficie es la antítesis a la superficialidad. Todo lo que tenemos es «prosa hasta cierto punto». Sin embargo, como insistía Thomas Bernhard, el intelecto que actúa en las *Investigaciones* es «poético hasta la médula». Las solicitaciones y presiones de la poesía que está justo fuera de nuestro alcance son palpables, comparables a las presiones que ejerce la música sobre Schopenhauer.

Aun rechazando el concepto de cualquier «lenguaje privado», las *Investigaciones filosóficas* pueden leerse como el diario de un diario, una impresión que refuerzan los cuadernos y apuntes íntimos en los que se basan. Una vez más como eco del *Tractatus*, Wittgenstein postula unas condiciones límite: «Lo que no se puede escribir no se puede escribir». Una prescripción matizada por una sardónica concesión: «Muchas veces, mi cabeza no sabe nada de lo que está escribiendo mi mano». Aquí son relevantes tal vez el contexto histórico y el clima de sentimiento. Las *Investigaciones* se desarrollan en la época de experimentos con la «escritura automática» como los de André Breton. En algunos momentos se asemejan a las tautologías narrativas de Gertrude Stein. Corresponden a modos de conciencia sin garantía alguna de secuencia exteriorizada. Wittgenstein era contemporáneo de Freud y de Bergson. Afirmaba que hay que tratar de llegar a casa aunque el viaje haya estado mal indicado o se haya extraviado. Su último compromiso académico lo condujo a Ithaca (a la Cornell University, en el estado de Nueva York).

Casi ilícitamente –¿por qué leer las *Investigaciones* produce con frecuencia una sensación de escuchar a escondidas?– buscamos lo que tal vez sean fuentes inesperadas o alusiones subconscientes. La proposición 44, por ninguna razón evidente, cita la más brutal de las arias de Sigfrido en *El anillo*. El análisis de las distinciones entre «saber» y «decir» en la extensa sección 79 no parece reflejar las especulaciones de Freud sobre Moisés. En un raro uso de ese epíteto en la número 89 pregunta Wittgenstein «¿Hasta qué punto es la lógica algo sublime?» y hace referencia de nuevo a san Agustín. Los hallazgos de la 79 son líricos: «El pensamiento está circundado de un halo» («*Mit einem Nimbus umgeben*»). La lógica representa el «orden a priori del mundo», que precede a toda experiencia. Tiene que ser de una pureza cristalina. Pero aquí *Kristall* no es ninguna abstracción. Es «algo concreto y al mismo tiempo *durísimo*». Intentando aprehender «el incomparable ser del lenguaje» (¿está Heidegger en un camino paralelo?) olvidamos que palabras como «experiencia», «mundo», «lenguaje» mismo, si es que se pueden utilizar, deben tener una utilidad tan humilde como «mesa», «lámpara» o «puerta». Sin embargo, cuanto más detenidamente consideramos el lenguaje real, más evidente es el conflicto con el ideal de lógica cristalina (107). Este conflicto amenaza tornarse insoportable.

Estamos resbalando en una placa de hielo. Si queremos avanzar necesitamos *fricción*. «¡Hay que volver al terreno irregular!» Husserl está cerca.

La parte II, sin numerar, empieza con la cuestión de si los animales pueden tener esperanza. ¿Es la esperanza posible sólo para los seres capaces de hablar? ¿Cuáles son las relaciones entre expresión y gesto? Se puede expresar el terror en un «tono sonriente». Obsérvese lo acertado pero también la belleza de 514-515:

> Y cuando digo «La rosa también es roja en la oscuridad», veis ese rojo formado *(förmlich)* ante vosotros.
>
> Dos imágenes de la rosa en la oscuridad. Una totalmente negra, pues la rosa es invisible. En la otra, la rosa está representada en todos sus detalles y rodeada de oscuridad. ¿Es una imagen verdadera, la otra falsa? ¿No estamos hablando de una rosa blanca en la oscuridad y de una rosa roja en la oscuridad? ¿Y no estamos diciendo que no se podrían diferenciar en la oscuridad?

Blake habría escuchado con atención.

En muchos aspectos, las *Investigaciones* invitan a conjeturar que «detrás» de sus líneas o entre ellas hay *otro* texto. Ese otro texto queda justo fuera de nuestro alcance, pero su muda presencia es ética. Prefigura una condición en la que la falsedad sería inmediatamente visible y absurda. Esta privilegiada tautología es expuesta en la fábula de Swift o de los caballos siempre veraces. Por lo que respecta al animal humano, esa completa veracidad puede estar o no reservada para la muerte. Hay un aspecto en el que las *Investigaciones*, como mucha de la poesía perdurable, están obsesionadas con la muerte. Refiriéndose a Dostoievski, anota Wittgenstein en su diario, en julio de 1916: «¿Se puede vivir de tal modo que la vida deje de ser problemática, de tal modo que se *viva* en lo eterno y no en el tiempo?». Es muy posible que, a través de múltiples tangentes, las *Investigaciones filosóficas* parezcan aclarar, si no resolver, esta cuestión. Lo cual las sitúa, a pesar de toda su fragmentada «extrañeza», en un determinado linaje de moral y metafísica. Pero, como hemos visto, Wittgenstein pensaba que sus enseñanzas deberían haberse expresado en verso.

Y esto nos lleva a dos poemas.

Los pronunciamientos de Hegel sobre literatura, sobre historia literaria, sobre la teoría de los géneros poético y dramático son voluminosos. Su interés por la tragedia era constante. Las consecuencias formativas y polémicas fueron profundas. En la estética de Croce, Lukács y Sartre hay muchas cosas que se derivan del precedente hegeliano. Pero en la fibra analítica y polémica de Hegel son pocas las que sugieren algún impulso lírico personal. Su voz era prosaica en el mejor sentido del término. Hay una única excepción: la oda dedicada a Hölderlin en agosto de 1796.

Todos los aspectos de la relación Hegel-Hölderlin, iniciada durante la época

colegial de ambos en Tubinga, han sido minuciosamente documentados e interpretados. Algunos elementos de la relación de Heidegger con Paul Celan reflejan aquel encuentro anterior del filósofo y el poeta. El siglo XX vino a identificar en los escritos de Hölderlin, en sus poemas, cartas y meditaciones teóricas, muy especialmente sobre Empédocles y Sófocles, unas instigaciones y originalidades filosóficas de un orden excepcional. Hölderlin llega a su visión juvenil de la Hélade, a su adopción programática de la «unicidad» en Heráclito, a su instintivo recurso a una ecuación parmenidiana de pensamiento y ser, y los suscribe, por sus estrechos intercambios con el joven Hegel. Hay incluso un texto teórico programático que los estudiosos atribuyen a uno u otro de los dos entusiastas. Es muy posible que la intransigente racionalidad del Hegel maduro, la (parcial) desviación de la Grecia pagana en su historicismo y en su teoría política, reflejen, quizá con una profundidad no reconocida, la incapacidad de Hegel para aceptar el descenso de Hölderlin al trastorno mental. La inversión emocional e intelectual en afinidad, en celebración, había sido demasiado grande. También aquí, la cita HeideggerCelan se presta a la comparación.

Los misterios eleusinos son un tema recurrente en el arte y la poesía occidentales. Lo poco que se sabe de ellos apunta a unos ritos de iniciación en un simulacro del inframundo simbolizado por Deméter. La figuración de la muerte conduciría a alguna *mimesis* de resurrección, al nuevo nacimiento en la imagen de la cíclica vuelta de la tierra a la fertilidad después de la esterilidad del invierno. En el contexto inmediato de la oda de Hegel, el sentimiento de una compartida inmersión en los misterios de la revelación poético-metafísica invoca también las esperanzas libertarias, los ideales de afinidad fraternal proclamados por Rousseau. Añádase a esto la exaltación y la tragedia de la situación de la Revolución francesa en el transcurso del año 1796.

El llamamiento a la noche, guardiana de la libertad y de la contemplación, es convencionalmente romántico. Al igual que el paisaje de la velada luz de luna, lago y colinas que tanto imita el de *La nouvelle Heloïse*. La imagen del amigo querido trae consigo una ardiente esperanza de reunión, de un vínculo que habrá madurado. Pero la visión huye. Ninguna intimidad proporciona seguridad. Hegel sucumbe ahora –incluso lo abraza– a ese axioma de la armonía universal, el *en kai pan* [uno y todo] de los presocráticos que había sido, junto con Hölderlin y Schelling, el lema de las extáticas esperanzas de Tubinga. Un Spinoza extrañamente impregnado de aticismo está cerca. Ojalá los portales del santuario de Eleusis se abrieran de par en par. Embriagado de entusiasmo –*Begeisterungtrunken* se deriva directamente de Schiller–, el acólito podría entonces participar en los sagrados ritos del nuevo nacimiento.

Sigue el lamento paradigmático, la elegía de pérdida ontológica que inspirará la poesía y la filosofía alemanas desde la época de Hölderlin hasta la de

Nietzsche, Spengler y Heidegger. Los dioses se han retirado al Olimpo, abandonando las tumbas de una humanidad profanada *(entweihte)*. El genio de la inocencia se ha ido. La sabiduría de los sacerdotes ha quedado en silencio. La búsqueda del entendimiento supremo es vana. También lo es el intento de «excavar en busca de palabras», una imagen llamativa. La fraseología de Hegel se torna opaca, puede que haya alusiones personales, «codificadas», subyacentes a nuestro texto. Pero el motivo dominante resulta convincente. El pensamiento conceptual ya no le basta al alma, ya no alberga presentimientos de infinito. Aunque hablara con las lenguas de los ángeles, el hombre experimentaría la ineluctable pobreza del lenguaje. Ahora teme el empobrecimiento, la corrupción banal que una expresión insuficiente trae a algo que se ha intuido como integralmente sagrado. Casi como en el final del *Tractatus*, el imperativo salvador es el del silencio. No debe revelarse nada de lo que antaño se ha vislumbrado, de lo que antaño se ha experimentado en la noche de los misterios. Para que la revelación no se convierta en juguete de relumbrón de los sofistas en la plaza del mercado. Que la divinidad persiste está solamente en los hechos, no en el discurso del elegido. En la tiniebla de la pérdida, Hegel todavía puede percibir a la diosa. Es el espíritu de unos actos no especificados *(Taten)*. Aunque todo lo demás se desvanezca, su presencia tácita perdurará. ¿Hay en esta oda algún indicio premonitorio de los peligros que correrá Hölderlin debido a la misma vehemencia y elocuencia de sus arrebatos líricos?

Gershom Scholem, erudito de eruditos, matemático por formación y por afición, escribió versos. Algunos profundamente serios, pero más a menudo de un tono ocasional, humorístico y doméstico. Con frecuencia aparecen en su correspondencia. Las cartas que intercambia con Walter Benjamin constituyen uno de los diálogos más concentrados e iluminadores de la historia moral e intelectual del siglo XX. No existe un comentario sobre Kafka más penetrante que el desarrollado en las cartas de ambos a principios de los años treinta. Su íntima amistad, la valoración que hace Scholem del juicio crítico de Benjamin, el reconocimiento por parte de Benjamin de la talla de Scholem en el judaísmo, se remontan a la época inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial. Después, los intercambios modulan a una tonalidad tensa, incluso polémica. Lo que consideraba una «traición del clérigo» que había en el marxismo y el comunismo de Benjamin exasperaba a Scholem. Le incomodaba la fidelidad de Benjamin a Brecht. El que Benjamin no estuviera dispuesto a emigrar a Palestina cuando aún había tiempo y a pesar de reiteradas declaraciones de intenciones irritaba a Scholem, que había visto con harta claridad lo que les esperaba a los judíos europeos. Por su parte, Benjamin pensaba que Scholem no valoraba correctamente el tormento psicológico, la miseria material, la trampa de la condición de refugiado en una Europa cada vez más apocalíptica. La

correspondencia se interrumpió en febrero de 1940. El suicidio de Benjamin no sorprendió a Scholem, pero supuso para él una pérdida irreparable.

Benjamin había adquirido el *Angelus novus* de Paul Klee, una pintura al óleo con toques de acuarela. Su poder alucinatorio, su violencia alegórica y su desafío a la interpretación llegaron a ser emblemáticos de la búsqueda múltiple del propio Benjamin. El Angelus, empujado por los aciagos vientos de la historia, inspiró directamente a Benjamin su último y culminante texto, sus «tesis histórico-metafísicas» de 1939-1940. Tras su muerte, la hipnótica y talismánica imagen pasó a manos de Scholem. En él tiene origen su ensayo *Walter Benjamin und sein Engel*.

Las siete estrofas del «Gruss vom Angelus» de Scholem fueron enviadas a Benjamin por su cumpleaños en 1921. En muchos aspectos, el poema no es menos enigmático que el cuadro de Klee. «Soy un hombre-ángel [*ein Engelsmann*]», quizá uno de esos agentes híbridos a la vez santificados y demoníacos que Scholem se había encontrado en sus estudios de escritos místicos y ocultistas. Ya en diciembre de 1913 el joven Scholem había anotado en su diario: «Acecha sobre mí la desdeñosa raza del ángel de la inseguridad, y me arrastra a través de los silenciosos valles tallados en los abismos de mi vida. Quién sabe lo que sería mi vida sin ese ángel, que es para mí destino y condena a un tiempo, pero también severo amo y estímulo». Aunque sea virtuoso, el hombre no debe inquietar ni interesar al Angelus. «Estoy bajo salvaguarda sobrenatural/ y no necesito rostro», cuando lo cierto es que Klee representa un rostro desaforadamente icónico. El mundo del que viene el Angelus es armonioso, profundo y claro. Es únicamente en nuestro ámbito donde su coherencia parece prodigiosa. La ciudad a la que ha sido enviado el *Engelsmann* –¿como en Ezequiel o en el Apocalipsis?– no le hace caso. Angelus regresaría con mucho gusto a su verdadero dominio, pues aunque morara en las ciudades de los hombres hasta el fin de los tiempos tendría pocas posibilidades. Sabe lo que debe proclamar, qué mensaje debe transmitir «y mucho más». «¿No soy acaso una cosa no simbólica? Una cosa que significa lo que soy.» Uno gira en vano el «anillo mágico»: «No tengo sentido» [«*Ich habe keinen Sinn*»]. Aquí la interpretación se hace ardua y urgente a la vez. Al igual que lo que dice la Zarza ardiente, la presencia de Dios, delegada a su mensajero, es una completa tautología. «No trates de simbolizarme o de hacer alegoría de mí»: «Yo soy el que soy». No me rebajes con una metafrase o con una atribución de sentido. Como en la música, quizá, la plenitud de significación no comporta «significado» en un sentido explícito o traducible. La inmersión de Scholem en las paradojas del misticismo es crucial. También, por incidencia sincrónica, la meditación de Heidegger sobre la inconmensurable anatomía del *Seyn* y su resistencia, asimismo inconmensurable, a ser expresado. Años más tarde

Benjamin releyó este poema «con admiración no disminuida. Lo coloco entre los mejores que conozco».

Los «misterios» están en el centro de «Eleusis» y de «El saludo del Angelus». Ambos poemas modulan unos complejos acercamientos metafísicos a la forma poética. Tanto en lo que escribe Hegel para Hölderlin como en lo que escribe Scholem para Benjamin, la poesía del pensamiento y el pensamiento de la poesía se funden. Una fusión que el trágico sino de los destinatarios hace más convincente.

El diálogo de Benedetto Croce con Hegel fue continuado. La convicción de Hegel de que una filosofía de la conciencia humana y una teoría de la historia tienen que incluir una estética era fundamental para la prolijidad magisterial de Croce. Generó comentarios sobre clásicos universales, sobre autores italianos, sobre textos regionales (sobre todo napolitanos), sobre movimientos y períodos literarios. Hay un sistema poético integral que circunscribe el material histórico, regional y lingüístico.

En *Ariosto, Shakespeare y Corneille* (1920), Croce distingue entre la captación intuitiva o estética de una obra de arte y las bases intelectuales de un juicio crítico e histórico. La aproximación del «arte por el arte» siempre se queda corta. ¿Cómo debemos situar la perspectiva de Ariosto de la «disolución del mundo caballeresco», lo que Goethe denominó la «sabiduría» del italiano? La interpretación croceana del *Furioso* se concentra en el tenaz amor de Ariosto por la poesía misma, una pasión, por su parte, erótica. Esta concentración es antiteórica en esencia. Su ideal es la *Armonia*. Es irónico, concede Croce, identificar ese modo de sensibilidad dinámica con un discurso filosófico-normativo cualquiera. El encanto es una cosa distinta del entendimiento. El humanismo de Ariosto difiere del de sus contemporáneos cultos, clasicistas. Él aspiraba a la «encarnación del arte como idea» (la nota hegeliana). La *Armonia* es ella misma didáctica en relación con el concepto. En contra de las aseveraciones de Schelling y Schopenhauer sobre la capacidad única de la música para encarnar «el ritmo mismo del Universo», Croce atribuye este poder al lenguaje de Ariosto.

La indagación filológica, el estudio de las fuentes *(Quellenforschung)*, aunque son lícitas, son incapaces de poner en orden la matriz cultural total, las artes que nos rodean, el clima político e intelectual. Estas cosas organizan los sentimientos *(sentimenti)* del poeta. La política de Ariosto era la de «una moral privada». Sus célebres ironías trastocan y elevan a la vez las ingentes peculiaridades de la narración. Su uso de la octava permite el equilibrio y «*l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia*». Ponen de relieve lo típico, no lo individual, aun en el frenesí de Orlando.

¿Cómo hemos de leer a Ariosto (una afición minoritaria ya en la época de

Croce)? Tenemos que asistir a una intriga que en esencia es siempre idéntica pero asume nuevas formas. Lo mágico está en la «idéntica pero inagotable variedad de apariencia». Ludovico Ariosto no es un orador. Nos hace entrar en «conversación» *(conversevole poeta)*. Donde *conversazione* es un medio que expresa profundamente la sensibilidad italiana (véase Giorgione).

¿Qué era lo que atraía a Croce en el ceremonioso vigor retórico y político de Corneille? Es un error compararlo con Shakespeare o con Racine, el planteamiento estándar. El ideal de Corneille era una «voluntad de poder» casi nietzscheana, una *energia di valore*, producida por una sobriedad de introspección que resiste y vence al desastre. Siguiendo a W. Schlegel, Croce se siente fascinado por las ideas de Corneille sobre lo maquiavélico. Su lugar está con los tacitianos y con los legalistas políticos tardorrenacentistas. Sus rigurosos modelos de tragedia política están basados en una *complessa umanità* y ejemplifican un «energía nórdica». Sin embargo, sus comedias, en especial la *Psique* que compuso con Molière, muestran que Corneille podría haber hecho otra elección. De ahí los toques «híbridos», los perennes indicios de tragicomedia. Lo que prevalece es la poesía, su alto grado de *sforzo vitale* (seguro que Croce leyó a Bergson). Croce diferencia entre el «diseño» y «la imagen», entre la lógica de la estructura y la descripción. Son muy resonantes en Corneille las expresiones de la muerte, los términos que permiten al protagonista convertirse en monumento a sí mismo, «*scolpire la propia persona in istatua*». Como casi ningún otro crítico en la época, Croce ensalza al Corneille tardío. Sitúa en *Pulqueria* ese «canto declamatorio que es el auténtico lirismo a la vez íntimo y sustancial» de la grandeza de Corneille. Cuando hay monotonía, ello se debe a una «austera inspiración susceptible de pocas formas».

Poesía y no poesía trata de dirigir a obras específicas una poética general. Croce define la crítica de la poesía como una «crítica de la crítica», como una determinación kantiana de las posibilidades de juicio. El «frenético odio al despotismo» de Alfieri, sus facultades para la invectiva, lo llevan a una identificación paradójica con la férrea voluntad de los tiranos, de los «superhombres» en sus dramas. De ahí el hechizo de su obra maestra, *Saúl*. Como las de Séneca, las tragedias de Alfieri están pensadas para ser leídas. Sin embargo –Croce se hace eco de Schopenhauer–, Schiller no es más que un «Alfieri congelado». El verdadero mérito de Schiller es haber humanizado, hacer pedagógica la estética de Kant. Su mejor poesía es didáctica.

Con respecto a Kleist, Croce proclama su propio credo: la *gioia* de la gran literatura viene de su capacidad de superar la «agitación apasionada» para alcanzar la «serenidad del contemplativo», lo que Wordsworth definió como «emoción que se recuerda en la tranquilidad». La histeria y la violencia

sonambular estropean los eminentes dones de Kleist. Las novelas cortas son «extrañas, curiosas, aterradoras» más que verdaderamente mágicas. *Anfitrión* sucumbe a una vulgaridad erótica. Los puntos fuertes de Kleist eran de un orden secundario. Croce se adhiere a las críticas de Goethe y Hegel. El suicidio de Kleist las confirma.

Si bien está muy lejos de las interpretaciones que hace Lukács de Walter Scott, a su vez incitadas por las teorías de Hegel sobre la prosa y la historia, Croce resulta sugestivo hablando de Stendhal. De forma inusual, disiente de Sainte-Beuve, un paradigma constante. Croce se deleita en el «carácter fantástico» de la Italia de Stendhal. Ve analogías con las crónicas de Casanova. Los ideales de Stendhal son a un tiempo «irónicos y quijotescos». Al objetivarse a sí mismo, Stendhal logra tener una «doble alma». Astutamente, Croce discierne el sutil *ennui* [hastío], la *sottile noia*, que matiza el dinamismo de los héroes de Stendhal, Julián y Fabricio. Durante la década de 1940, Croce se refugia en la literatura. Su ámbito es enciclopédico. Trata de perfilar la cualidad operística de las obras de Calderón, sus analogías con los libretos de Metastasio. Croce observa cómo el carácter «elemental y populista» del Don Juan inventado por Tirso de Molina difiere de la finura de Mozart. Es precisamente la unidimensionalidad del Burlador de Tirso lo que permite la inmensa riqueza de variaciones y enriquecimientos posteriores.

Es inconfundible el desarrollo del conservadurismo «olímpico» de Croce, de su desagrado por las fuentes de la modernidad. Condena la autocomplacencia de Verlaine. Encuentra exagerada la talla que se concede a Rilke (estamos en 1943). La poesía de Rilke carece de «virilidad», ese vigor del espíritu que no es otra cosa que «fuerza de intuición». Rilke es «intelectualmente impotente» ante los problemas lógicos planteados por sus invocaciones hiperbólicas de la vida y la muerte. Sus sustituciones de la religión por el arte conducen a la espuria «solución lírica» en las *Elegías de Duino*. La propia vida de Rilke fue la de un melancólico *estetizzante*, que recurre a la vaguedad y a un frágil patetismo. (Es fascinante pensar en Croce y Heidegger trabajando en alguno de los mismos textos en estos torturados años.)

La época 1949-1950 encuentra a Croce cavilando sobre Mallarmé, un poeta en el cual los filósofos modernos ven con frecuencia un papel de tornasol en el que poner a prueba sus propios utensilios estilísticos. El hermetismo de Mallarmé lo aísla de la participación en las grandes corrientes de la existencia humana. Su arte es presa de una «estasis mórbida». Croce compara el *Faune* con el *Fauno* renacentista de Pietro Bembo. En la franca sensualidad de Bembo se conserva la conciencia moral, mientras que la famosa versión de Mallarmé muestra una «desesperación morbosa» («morbosidad» se convierte en el término que usa Croce para referirse al enervado esteticismo de los precursores

modernistas). En su propia sexualidad, el fauno de Mallarmé sigue estando burdamente limitado. En ningún momento logra la «aterradora representación lucreciana» del vano deseo, del eros frustrado. Como Rilke, Mallarmé es el objeto de un culto representativo de una época de decadencia. Está implícito el incómodo rechazo de D'Annunzio por parte de Croce.

Sus «Reflexiones sobre teoría» intentan unificar estos diversos hallazgos. Expresan lo que los contemporáneos de Croce y lectores suyos más jóvenes veían como una postura profundamente reaccionaria. La «sacralidad de la poesía» es la de Homero, Dante, Shakespeare y Goethe. La lingüística no es una ciencia natural ni un método adecuado para las verdades interiores y para la fenomenología de la poesía. La seudopoesía «aflige y deshonra a la humanidad actual». El romanticismo contiene los gérmenes de la decadencia, a pesar de la saludable resistencia de Goethe y Hegel. El fracaso de Rimbaud es «definitivo». Con el debido respeto al buen hacer de Ungaretti, no puede haber poesía genuina en la «indeterminación husserliana». Después de la "orgía" empapada en sangre» de la Segunda Guerra Mundial, es la tarea del crítico, arnoldiana en esencia, hacer justicia a lo que es «sincero» en la literatura y en las artes. La construcción croceana de una hermenéutica filosófica termina en autoaislamiento y miopía. No ha habido ninguna clausura hegeliana de la historia, sólo un epílogo anárquico y deshumanizador.

Ya en 1927 Borges cita a Croce: «La frase es indivisible [...] y las categorías gramaticales que la desarman son abstracciones añadidas a la realidad». Hay que aprehender el significado «con una sola y mágica mirada». En 1936, en *El hogar*, Borges publica una biografía condensada de Croce que es, por supuesto, puro Borges. Tras la destrucción de su familia en el terremoto de 1883, Croce «resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados». Se propone explorar «los metódicos laberintos de la filosofía» (ya sabemos lo que significa «laberintos»para Borges). A los treinta y tres años, la edad del primer hombre hecho de arcilla según los cabalistas, Croce anda por la ciudad intuyendo una solución inminente a todos los problemas metafísicos. Durante la Primera Guerra Mundial, Croce se mantiene imparcial, renunciando a «los placeres lucrativos del odio». Es, con Pirandello, «uno de los pocos escritores importantes de la Italia contemporánea». Borges invoca a Croce en relación con el episodio de Ugolino del *Infierno* en sus conferencias de 1948 sobre Dante. Más tarde llama la atención sobre las «palabras cristalinas» que utiliza Croce al hablar del símbolo y la alegoría en la *Estética*. Reflexionando sobre «El cuento policial» (1978), Borges califica de «formidables» la estética de Croce y su rechazo de los géneros literario fijos.

La textura del genio de Jorge Luis Borges es una singularidad, aunque hay

puntos de contacto con Poe y Lewis Carroll. Las figuraciones de Borges son tangenciales al mundo, oblicuas al tiempo y al espacio en sus dimensiones habituales. Las convenciones causales, los aparentes hechos de la realidad vibran de posibilidades alternativas, con la extrañeza y la sustancia espectral de los sueños y de las conjeturas metafísicas, por su parte sueños del intelecto despierto. Como Leibniz, Borges cultiva las artes de la estupefacción. El que la nada no exista –pero ¿acaso podría haber existido?, pregunta Parménides– es algo que llena a Borges de asombro y constituye una provocación para él. Sus ficciones ponen en escena tramas, intrigas, un fantaseo coherente sacado de algún tesoro de potencialidades más «originales», lo que equivale a decir más cerca de los días de la creación, que las rutinas escleróticas, las economías utilitarias de la racionalidad, el pragmatismo y su lenguaje cernícalo. Lo mismo que la gran traducción –un ejercicio que fascinaba al políglota Borges–, su incidencia en la historia y las artes, en la textualidad en su conjunto, añade «lo que ya estaba allí», una paradoja, pero una paradoja a la que Borges dota de la inquietante autoridad de lo evidente por sí mismo.

La sensibilidad de Borges, como la de Coleridge, a quien apreciaba, era eminentemente filosófica. Experimentó el pensamiento abstracto, las interrogantes y las construcciones metafísicas y los transmutó en inmediatos sin interposición de convenciones, en terminaciones nerviosas, por llamarlas así, idénticas a las receptivas a la poesía y los sueños. Borges percibió no sólo la coreografía, el juego de máscara y sombra que habitan los imperativos escénicos de un Platón o un Nietzsche sino también las severidades y la insistencia en lo prosaico de un Kant o un Schopenhauer (su verdadero maestro). De forma más especial, y esto es muy poco común, Borges captaba y explotaba el juego, los elementos de charada, de lo acrobático, que hay en la lógica pura. Como *Alicia en el País de las Maravillas*, como los relatos de descubrimiento de crímenes en los que estaban inmersos sus propios escritos, las ficciones de Borges codifican –muchas veces bajo el disfraz de una erudición bizantina, esotérica, a menudo deliberadamente sospechosa– el ingenio, la dialéctica de la risa condensada en las proposiciones y reglas de una lógica pura, incluso matemática. Del «sistema cuádruple de Erígena» y de los arcanos del escolasticismo medieval, de los herejes gnósticos, aristotelianos islámicos, sabios talmúdicos, alquimistas y teósofos, de las taxonomías inventadas por los cosmólogos de la China imperial y los cartógrafos del Barroco, nacen las fábulas borgianas de la razón. ¿Hay en la lógica una artimaña más singular?, que, como dice Bergson, «se vale de lo vacío para pensar en lo lleno». Y no existe un inventario más grande, un catálogo de lo concebible más ingente que la «biblioteca de Babel» de Borges.

El estudioso francés J.-F. Mattei ha contado unas ciento setenta presencias filosóficas en la *œuvre* de Borges, algunas de ellas sólo soñadas. Van desde

Anaxágoras y Heráclito hasta Bertrand Russell y Heidegger. Platón y Schopenhauer –«si tuviera que atenerme a un solo filósofo, es a él a quien escogería»son los citados con mayor frecuencia, seguidos por Aristóteles, Hume y Spinoza, ese otro adicto a los espejos. Nietzsche y Heráclito están entre los primeros de la lista. Se bendice a Plotino por su fe inquebrantable en la unidad final. Los maestros islámicos, Averroes y Avicena, figuran en puesto destacado, al igual que su augusto homólogo Maimónides. Los experimentos mentales de Berkeley, con su elegante abolición de lo empírico, atraen la atención de Borges, como también lo que dicen Davidson y William James sobre el libre albedrío o la *Arcania celeste* de Swedenborg (un interés que Borges comparte con Balzac). Los «lenguajes informáticos» de Raimundo Lulio, el polímata catalán del siglo XIII, y de George Boole, al igual que el ciego Ibn Sina, que compuso hacia 1055 ese recurso ultraborgiano, *Al Mukham*, un diccionario de diccionarios. Al parecer, fueron sus propios intereses por Homero los que llevaron a Borges a la teoría de la historia de Vico. Se hace una reverencia a Campanella y a Unamuno. Aunque no tuviésemos más que los escritos de Borges, podríamos reconstruir una historia, «borgesiana» pero en modo alguno disminuida, de la procesión de ejercicios filosóficos en Occidente y el islam, en Asia y Erewhon.

«El ruiseñor de Keats», de diciembre de 1951, ilustra a la perfección el cruce de poética, lógica filosófica y erudición bibliográfica. El pájaro cantor de Keats es el de Ovidio y Shakespeare. La mortalidad del poeta contrasta patéticamente con el frágil pero imperecedero canto del ave. El quid de la interpretación está en la penúltima estrofa. Se anuncia que la voz del ruiseñor en el jardín de Hampsted es idéntica a la que oye Ruth en el relato bíblico. Borges presenta cinco críticos que con diversos grados de reproche detectan un fallo lógico. Oponer la vida de un individuo a la de la especie es un sofisma. Aunque nunca había leído la oda de Keats, Schopenhauer proporciona la clave. Afirma una identidad a través del tiempo. El gato que salta ante mí no difiere en lo fundamental del que vieron hace siglos. Así, el individuo encarna a la especie y el rapsoda de Keats es el mismo de la noche de Moab.

Keats, que carecía de instrucción formal, había intuido al «ruiseñor platónico». Había anticipado a Schopenhauer. Esta observación lleva a Borges a reiterar la división arquetípica entre platonistas y aristotelianos, entre aquellos para quienes en el Universo hay orden y armonía y aquellos para quienes el Cosmos es una ficción, posiblemente un malentendido nacido de nuestra ignorancia. Coleridge había sugerido esta radical dualidad. Borges opina que los ingleses son intrínsecamente aristotélicos. Registran el ruiseñor particular y «concreto», no su universalidad genérica. De ahí sus interpretaciones equivocadas de Keats. Sin embargo, es a este mismo sesgo al que debemos a

Locke, Berkeley o Hume y la insistencia política en la autonomía del individuo. Desde la época de las adivinanzas anglosajonas hasta la *Atalanta* de Swinburne, el ruiseñor ha cantado claramente en la literatura inglesa. Ahora le pertenece a Keats como el tigre a Blake (como los «tigres soñados» a Borges).

El famoso «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940-1947) se centra en torno al tropo de los mundos-espejo, en los lenguajes imaginarios, en las álgebras múltiples, en el veredicto de Hume de que la deconstrucción berkeleyana de lo empírico es irrefutable pero poco convincente, en la teoría de Alexius Meinong de los objetos imposibles (que había fascinado a Musil). Apela a la noción islámica de la Noche de las Noches en la que se abren las puertas a mundos ocultos. Como los cabalistas, Leibniz y los futuristas rusos antes que él, Borges juega con el concepto de lenguajes imaginarios. Su célula generativa no es el verbo sino el adjetivo monosílabo. Estos lenguajes no permiten funciones de verdad en nuestro sentido, ni necesarias concordancias entre palabra y objeto. El lenguaje crea a voluntad momentánea. Así, hay destacados poemas de Tlön hechos «de una sola enorme palabra» (¿oímos el lejano retumbar de esa palabra en *Finnegans Wake*?). Al rechazar la axiomática espaciotemporal de Spinoza y Kant, los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni la semejanza. Luchan por alcanzar el asombro; tanto Aristóteles como Wittgenstein lo habrían aprobado. Toda metafísica es una rama de la literatura fantástica. «Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del Universo a uno *cualquiera* de ellos.» Una escuela filosófica de Tlön postula que todo el tiempo ha pasado ya, que nuestras vidas se componen de recuerdos fantasmales, crepusculares. Otra secta compara nuestro Universo a un criptograma en el que no todos los símbolos cuentan, en el que solamente lo que sucede cada trescientas noches es real. No obstante, otra academia sostiene que mientras dormimos aquí estamos despiertos en otra parte, que toda cognición es una especie de péndulo binario. Como en la teoría de la relatividad, la geometría de Tlön afirma que cuando nuestro cuerpo atraviesa el espacio modifica las formas que lo rodean. Haciéndose eco de la incertidumbre de Heisenberg, los aritméticos de Tlön asumen que el acto de contar modifica las cantidades contadas.

Las obras filosóficas tlönianas contienen la tesis y la antítesis, pues nada está completo sin la contradicción (Hegel no está lejos). En su epílogo, Borges alude a la amenaza de la antimateria: el contacto con el «*hábito* de Tlön» podría desintegrar nuestro propio mundo. En los recuerdos de los hombres «un pasado ficticio ocupa el sitio de otro pasado, del que nada sabemos con certidumbre, ni siquiera que es falso». Al parecer, Borges conocía la paradójica suposición de Bertrand Russell de que nuestro Universo fue creado hace un instante con recuerdos ficticios. Invirtiendo la máxima de Mallarmé según la

cual el Universo debe tener como resultado *un Livre*, la fábula ontológica de Borges sugiere que nuestro Universo es en esencia el producto de una undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica* en la que siguen desapareciendo las entradas clave sobre Orbis Tertius. Pero Borges era bibliotecario entonces. Sabía de libros perdidos.

Basándose en el saber de Ernest Renan, a quien leía con asiduidad, Borges publicó «La busca de Averroes» en junio de 1947. Presenta un círculo de sabios, exégetas y lexicógrafos islámicos medievales, el más destacado de los cuales es el ilustre Averroes. En su fría casa de Córdoba, el filósofo está componiendo un polémico tratado sobre la naturaleza de la divina providencia. Sus silogismos florecen como los deleites de su jardín. Lo que tiene perplejo a Averroes es una cuestión desconcertante que le ha surgido en su monumental comentario sobre Aristóteles. La sabiduría imperecedera, la poesía inmortal «de los antiguos y del Corán» que Averroes ha estado defendiendo contra todo intento de innovación, no saben nada del teatro, de ningún género dramático. ¿Cómo va a entender y a traducir entonces los dos misteriosos términos recurrentes en la *Poética* de Aristóteles? Como no sabe siríaco ni griego y trabaja con la traducción de una traducción (un giro característico en Borges), Averroes no ha encontrado aclaración en la glosa de Alejandro de Afrodisia, ni en las versiones del nestoriano Hunayn ibn Ishaq, ni en Abu Masha Mata. ¿Qué significado imaginable puede atribuir a «tragedia» y a «comedia»? Al clarear el día, en su biblioteca, experimenta una revelación: «Aristú denomina tragedia a los panegíricos y comedia a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario».

Los elementos de la narración son los de la erudición juguetona, de la bibliomanía santificada. La cuestión epistemológica, sin embargo, es capital. ¿Qué es lo que relaciona las palabras con el significado que se pretende? ¿Qué prueba tenemos de estar interpretando su prevista función de manera fiable, mucho menos con una equivalencia verificable, sobre todo en una lengua antigua o extranjera? Obsérvese la archisutileza de la propuesta de Borges: la versión que da Averroes de los dos significados aristotélicos es errónea, pero no del todo. En la tragedia griega, hay elogios cantados; en las comedias de Aristófanes y Menandro, hay sin duda vilipendio y sátira. Los malentendidos pueden arrojar alguna luz.

O pensemos en una miniatura como «Delia Elena San Marco» (1960). Una despedida en la esquina de una calle. Un río de tráfico y transeúntes. ¿Cómo iba Borges a saber que era «el triste Aqueronte, el insuperable»? La separación infinita subyace a una despedida informal. ¿Pueden servir de ayuda las lecciones de adiós de Sócrates, transmitidas por Platón? Si son la verdad y el alma es

verdaderamente inmortal, nuestros adioses no implican ninguna *gravitas* especial. «Los hombres inventaron el adiós porque se saben de algún modo inmortales, aunque se juzguen contingentes y efímeros.» El diálogo se reanudará «en una ciudad que se perdía en una llanura». El más leve de los incidentes mundanos se despliega en la incierta metafísica de la trascendencia.

Borges infiere que todas las proposiciones filosóficas, por rigurosas que sean, y toda lógica formal son soñar despierto, que manifiestan los ensueños sistemáticos del intelecto vigil. En el grabado de Goya, el sueño de la razón engendra monstruos. En Borges, los sueños nocturnos y los sueños diurnos de la racionalidad engendran la tortuga de Zenón, la caverna de Platón, el demonio maligno de Descartes o los imperativos, iluminados por la luz de las estrellas, de Kant. Como Hamlet informa a Horacio, la materia de la filosofía es «soñada». De forma concomitante, no hay ningún texto literario, ya sea un poema lírico o una novela policíaca, de ciencia ficción o romántica, que no contenga, manifiestos o encubiertos, unas coordenadas metafísicas, unos axiomas lógicos o unos rastros de epistemología. El hombre narra mundos posiblemente alternativos, a modo de contrapunto a esta realidad limitada, provinciana. Lo filosófico y lo poético están indivisiblemente unidos, como lo están «Borges y yo» en esa parábola de espejos e inevitable duplicidad. Ambos surgen de la inagotable ubicuidad de los actos de habla.

El joven Sartre confesó su ambición: ser Spinoza y Stendhal al mismo tiempo. Puede que nadie haya estado más cerca de lograr esta simbiosis. «El siglo de Sartre» había de convertirse en una atribución frecuente. Ningún otro *corpus* de obra hace tan inválida cualquier disociación de lo filosófico y lo literario. Son indivisibles en un espectro de géneros que se extiende desde la ficción y el drama de fama mundial hasta la autobiografía, la teoría política y social, los escritos de viajes, los manifiestos ideológicos, el alto periodismo torrencial, la crítica de arte y hasta voluminosos tratados epistemológicos y ontológicos. El propio Sartre manifestó que «escribir es vida», subsumiendo todas las energías de la conciencia, de la experiencia tanto privada como pública, ya sea técnicamente filosófica o políticamente polémica, bajo el encabezamiento de una prosa incesante. No se desperdició ningún impulso del pensamiento, ninguna fenomenología de la percepción; su entrada en el lenguaje fue inmediata.

Es esta imperativa fusión la que hace de *Las palabras* una obra maestra. Prueba de que la realización existencial de la ontología posheideggeriana y la ficción narrativa, como en *La náusea*; de que el argumento político partidista, como en los sucesivos volúmenes de las *Situaciones* y el teatro, como en *Puerta cerrada*, surgen de la idéntica y definitoria mediación de las palabras y son

puestos en escena por ella. El texto es totalidad precisamente en la medida en la que expresa el yo, nuestro ser en el mundo y las aventuras del significado. En esta perspectiva, el genio de Sartre es clásico. Es un directo beneficiario de la convicción axiomática –paulina, volteriana, marxista– de que el acto de escritura encarna y altera la condición humana *(El existencialismo es un humanismo)*. Nada debilita la confianza de Sartre en los medios sintácticos ejecutivos.

En esta inmensa oleada de obra impresa –«palabras, palabras, palabras», como dice Hamlet a Polonio– hay marcadas diferencias de calidad, de dominio formal y de persuasión. Si *La náusea* es de una duradera economía, las novelas posteriores son flojas. *Puerta cerrada* es un astuto melodrama del intelecto y una maravillosa parodia de la farsa de salón del siglo XIX. *Las moscas* es un artefacto llamativo pero oportunista. Las obras posteriores han envejecido mal. Los grandes volúmenes filosóficos sobre *El ser y la nada*, sobre la «razón dialéctica», sobre la ética existencial, ejercieron una formidable influencia y contienen páginas tan dinámicas, tan abstractamente «escénicas» como cualesquiera de Hegel. Pero se están desvaneciendo en una veneración polvorienta. De los ensayos sobre arte, el de Tintoretto en Venecia y el de Giacometti conservan su sagacidad psicológica y sociológica, sus intensidades tan características de la implicación analítica y nerviosa de Sartre. El célebre opúsculo sobre «la cuestión judía» es casi con toda seguridad erróneo, y sin embargo ha mantenido algo de su urgencia provocadora. Hay, además, un abundante material autobiográfico cuya tensión introspectiva y calculadas vulnerabilidades rivalizan con los autorretratos de Montaigne y Rousseau.

Este extenso conjunto comprende numerosas reflexiones sobre literatura y obras literarias. ¿*Qué es la literatura*?, preguntaba Sartre; defendía un programa de «compromiso» ideológico militante ahora anticuado. La extensísima apología de Jean Genet, «santo y mártir», es no sólo hiperbólica en tono y escala sino sencillamente ilegible. Los tres volúmenes sobre Flaubert, *El idiota de la familia*, contienen momentos de iluminación posmarxista y posfreudiana y anotaciones en profundidad acerca de lo que Sartre consideraba como su propia condición, pero también en este caso son poco menos que imposibles de leer. Persisten los rumores según los cuales fueron compuestos (¿dictados?) bajo la influencia de estimulantes y son, en cierto sentido exteriormente racional, «escritura automática». Si hubo alguna vez una sensibilidad inmune a la poesía y, al parecer, a la música, fue la de Sartre. Como consecuencia, su *Baudelaire* es desastroso.

Aunque nunca compitió con la celebridad mundial de Sartre, Maurice Merleau-Ponty fue el filósofo más riguroso de los dos. Además, fue ajeno a las mendacidades ideológicas y políticas de Sartre, muchas veces cínicas (con respecto a las realidades soviéticas, al maoísmo, al despotismo de Fidel Castro).

Fue por las equivocaciones de Sartre en la época de la guerra de Corea por lo que los dos rompieron tras años de amistad y de alianza partidista. Publicado en octubre de 1961, el *in memoriam* de Sartre aplica toda la panoplia de sus recursos psicológicos, teóricos y narrativos a cuestiones muy enrevesadas de debate filosófico y de relaciones personales. Una vez más, este extenso pero concentrado texto demuestra la capacidad de Sartre para encarnar la mentalidad, para hacer viscerales los movimientos de la inteligencia (esa inverosímil confluencia de Spinoza y Stendhal).

«Éramos iguales, amigos, no semejantes.» La guerra fría había de separarnos. Nos inspirábamos de idéntico modo en Husserl y Heidegger. Descubrimos la fenomenología al mismo tiempo. La guerra y la ocupación nos acercaron. Hubo durante estos tiempos aciagos «una inolvidable transparencia del corazón, lo contrario del odio. Fue el momento más puro de nuestra amistad». Pero desde el principio hubo un persistente silencio, una privacidad en las meditaciones de Merleau-Ponty sobre la percepción, sobre el lugar de la singularidad individual dentro de los determinantes, de los azares, de las irracionalidades de la historia. Esta introspección era una exigencia de totalidad en las relaciones personales. De ahí el aislamiento y las dificultades emocionales de Merleau-Ponty. De ahí el tono antidogmático, necesariamente distanciado de su marxismo de la posguerra. La imagen de Sartre es inspirada:

> *Il eût accepté la doctrine s'il eût pu n'y voir qu'une phosphorescence, qu'un châle jeté sur la mer, éployé, reployé par la houle et dont la vérité dépendit justement de sa participation perpétuelle au branle-bas marin.*
>
> [Habría aceptado la doctrina si hubiera podido no ver en ella más que una fosforescencia, un chal arrojado al mar, desplegado y vuelto a plegar y cuya verdad dependía precisamente de su participación perpetua en el tráfago marino.]

A Merleau-Ponty le parecía que el determinismo marxista no captaba la esencial contingencia de la experiencia humana. Las rivalidades entre las superpotencias estaban reemplazando a los conflictos de clase. «Estamos ciegos», reconoce Sartre. Él por lo menos era tuerto. Merleau-Ponty dio la bienvenida al comunismo pero no al Partido. Sus previsiones eran tan sombrías como las de Casandra.

Los análisis que siguen son ajenos al clima anglosajón, pero totalmente accesibles a Stendhal. Hablan de una *inteligentsia* en la cual la vida pública y privada estaba saturada de valores ideológicos, matices de conflicto dialéctico y recursos filosófico-políticos eminentemente franceses. Sartre y Merleau-Ponty lanzaron *Les temps modernes* en el otoño de 1945. Merleau-Ponty, para quien las «inmortalidades de la infancia» representaban el ideal perdido, era de facto el editor pero retiró su nombre de la portada. Este anonimato táctico le permitió

trabajar en tándem con alguien cuya creciente fama quizá le desanimó. La colaboración siguió siendo íntima hasta 1952. Sartre, que había sido un «anarquista tardío», aprendió de Merleau-Ponty los límites de la autarquía. Ahora se convertiría en un activista de partido. La definición que da Merleau-Ponty de la filosofía como «espontaneidad didáctica» inspiró la determinación de Sartre de rescatar el humanismo de manos de la odiada burguesía. Los dos continuaron unidos en la condena de lo que ahora se conocía como el Gulag, pero se negaron a rechazar el marxismo y sus realizaciones soviéticas.

Para 1950 la voz de Merleau-Ponty se había ensombrecido. Sartre deduce «un cansancio del alma». ¿Se puede rechazar el estalinismo sin condenar el propio marxismo? ¿No son peores los campos de concentración que el colonialismo occidental y la explotación capitalista? En un creciente aislamiento, Merleau-Ponty «*se réfugia dans sa vie profonde*». Con la guerra de Corea, su confianza recíproca y sus convicciones se hicieron «incomunicables». Persuadido de que era inminente una tercera guerra mundial, Merleau-Ponty renunció a la política. Veía el estalinismo como imperialismo en una matanza universal que se acercaba. El diagnóstico de Sartre es lapidario. «En la cólera más enloquecida sigue habiendo esperanza; en esta calma sepulcral *(mortuaire)* no quedaba ninguna.» Sartre postuló su famoso dictado: «Un anticomunista es un perro; no me desdigo de esto y nunca lo haré». Todo lo que perduró entre Merleau-Ponty y él fue una «melancólica cavilación». La ruptura se hizo inevitable.

La muerte de su madre agudizó la soledad de Merleau-Ponty. En 1953-1956 cesó todo contacto personal con Sartre. Merleau-Ponty se centró en la fenomenología del cuerpo humano, de su inserción en el mundo y de la imposibilidad de separar el mundo de nuestra sustancia corporal. La pintura, en especial Cézanne, se convirtió en su talismán. Su vuelta a Heidegger estuvo matizada por el axioma del lugar central del hombre: «Más pascaliano que nunca». Los dos se volvieron a encontrar en un coloquio en Venecia, en 1956. La guerra de Argelia los halló de acuerdo. El resumen de Sartre es memorable:

> *Un autre sentiment nacquit, la douceur: cette affection desolée, tendrement funèbre rapproche des amis épuisés, qui se sont déchirés jusqu'à n'avoir plus en commun que leur querelle et dont la querelle, un beau jour, a cassé faute d'object.*
>
> [Nació otro sentimiento, la dulzura: ese afecto desolado, tiernamente fúnebre, acerca a unos amigos agotados, que se han desgarrado hasta no tener en común más que su querella y cuya querella, un buen día, se quiebra por falta de objeto.]

Obsérvese el giro clásico de la frase, maravillosamente conciso, pascaliano él también.

Ahora eran «pensionistas de la amistad». En un encuentro posterior, Sartre no se encontraba bien y prevaleció la melancolía. Merleau-Ponty murió pocos días después, convirtiendo su deliberada mudez en «una eternidad de ausencia». Somos nosotros dos los que no supimos cómo querernos bien (*«qui nous sommes mal aimés»* [«que nos quisimos mal»). Ahora, concluye Sartre, esa larga amistad «permanece en mí como una herida indefiniblemente enconada».

Merleau-Ponty no acudió solamente a la pintura cuando se esforzaba por «transportar la filosofía al círculo de fuego de lo visible, lo que puede ser nombrado, lo que puede ser pensado». Cuando trataba de oír lo que Hermes Trismegisto había llamado «el grito de la luz». La filosofía habla. Su discurso *(parole)* tiene detrás el silencio. Habla desde dentro del ser, no en alguna elevación o distancia. La filosofía, la fenomenología «habla como crecen los árboles, como pasa el tiempo, como hablan los hombres». Nunca deja de estar insegura en cuanto a su propia condición existencial. Es inseparable de la expresión literaria, performativa. Es esta expresión la que permite al pensamiento «darnos un signo» (¿hay aquí un eco del *Tractatus*?). Estos «signos» transforman nuestra vida como lo hace la lectura de un diálogo platónico o de «*La Pitia*» de Valéry. Es en los iniciadores y maestros de la literatura moderna en los que Merleau-Ponty trata de anclar sus enseñanzas sobre las simultaneidades de percepción, sobre la conciencia como acto.

La literatura es decisiva en las conferencias que dio MerleauPonty en el Collège de France en 1958-1959. Mallarmé devolvió al lenguaje una cierta mudez, sustrayéndolo a la «positividad del mundo». Rimbaud no elude esa positividad. Al contrario: se sumerge sin reservas en la armonía prelógica de la experiencia. Despierta los recursos salvajes y los articula: «Racimos de palabras como hay racimos de uva de colores, de cualidades en los objetos mismos». Estas dos poéticas innovadoras son asumidas por el surrealismo, que a un tiempo destruye la literatura y la hace sagrada. Para Breton, «las palabras hacen el amor» aunque procedan de «la boca de las sombras». Después de Proust, Joyce y los novelistas americanos, es la ficción en prosa la que significa indirectamente, la que entremezcla deliberadamente el yo, el otro y sus mundos. Pensemos en *El ruido y la furia* de Faulkner. En Proust no todo es falsedad: es la verdad dentro de la falsedad. La niebla de la corriente de conciencia, del monólogo interior en *Ulises*, es atravesada por interrupciones que provienen de otras voces, como «los pliegues del mar se funden en una sola onda». Hemingway genera proposiciones sin comentario. Éstas producen el más alto grado de angustia y lindan con la licencia anárquica, con la ausencia de contradicción que hay en los sueños. En los escritores modernos, «se da expresión hablada a los objetos», como postulaba Heidegger. «El mundo

sensible es jeroglífico, y es el discurso del escritor el que capta esos objetos-discurso) *(choses-paroles)*, que los descifran».

Merleau-Ponty lee a Claudel a través de las anotaciones de un colega filósofo, el kierkegaardiano Jean Wahl. Encontró en Claudel la cohesión de tiempo y espacio y la inserción del hombre en ese espacio temporal. El paisaje claudeliano es una manera de espacializar y temporalizar que posibilita que la conciencia humana aprehenda el ser. Sólo la distancia nos permite adherirnos a los otros. Parafrasea los «misterios» de Claudel: «La tierra de las sombras, el sol de noche [...] son lo más real». Hay un antiplatonismo fundamental en el que sólo la sombra tiene sustancia. Merleau-Ponty tiene plena conciencia del abismo que lo separa del extático y ritual catolicismo de Claudel. «Pero un escritor no siempre sabe cómo y de qué manera hace que cambie el mundo y también sus contemporáneos.»

Claude Simon era otro profesional de la soledad. Pensaba en palabras lo que Cézanne había pensado en cuadros. Sus novelas logran «una especie de eternidad de lo visible». Para Simon, el espacio es la relación entre nuestra carne y la del mundo. «No debemos cansarnos nunca de esa suntuosa magnificencia del mundo, a condición de que cobremos conciencia de ella.» Como el mismo Merleau-Ponty, Simon celebraba epifanías que transmiten en sus esplendores perceptivos un definitivo regreso al hogar en el reposo de la muerte. En su encuentro con estas narraciones, Merleau-Ponty halló confirmación de sus certidumbres finales. Tanto lo visible como la literatura son infinitos. El estilo es visión. En la filosofía y en la literatura, las «ideas» crecen lateralmente, brotando de raíces ocultas. Una obra literaria lograda significará que nada puede ser como era antes. Como la metafísica (y Rilke), nos manda cambiar nuestra vida. El arte nos enseña la más enigmática de las propuestas: «El hombre es una cuestión para el propio Dios. De esa cuestión no somos nosotros los dueños».

En las notas de Merleau-Ponty para sus últimas conferencias leemos «la música, el arte de los perpetuos esponsales» (Michaux). Sólo alguien impregnado de la poesía de la verdad podría haber citado eso.

8

Con el siglo XX, nuestro tema se hace casi inconmensurable. Las distinciones entre filosofía, cuando no es lógica formal o filosofía de las matemáticas, y literatura carecen con frecuencia de sentido. El filósofo después de Bergson es a la vez escritor. Puede producir obras de ficción o dramas, como hace Sartre. Puede presentar sus propuestas por medio de ejemplos literarios, como hace Shestov cuando escribe sobre Shakespeare, Ibsen, Dostoievski o Chéjov. Schopenhauer es vital para Beckett, cuyas obras suscitan por su parte la filosofía estética de Adorno. Es imposible disociar las consideraciones filosóficas de la poética en lo que se ha llamado «teoría crítica francesa». Los escritos de Derrida –que a su vez vuelven a lo que dijo Hegel de Sófocles–, de Foucault, de Lacan, de Deleuze, están saturados de textos y referencias literarias. Con frecuencia, el filósofo aspira a lograr un estilo, una voz equivalente a la de los poetas en narración sugerente o en fuerza metafórica (Derrida cuando habla de Celan, Lacan cuando habla de Poe). ¿Cómo podemos desenmarañar lo filosóficamente discursivo, lo analítico en las juguetonas insinuaciones que hace Stanley Cavell de Wittgenstein en Shakespeare? Como hemos visto, además, hay novelistas de primer orden que se ocupan también explícitamente de metafísica, filosofía política e incluso filosofía de la ciencia. Elementos de esta multiplicidad son evidentes en Proust, manifiestos e incluso influyentes en Broch y Musil. ¿En qué lado del parteaguas clásico situamos a Camus? ¿O las fábulas platónicas de Iris Murdoch?

¿Cómo podemos explicar esta en ocasiones incestuosa conjunción?

Que la filosofía centre su atención en el lenguaje es algo tan antiguo como las teorías aristotélicas de la metáfora o las invocaciones juaninas del *Logos*. Las especulaciones acerca de los orígenes del habla humana son prolíficas en Leibniz y la Ilustración. Pero suponer que el lenguaje es formal y sustantivamente el núcleo de la filosofía, que los límites de nuestro mundo son los de nuestro lenguaje, que todo acceso a lo existencial es en última instancia lingüístico, es una cosa moderna. El «giro lingüístico» en la filosofía occidental abarca desde la identificación teológica y mística de palabra y mundo en, pongamos, la visión de Franz Rosenzweig y Walter Benjamin de la caída del hombre como generadora del discurso humano, hasta lo que dice Quine sobre palabra y objeto y hasta la noción de Wittgenstein de los juegos del lenguaje y la de Austin de los actos ilocucionarios. Las concepciones del lenguaje son ahora

cruciales para la epistemología, para investigaciones de la psique como en Freud y Lacan y para la antropología social, pero también para las construcciones político-científicas y las interpretaciones de la historia. El famoso verso de Stefan George «no puede haber nada donde falle la palabra» ha adquirido una relevancia axiomática en las modernas configuraciones del yo y del mundo.

Es difícil identificar las fuentes y la dinámica exponencial de un movimiento, de una multiplicidad de movimientos que vienen a configurar la modernidad misma. Éstos pueden plasmar una mutación de valores y horizontes tan trascendental como cualquiera en la política y en las ciencias, quizá más. La penetración de elementos «lingüísticos» en el pensamiento intuitivo y sistemático tiene lugar al parecer en diversos momentos de finales del siglo XIX. Caracteriza la filosofía analítica y el psicoanálisis, los experimentos del dadá y el surrealismo, la metafísica y la articulación de ideologías. «Somos» en la medida en que podemos emitir ese verbo o, más exactamente, en la medida en que podemos cuestionar su categoría gramatical (lo que no inquietaba a Descartes). La ontología es sintaxis.

La misma ubicuidad y diversidad de este lenguaje nos alerta a su vez sobre la existencia de unas fuerzas subyacentes, de unos cambios tectónicos en la conciencia y en las pruebas del entendimiento. Los contratos no sometidos a examen o postulados entre significante y significado (la distinción clave de Saussure), entre verbalización y realidad, entre enunciado y comunicabilidad que habían dado seguridad a las mentalidades clásicas desde los presocráticos hasta Kant, Hegel y Schopenhauer, se vienen abajo. Se disuelven, como hemos visto, en la insinuación de Mallarmé de que el hecho de dar nombre es ausencia, en la contigüidad con el silencio en el *Tractatus*, en las revelaciones posnietzscheanas y posfreudianas de las verdades no esenciales, de las ilusiones que hay en todo discurso humano. La inteligibilidad marca la desinformación. El pretendido significado es un pretexto de la deconstrucción y para ella. A su vez, este colapso anima una búsqueda casi febril de códigos semióticos, comunicativos, distintos de los clásicamente lingüísticos. Los idiomas simbólicos, metamatemáticos de todo tipo, la búsqueda de una purificación político-moral de la lengua humana (véanse Kraus y Orwell), hablan de unos intentos de crear una «neolengua», pero esta vez en un registro positivo, de funciones de verdad. Hoy, el alejamiento de la palabra, de su tradicional promesa de significado, ha devenido casi dramático. La codificación electrónica de información, su almacenamiento y difusión, los léxicos de Internet y la *web*, la licencia *online* concedida a individuos o grupos particulares para iniciar o transmitir sus propios neologismos, jerga tribal y criptogramas representan unas irremediables discrepancias de toda *doxa*, teológica-trascendentalmente basada, de lengua universal y de certidumbre cognitiva. El sentido es con frecuencia una

Nube de Magallanes de posibilidades en movimiento. Se emiten locuciones por miles de millones y en fracciones de segundos. La avalancha de información va más allá de la asimilación racional. Pero tal vez se *dice* menos que nunca antes. Un volumen ensordecedor, incalculable, está repleto de mudez. El oír está a menudo radicalmente disociado del escuchar. «¡Oh palabra, oh palabra que me falta!» (en *Moisés y Aarón* de Schönberg).

El *accelerando* de las ciencias y de la tecnología, su matematización, han engendrado el alcance y la veracidad del lenguaje natural. No es solamente, como enseñaba Galileo, que la naturaleza hable matemáticas: es, hasta un punto que él podía anticipar, que el habla matemática llegaría a ser fantásticamente complicada y exigente. Ahora es accesible sólo a una jerarquía de profesionales. En consecuencia, las relaciones comunes y corrientes del lenguaje con los fenómenos, con nuestro contexto cotidiano, se han vuelto casi infantiles. Son un baratillo de metáforas inertes («salida del sol»), de ficciones vetustas y falsificaciones a mano. Nuestras mesas y sillas no tienen nada que ver con su realidad atómica, subatómica, complejamente móvil. Nuestra lengua vernácula habita tópicos prefabricados. Nuestro «tiempo» y nuestro «espacio» son banalidades arcaicas, casi alegóricas, sin contacto alguno con algoritmos relativistas. Desde la perspectiva de las ciencias teóricas y exactas, hablamos una especie de balbuceo neandertal.

Pero dentro de los códigos semánticos de las propias ciencias se está agudizando la crisis. La especialización, la construcción y perfeccionamiento de instrumentos matemáticos específicos como el cálculo tensorial o la teoría de la medida se han desarrollado con tanta rapidez que la comunicación efectiva entre las ramas de la indagación y la representación científicas, aun relacionadas, se está haciendo cada vez más problemática. Cada sección de la física nuclear, del modelo cuántico, de la biogenética y de la química molecular está generando sus propias nomenclaturas y convenciones algebraicas. Lo puro y lo aplicado se separan cada vez más. Crecen ramificaciones más lejos de todo tronco central, de esa universal *mathematesis* que soñó Leibniz y estuvo al alcance de Newton. De manera fascinante, hoy hay indicaciones de que ciertas conjeturas en física, en la física de la cosmología, en especial la teoría de cuerdas, van tal vez más allá de cualquier formulación matemática adecuada, no digamos verificable; de que funcionan en el límite de lo inexpresable, como sucede con las galaxias más remotas. Lo que es seguro es que nuestro vocabulario habitual, nuestras gramáticas corrientes han dejado de hablar el mundo tal como lo conciben y lo manipulan el científico o el ingeniero. Las topologías, los números transfinitos, las mediciones en nanosegundos no se traducen.

Pero no son sólo las revoluciones científicas y tecnológicas las que han reducido nuestra *lingua franca* al provincianismo. Es la caída de Europa y

Rusia en la barbarie entre 1914 y 1945. La escala de la matanza en las trincheras, la mortalidad por hambre y enfermedades, alteraron el estatus de la muerte –como dijo Stalin, «un millón de muertos son una estadística»–, una alteración orgánicamente entretejida con las capacidades del lenguaje para asimilar, para interpretar racionalmente las presiones de la realidad. Cuando treinta mil personas murieron en un día en el Somme, cuando se ejecutó o se hizo morir de hambre a incontables millones por motivos ideológicos, ni la imaginación ni los recursos del habla heredada que son los instrumentos generativos, ordenadores, de esa imaginación, pudieron manejarse con ello. De ahí los gritos animales y las vocales sin sentido del dadá en 1915. Sin embargo, hasta este colapso interior se ve superado con mucho por el descenso del umbral del hombre, por su regreso a la bestialidad en la Shoá y el infierno de masas del Gulag. Ha habido sobresalientes actos de testimonio: por parte de Primo Levi, de Robert Antelme, de Varlam Shalamov, cronista del mundo de muerte de Kolimá. Pero ni los relatos documentales ni la ficción, ni la poesía con la excepción de Celan, ni los análisis histórico-sociales han sido dotados de poder para comunicar la esencia de lo inhumano. De lo que es inefable en estricto sentido (el filósofo italiano Agamben ha afirmado que toda verbalización del recuerdo es per se una falsedad). Las verdades de la tortura, del exterminio en masa, de la humillación sádica, la sustracción metódica de toda identidad reconocible a la mente y el cuerpo humanos, millones de mujeres, hombres y niños reducidos a «muertos vivientes», han desafiado la articulación inteligible, no digamos a la lógica del entendimiento. No hay aquí ningún «porqué», se jactaban los carniceros. Sólo el silencio puede aspirar a la perdida dignidad del significado. El silencio de los que ya no pueden hablar, los llamados *Muselmen* en los campos de concentración.

Donde más evidentes fueron la deshumanización del lenguaje, su decadencia a histeria ideológica, falsedades y berridos, fue en el alemán nazi y han sido muy estudiadas. Como lo han sido la retórica de matadero del fascismo y el estalinismo. Pero el fenómeno es mucho más general. El aparente triunfo de liberalismo empresarial, la identificación del progreso y la excelencia humanos con la acumulación material, la virtual omnipotencia de los medios de comunicación de masas, trajeron consigo una vulgarización, una mendacidad en palabras y sintaxis, una «americanización» del discurso (aunque ese epíteto es quizá una abreviatura calumniosa) de las que numerosas lenguas podrían no recobrarse. Lo que el estalinismo llamó la «libertad» de la esclavización es una obscenidad más grosera pero no más degradante que la designación de las pruebas de la bomba de hidrógeno americana como «Operación Sunshine». Un tesoro de palabras que un Shakespeare, un Milton o un Joyce utilizaron mil veces se ha reducido, según un estudio estadístico de las conversaciones

telefónicas y mensajes electrónicos registrados y enviados un día cualquiera en Norteamérica, a aproximadamente sesenta y cinco. Ningún anuncio publicitario se arriesga a utilizar una frase subordinada. Los subjuntivos, que son los prodigiosos vehículos de unas posibilidades alternas de vida, que son las funciones de la esperanza, están desapareciendo rápidamente hasta en francés, antaño su orgullosa morada.

Por supuesto, se están creando nuevos términos. Por supuesto, ciertos modos y técnicas de entretenimiento de masas como el *rock and roll* o el rap pueden ser verbalmente chispeantes. Pero las consecuencias de la tecnocracia enloquecida por el consumo, China, son planetarias. El discurso cotidiano de incontables hombres y mujeres, de los jóvenes, el parloteo ensordecedor de los medios, es una jerga minimalista. Todo lo que estoy tratando de decir se torna lapidario en el llamamiento de Celan a «un lenguaje al norte del futuro». Aunque él mismo, que había forzado el lenguaje hasta llegar al borde exacto de lo indecible, percibió que tal vez era ya demasiado tarde. *Sprache*, el *Logos*, había decaído hasta ser prosa, que, a su vez, se había podrido convirtiéndose en *Gerede*, estupideces.

Estos tres términos y el postulado de una decadencia triádica fueron expuestos por Martin Heidegger. Apenas hay un aspecto de nuestro tema, de las relaciones sustantivas e históricas entre filosofía y poética, entre estilo performativo y argumentación filosófica, entre poetas y filósofos *in propia persona*, que no tenga un lugar determinante en las enseñanzas de Heidegger. El «*dichtende Denken*», la «*denkende Dichtung*» –«pensamiento como poesía», «poesía como pensamiento»– se hallan en el centro de su ontología, de su evangelio del «Ser». Solamente esta simbiosis puede «traernos la salvación». Esta capacidad para la poesía, el *Dichtungsvermögen*, que constituye la condición tanto primordial como última del hombre, es la fuente de esos intentos de síntesis del yo y el mundo percibido que vigorizan el empeño filosófico desde Anaximandro hasta el propio Heidegger. Nacida de la poesía, la filosofía retornará al final del tiempo «al gran océano de la poesía». Innumerables pasajes de un corpus de abrumadora prolijidad exponen este credo:

> *Das Denken jedoch ist Dichten und zwar nicht nur eine Art der Dichtung im Sinne der Poesie und des Gesanges. Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens. In ihm kommt allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d.h. in ihr Wesen. Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins. Das Denken ist das ursprüngliche* dictare *[...] Das dichtende Wesen des Denkens verwahrt das Walten der Wahrheit des Seins.*
>
> [Sin embargo, el pensamiento es poesía y no sólo una especie de poesía en el sentido del poema y el canto. El pensamiento del Ser es el modo originario de la poesía. En él, sobre todo lo demás, la lengua se convierte en

lengua, es decir, en su esencia. El pensamiento pronuncia el dictado de la verdad del Ser. El pensamiento es el *dictare* originario [...]. La esencia poetizadora del pensamiento salvaguarda el dominio de la verdad del Ser.]

Se deduce que la simbiosis de pensamiento y poesía, su fusión existencial con respecto al enunciado del «Ser», definen la auténtica naturaleza, el *Wesen*, del lenguaje mismo. Toda indagación epistemológica legítima está *Unterwegs zur Sprache*, «de camino a la lengua», un título que podría representar la obra de Heidegger en su totalidad. Con aspereza, dictaminó que todavía no hemos empezado a saber pensar. Lo cual implica que, con la excepción de unos pocos poetas supremos, todavía no hemos empezado a saber hablar. O, mejor dicho, que hemos olvidado cómo se hace, cómo se capta la auroral autorrevelación y ocultación *(aletheia)* del *Sein* en palabras. Aquí actúa la polémica diferenciación entre *Wort* [palabra] como *Logos* y *Wörter* [palabras] como verborrea.

Todo esto es inequívoco. Los pasos hermenéuticos relevantes, los comentarios sobre Sófocles, George, Mörike, Rilke o Trakl son tan múltiples, la absorción en Hölderlin, poeta de poetas, es tan grande que la ingente bibliografía está muy lejos de ser exhaustiva. Hay encuentros personales y filosóficos, como hemos visto, con René Char y sobre todo con Paul Celan. La publicación de las obras completas no ha concluido aún. Parece que los textos, sobre todo los de las clases y conferencias, han sufrido omisiones y falsificaciones (precisamente como en el caso de las primeras ediciones de Nietzsche). Datos biográficos posiblemente de pertinencia inmediata siguen siendo opacos.

Hay, además, un dilema tal vez único en la historia de la filosofía occidental. Para muchos, los escritos de Martin Heidegger son un monstruoso montaje de «jerga» impenetrable (la desdeñosa etiqueta de Adorno), de oscurantismo pretencioso, enloquecedoramente repetitivo. Todo ello venía a ser un timo hipnótico perpetrado por un embaucador políticamente mancillado (véanse las parodias de Günter Grass). Para otros, Martin Heidegger está al lado de Platón, Aristóteles o Hegel en la cumbre misma de la filosofía occidental. Los libros, artículos, coloquios y seminarios a que han dado lugar sus obras rivalizan con los que tratan de Kant. Las principales corrientes del modernismo y el posmodernismo, como el existencialismo y la deconstrucción, son voluminosas notas a pie de página a Heidegger. No hay un Sartre, un Merleau-Ponty, un Gadamer, un Levinas, un Derrida, un Lacan, un Deleuze sin *Ser y tiempo*, sin lo que dice Heidegger sobre la naturaleza del pensamiento o sobre los orígenes del arte. Por mucho que se resista a toda lectura inocente, la prosa de Heidegger representa la mayor reevaluación de la lengua alemana después de Lutero. Los siglos venideros considerarán y debatirán su hipnótica *doxa*.

Hasta ahora, una visión equilibrada parece estar muy lejos.

Los perfiles generales de la inversión de Heidegger en el nazismo son

conocidos desde hace mucho a pesar de contorsiones disculpatorias en particular de los heideggerianos franceses. Comportan su pertenencia al partido, mantenida formalmente hasta el final del régimen, la mística totalitaria protonazi de sus declaraciones como *Rektor* de la Universidad de Friburgo, su derrumbamiento nervioso en 1945, sus mentiras y sus verdades a medias cuando trataba de conseguir la rehabilitación. Incluyen una serie de feas acciones u omisiones en relación con colegas judíos y con su benefactor y antaño maestro Husserl. Se sabe que el profesor Heidegger había llevado con orgullo su insignia de la esvástica. Se negó a retractarse de su opinión de la grandeza interior y la promesa del nacionalsocialismo al reeditar textos anteriores. Lo que no se podía demostrar de manera convincente era un influjo directo de la política y la conducta de Heidegger en el genio de *Ser y tiempo*, en sus relecturas, enormemente influyentes, de Platón, Aristóteles, Kant, Schelling y Nietzsche. Los arrebatos despóticos de su voz y de su retórica son claramente anteriores a la subida de los nazis al poder. Tampoco se podría demostrar que afectaran a su ontología, a sus novedosas construcciones de la existencia humana o a su escenario del *Dasein*, el estar-en-el-mundo.

Ésta era la desconcertante situación que traté de captar en mi *Heidegger* de 1978 y que habría de dar forma a este ensayo, el cual traza un arco, por así decirlo, desde Platón y los poetas hasta el «*dichtendes Denken*» [«pensamiento poético»] de Heidegger y su cita con Celan. Pero las cosas han cambiado con la reciente apertura de los archivos y con la publicación, todavía parcial, de las conferencias y seminarios de Heidegger de 1933 a 1939. Unas y otros están impregnados de un embeleso casi vulgar con el Führer y su purificación de la nación alemana. El imperioso lenguaje de Heidegger guarda estrecho paralelismo con la jerigonza *völkisch*, implícitamente racista, de la propaganda nazi. Es estridente el desprecio por la intelectualidad desinteresada, por el compromiso de la erudición con la prueba imparcial. La famosa observación dirigida a Karl Löwith sobre la belleza de las manos de Hitler ya no parece una aberración momentánea.

El desafío crucial persiste: toda esta vileza ¿rebaja, por no decir refuta los principales textos filosóficos de Heidegger o prueba su falsedad? Instintivamente me parece que no, que lo que dijo sobre la aurora que traen los presocráticos, sobre la *Sorge* («preocupación») y sobre nuestro ser-para-la-muerte conserva su talla. Al mismo tiempo, sin embargo, esa vileza ha hecho que sea más difícil –la inhibición es casi física– leer, vivir con lo que dice sobre Sófocles, sobre Hölderlin, e interpretarlo, y evaluar sus encuentros con Celan. Lo que había de constituir el momento culminante de nuestra argumentación ya no parece del todo accesible. Siempre provisionales, mis preguntas se han

vuelto imposibles de responder. Todo lo que puedo hacer es proponer unos pocos marcadores, sabiendo ahora cuán insuficientes son.

Para Heidegger, leer es reescribir; traducir es recrear. El tratado filosófico, el poema, son instigaciones. Invitan a la apropiación por parte del lector. El acto hermenéutico trata de suscitar las incipientes intenciones del autor. Aspira a hacer manifiestos los impulsos y significados del texto, encubiertos o incompletos, sacando a la luz lo que está entre líneas o, como si dijéramos, detrás de ellas. «Excava» significados de los cuales tal vez el autor no era consciente. No, sin embargo, en algún registro psicoanalítico. Heidegger sitúa el latente, el potencial empuje del significado dentro del lenguaje mismo, en la fundamental paradoja axiomática según la cual no es tanto que «hablemos» como que «somos hablados», según la cual «la palabra posee al hombre» («*Das Wort hat den Menschen*»). Así, los poderes autónomos del lenguaje, particularmente en la metafísica y en la poesía, rebasan siempre el uso humano y superan el entendimiento total. Es tarea del verdadero lector captar cómo «el interior de la palabra deviene exteriormente inteligible», aunque se percibe que toda aprehensión de este tipo es fragmentaria, inestable e inevitablemente distorsionadora (de ahí la «deconstrucción» derridiana).

Heidegger insiste en el papel creativo de la audición, de las complejas artes del oído, que son obligatorias en todo ejercicio responsable («que responde») de recepción y dilucidación. Tenemos que aprender a escuchar, como hace el músico, las voces de lo no dicho, los profundos ritmos y connotaciones del pensamiento, de las concepciones poéticas antes de que se anquilosen en habla convencional y banal. Esa atrofia define la caída desde el lenguaje adánico y desde las intimidades de los presocráticos con el Ser. En un poeta como Hölderlin todavía se puede distinguir esa audición primitiva, ese oír algo que es «salvaje, oscuro, entretejido» en las fuentes de la palabra. Los ojos del lector tienen que escuchar.

El producto es un puñado de lecturas heideggerianas, de audiciones metamórficas que exasperan a los filólogos, a los historiadores de la filosofía y a los estudiosos de la literatura. Cosas que les sorprenden como crasos errores o fantaseos interesados. Heidegger es plenamente consciente de esta reacción. Le falta poco para burlarse de ella. No es sólo que las supuestas veracidades e imparcialidades de la recensión filológica, textual, estén repletas de suposiciones ideológicas e históricamente contingentes no sometidas a examen, las enmiendas de un Lorenzo Valla no son las de A. E. Housman. Es que la filología deja sus sujetos tan inertes como los encontró. La letra mata a la letra. Son las lecturas transformacionales, las interpretaciones equivocadas como en el Sófocles de Hölderlin, las que hacen presentes en sentido tanto temporal como existencial

una declaración filosófica, un coro de *Antígona*. Lo cual garantiza su vital inmediatez. Para Heidegger, la historia del pensamiento es una historia de contemporaneidad recurrentemente recuperada. Malas interpretaciones como la que hace Nietzsche de Platón o, casi irreparablemente, la floja traducción al latín que hace Cicerón de fundamentales términos filosóficos griegos serán inevitables. Cualquier imbécil puede corregir el griego de Hölderlin. Pero son estas mutaciones las que hacen que la argumentación y la poesía sigan siendo eléctricas, las que garantizan los futuros del *Ursprung*, de la originaria fuente y donación de posibles significados que se despliegan. Hacen de Heráclito, al que Heidegger traduce con una característica violencia como «rayo» y el «recogimiento del Ser», un pensador todavía por venir.

La fijación de Heidegger con el lenguaje proviene de un linaje ilustre. Comienza con lo que dice Leibniz sobre el *Entendimiento humano* en 1765 y con el ensayo de Herder de 1772 sobre los orígenes del lenguaje. La obra heideggeriana *Vom Wesen der Sprache* [Sobre la esencia de la lengua] (1939) se vale de la diferenciación establecida por Herder entre comunicación animal y habla humana y de la ecuación que postula Leibniz del lenguaje con la «razón audible». Heidegger se hace eco de la atribución de Herder de la creatividad inherente, de la poética inmanente al lenguaje per se. Cita la opinión, un tanto circular, de Herder según la cual «el hombre está hecho únicamente por el lenguaje pero para inventar el lenguaje tiene que ser ya humano» (Rousseau se enfrenta a esta simetría). En una perspectiva prechomskiana, Humboldt postula el carácter innato del lenguaje, su incisión en la mentalidad. En la primerísima palabra, afirma Humboldt, «resuena ya y es presentada toda el habla». Heidegger alude a lo que dice Jakob Grimm sobre la génesis de la articulación léxica y gramatical. En poetas como Rilke y George, *Ursprung* se convierte en *Anfänglichkeit*, el origen se modula en instauración. Estos rapsodas crean a la luz de Píndaro y Hölderlin. Son ejemplo de la convicción de Heidegger de que sólo la poesía puede llevarnos de regreso a ese «soliloquio del alma» que indicaba Platón, a esa luminosa inconmensurabilidad del auténtico discurso, del *Logos* de la lógica, ahora casi perdido. En toda esta red histórica podemos discernir la perturbadora máxima heideggeriana según la cual el pensamiento filosófico de primer orden y la mutación de dicho pensamiento en poesía ha tenido lugar solamente en dos lenguas: el griego antiguo y el alemán.

Esta intuición anima el fundamentalismo lingüístico de Martin Heidegger y, nos sentimos tentados de decir, su mística del lenguaje. Impregna su hermenéutica oracular y su llamada a la necesidad no de nuevas teorías lingüísticas sino de un encuentro en profundidad con el centro lingüístico del Ser mismo, su *Wesensgrund*. Son los verbos, en especial los verbos de movimiento, los que anuncian la naturaleza del Ser, de otro modo inexpresable.

El verbo «ser», la aseveración «es», han determinado el destino del hombre. Lo que Heidegger piensa que es su traducción errónea al latín es lo que ha sido la causa de que no recordemos el inicial misterio del Ser y la diferencia, que todo lo abarca, entre Ser y seres, entre la esencia y lo existencial. De este «no recuerdo» han venido los errores, las ilusiones antropomórficas de la filosofía occidental, lo que Heidegger titula «onto-teología», a la cual hasta Nietzsche sucumbe. Y cuyo triste epílogo son el existencialismo humanista de Sartre y las reivindicaciones de un positivismo cognitivo, científico.

«Nadie ha leído nunca como usted», proclamó una extasiada Hannah Arendt. Las lecturas de poesía de Heidegger, sus *explications de textes*, han desencadenado a su vez un extenso comentario, laudatorio o polémico, atemorizado o burlón. Heidegger describe su aproximación como «fenomenológica». En el poema de Mörike «*Auf eine Lampe*» [«A una lámpara»] se pone en escena el concepto hegeliano de «manifestación sensorial». Sin necesidad de que esté encendida, la lámpara es reveladora del significado de la luz. El poeta, cuanto más profundiza el alcance de la poesía, «más se hace uno con lo que piensa». Cuando Trakl invoca la llegada de una visita inesperada en el azul oscuro del anochecer, nos permite experimentar, aunque sea de manera imperfecta, la pisada del propio *Sein*. Heidegger entra en diálogo, *Zwiesprache*, con el endeble poeta, siguiéndolo en su silenciosa peregrinación, enfrentándose a las devoradoras tempestades del *Geist* [espíritu]. El trágico *Untergang* [ocaso] de Trakl, su descenso a la depresión suicida, es también un *Uebergang*, un tránsito sagrado al hogar mismo del lenguaje. (La atención a Trakl es una de las raras pero tal vez elementales afinidades entre Heidegger y Wittgenstein.)

Heidegger presta atención a la presencia de Parménides en la octava de las *Elegías de Duino* de Rilke. Investiga las estructuras mentales de Rilke a través de palabras clave. Rilke y su apasionado exégeta tienen en común un sentido, una experiencia del lenguaje como «otra cosa que no es inmanente», como inhumano e incluso amenazador en su «otredad». Heidegger sitúa esta ambigua trascendencia en el *Windinneres* [El interior del viento] de Rilke, pero incluso esta turbulenta interioridad está por debajo de lo que queda sin decir.

Sabemos ahora que la inmersión de Heidegger en Hölderlin se remonta a 1929, si no antes. Para Heidegger, que dedicará varias monografías a las principales odas e himnos de Hölderlin, el autor de «*Wie wenn am Feiertag…*» [«Como cuando en día de fiesta…»], de «*Brot und Wein*» [«Pan y vino»], de «Patmos» y el fragmento de Empédocles es algo más que el más grande de todos los poetas. Es el más cercano a los orígenes y al horizonte del destino humano. Es el custodio de la lengua alemana y el que cuida en secreto de una Alemania aún por venir. La presencia de Hölderlin, a quien leemos sólo parcialmente, garantiza la supervivencia del genio nacional, de su lugar central

en la vida del espíritu después de la catástrofe de 1945. Garantiza las continuidades ininterrumpidas, singularmente privilegiadas, entre «Germania» y la antigua Grecia. Gracias a Hölderlin, el hombre tiene una «morada poética en la tierra». Después de 1936 es Hölderlin, más que ningún filósofo, quien es la piedra de toque de la designación del hombre por parte de Heidegger como «pastor del Ser»; del tropo, sustantivo y metafórico, según el cual el que los dioses se retiren de la tierra no es algo necesariamente irreparable. Con la guerra y la *débacle*, Hölderlin viene a significar para Heidegger una simbiosis de lo apocalíptico y lo mesiánico. Es él quien representa, quien realiza la fusión de poesía y filosofía. Una fusión cuyo poder supremo, «*die höchste Macht*», reside en la *Dichtung*.

Estas celebraciones (¿hechicerías?) exegéticas se aplican a las versiones hölderlinianas de Sófocles, muy personales, técnicamente defectuosas pero también inspiradas. Sobre todo a su *Antígona*. La triangulación carece tal vez de paralelos: Heidegger lee a Sófocles a través de la lectura de Hölderlin pero también mediante sus propias incursiones léxicas, filosóficas y políticas al texto griego. Éstas son recurrentes en diversos momentos de las enseñanzas de Heidegger. Se exponen ampliamente en la *Introducción a la metafísica*, de 1935. No hace falta decir que lo expresado por Heidegger sobre Sófocles y sobre el Sófocles de Hölderlin ha dado lugar por su parte a un corpus terciario de notas al margen reverentes o disconformes. No conozco ningún ejemplo más exigente del intercalamiento de los impulsos literario y filosófico, metafísico y poético, en su grado más alto. Heidegger opina que la oda coral *pol-là tà deinà* [muchas cosas terribles] de la *Antígona* de Sófocles es determinante de la historia y el destino *(Schicksal)* de Occidente. La oracular hipérbole está calculada para impactarnos y hacer que prestemos máxima atención. Hay además pocas cosas en la literatura universal que superen la concentrada maravilla de estas estrofas, su profundidad talismánica.

El autor trágico pregunta «¿Qué es el hombre?». El clamor trivializador en medio del cual llevamos nuestra vida moderna nos deja casi sordos a la cuestión, dice Heidegger. Una traducción pedestre de *tà deinà* avanza a tientas hacia «maravilloso»; nada lo es más que el hombre. Hölderlin propone *ungeheuer*, que significa «monstruoso», «de dimensiones inabarcables». La preferencia de Heidegger por *unheimlich* introduce un comentario extenso pero ferozmente denso. Organiza las tonalidades polisémicas, el aura de *heimlich*, que significa «secreto», y de *heim*, que denota «hogar» («hogareño», pero en un campo semántico mucho más acentuado, elemental). La extraña inmensidad del hombre, las habilidades intelectuales, artísticas y manufactureras a las que alude el coro no hacen más que destacar la esencial soledad de nuestra existencia dentro del Ser, la posición de todo lo humano «dentro de la inevitabilidad de la

muerte». La oda concluye con una advertencia solemne, casi ritual. Aquel que desobedezca a la ley, burlándose de los dioses del Estado, el alto cargo de éste, el *uphípolis*, acabará siendo un *ápolis*, «un proscrito sin ciudad» indigno de confianza o compañía sociales. Ahora entra plenamente en juego la elección de Heidegger de la *Unheimlichkeit*. El proscrito, el disidente, se hunde en una «confusión sin Estado». Marginado de la polis, se ve aislado de la condición humana. *Ápolis* es el término clave de Heidegger. «*Ohne Stadt und Stätte*», sin ciudad ni casa. Brillantemente, *Stätte* alude al tema mismo del drama de Sófocles, la *Grabstätte*, el lugar de enterramiento negado a Polinices. El tono ideológico, *völkisch*, de esta glosa, proclamado en 1935, es amenazadoramente evidente. El lenguaje es el de Creonte.

A nadie se aplican los epítetos sofocleanos «sin casa», «sin hogar», «expulsado del hogar» más despiadadamente que a Paul Celan. Era un extraño en la vida. Sus traducciones son hazañas geniales; son la compensación de una vida de estudio. Pero en cada una de su media docena de lenguas era un vagabundo virtuoso, no un habitante. Las aportaciones de Celan a la poesía y a la prosa alemanas están a la altura de las de Hölderlin. Son innovadoras superando a Rilke. Pero en esa lengua habían sido masacrados sus padres y millones de otros judíos. La escandalosa supervivencia de la lengua alemana después de la Shoá, el saber que él estaba aumentando su prestigio y su futuro llenaba a Celan de sentimiento de culpa, a veces de aborrecimiento (se ganaba precariamente la vida dando clases de alemán). Un huésped de sí mismo apenas tolerado, intermitente, Celan sufrió severos accesos –quizá buscó refugio en ellos– de perturbación mental, de *Umnachtung*, de nuevo comparables con los de Hölderlin. Casi todas las personas en las que había confiado, a las que había otorgado algún matiz de intimidad, acabaron por ser rechazadas, por ser implacablemente condenadas al no compartir de manera plena la angustia de Celan, su desesperanzada interpretación de la condición del judío, sometida a persecución. O por no adherirse con la suficiente vehemencia pública a la lucha de Celan contra unas ridículas acusaciones de plagio (el «asunto Goll»).

Varias mujeres notables, una de ellas Ingeborg Bachmann, pasaron entrando y saliendo de su tormento. Las poesías amorosas tardías compuestas en una visita a Jerusalén son espléndidas. Pero hasta el amor era en cierto modo contrabando, una inmerecida gracia transitoria pasada de matute por las lívidas barreras del dolor. Es una verdad un tanto fácil, pero no obstante una verdad, que el suicidio estaba inscrito en los primeros poemas de Celan, en el «*Todesfuge*», cuya fama le daba náuseas, cuya recepción en el programa escolar alemán constituyó una última ironía. Desde el principio Celan estaba de permiso de la muerte.

Dentro de los evidentes límites de la comprensión, he pasado muchos años

con los escritos de Martin Heidegger y Paul Celan. He estado ante sus tumbas y he visitado algunos de los paisajes esenciales para sus percepciones. Dichos paisajes se extienden desde la Selva Negra hasta la isla de Delos, desde la rue de l'Ulm en París hasta la Puerta del Almendro en Jerusalén. A pesar de la literatura secundaria ya existente y múltiple, buena parte de ella interesada y mal informada, me había propuesto concluir este ensayo diciendo algo que valiera la pena acerca de los encuentros y desencuentros de Heidegger y Celan. Esperaba mostrar cuán manifiestamente cristalizan y llevan a su cima la historia y la esencia de las relaciones entre poesía y filosofía, entre pensamiento y poética, que primeramente dan a los presocráticos y a Platón una vida imperecedera.

He observado que la creciente documentación del protonazismo de Heidegger y de sus evasiones de la posguerra desanima a la hora de acceder a él. La zona de exclusión en torno a Celan es todavía más intimidatoria. Los hechos se disuelven en charlatanería. Las suposiciones de aficionado acerca del estado mental de Celan son una indecencia. Como dice Derrida en su *Schiboleth para Paul Celan*, «hay aquí secretismo, retraimiento, apartado para siempre de la hermenéutica exhaustiva». Tocar estos temas –hablo por mí mismo– es cobrar aguda conciencia de los límites de los recursos intelectuales y la sensibilidad perceptiva de uno.

Muy probablemente, Celan se topó por primera vez con la obra de Heidegger cuando conoció a Bachmann, que había hecho la tesis sobre *Ser y tiempo*. Los archivos de Marbach revelan el rigor, la concentración de las lecturas de Celan. Anota, subraya, glosa un pasaje tras otro de las principales publicaciones de Heidegger. Todavía no se ha evaluado con detalle este material. Deja fuera de duda la profundidad del impacto lingüístico, más que filosófico, sobre el poeta (Lucrecio imitando y reescribiendo a Epicuro). Los neologismos de Heidegger, sus amalgamas de palabras para formar compuestos híbridos, su brusquedad paratáctica, la omisión de conjunciones inertes, modificadoras, se hacen funcionales en la dicción hermética de Celan. La más leve insinuación de simpatía con el pasado nazi, el más oculto indicio de perdón o de indiferencia con respecto al Holocausto volvían loco a Celan. Él conocía las implicaciones de Heidegger en el hitlerismo. No obstante, se familiarizó con «el portador de muerte, el maestro que viene de Alemania». Mi conjetura es que la presión que Heidegger ejerció sobre los límites del lenguaje, sus innovaciones dentro del crisol de una sintaxis forjada con violencia, proporcionó a Celan un estímulo y una «complementariedad» vitales (en la teoría cuántica, verdades contrarias pueden ser ciertas ambas). Por su parte, Heidegger prestó creciente atención a algunos de los poemas posteriores de Celan y al enigmático personaje que era. Según su hijo, un testigo poco fiable, Heidegger no sabía que Celan era judío. Esto es inverosímil pero es imaginable *por poco*. Asistió a una

de las últimas lecturas públicas de Celan. La fotografía resultante es fascinante; con su gorro negro de siempre, es Heidegger el que parece un anciano rabino. Confió a un compañero que Celan estaba enfermo de gravedad, mortalmente. El suicidio certificó su diagnóstico. ¿Volvió alguna vez a los poemas de Celan como volvió incesantemente a los de Hölderlin? ¿Tomó nota de las trágicas afinidades entre los destinos de ambos? Documentos que tal vez sean relevantes están todavía inéditos.

Todo lo que tenemos es el poema. Y el parloteo de unos intentos de desciframiento a menudo carentes de base.

Aunque su modo de expresarse era monocromo y aunque él pensaba que sus poemas suscitaban incomprensión o mofa (muchos eran de una dificultad sin precedentes), Celan ofreció una lectura en la Universidad de Friburgo el 24 de julio de 1967. Al día siguiente fue a visitar a Heidegger en su famosa cabaña de Todtnauberg. ¿Le había invitado el maestro? ¿Había solicitado Celan el encuentro? Si fue así, ¿por qué? ¿Qué pensó que podría salir de él? Cuestiones cruciales para las que no tenemos ninguna respuesta. El poema está fechado el 1 de agosto.

Habla del pozo que hay delante de la cabaña y de la estrella tallada en la piedra del dintel. Para Celan, las estrellas se han vuelto amarillas en recuerdo de los horrores infligidos a aquellos que estaban condenados a llevarlas. Hay un libro de visitas: «¿De quién es el nombre que el libro/ registró delante del mío?». Todtnauberg había sido durante mucho tiempo meta de reverente peregrinación. Celan añadió su propio autógrafo. Michael Hamburger traduce:

the line inscribed
in that book about
a hope, today,
of a thinking man's
coming word in the heart [...]

[La línea inscrita
en ese libro sobre
una esperanza, hoy,
de un hombre pensante
que viene palabra en el corazón (…).]

El «hombre» es el engañoso añadido de Hamburger. El alemán es más tenso y fiel al uso de Heidegger:

Eines Denkenden kommendes
Wort
im Herzen […]

[De uno que piensa y viene
palabra
en el corazón (…).]

La «palabra» misma, métrica y tipográficamente aislada, está «*thought in advent*» [«pensada al llegar»], más allá de todo hablante individual. Expresa al hablante. Una tercera parte, «*he who drives us*» [«el que nos conduce»], está escuchando. La caminata –como Nietzsche, Heidegger era un prodigioso caminante– sigue «*trodden wretched/ tracks through the high moors*» [«trillados y malos/ caminos por las ciénagas»]. Aquí la traducción cojea. En *Knüppelfade* resuenan los sádicos golpes de porra. *Moor*, como en *Hochmoor*, es un eco del canto fúnebre que entonan los internos del campo de concentración en sus salidas a latigazos hacia las turberas. El poema termina con una nota inerte: «*dampness abounds*» [«abunda la humedad»].

La interpretación de «Todnautberg» como una memoria de la decepción abismal, de la incomunicación invadida por presencias procedentes de la Shoá, es evidente por sí misma. Concuerda con el hecho de que el visitante no lograra obtener de su anfitrión la palabra esperada, el enunciado que sale del corazón y se dirige al corazón. Pero ¿qué esperaba Celan? ¿Qué podía decir, qué hubiera dicho Heidegger como atenuante, en remordimiento por su propio papel y por sus omisiones en la época de lo inhumano? ¿Qué licencia tenía Celan para su provocación?

¿Se dijo *algo* durante aquellos largos paseos por las empapadas tierras altas? Una escuela de comentario dice que los dos compartieron aquel silencio en el cual eran unos artistas. Lo cierto es que no lo sabemos; nunca lo sabremos. Además, poco después de la publicación del poema, Celan comunica a su amigo Franz Wurm de Zurich y a la esposa de éste, Giséle, que sus tres días con Heidegger han resultado positivos y satisfactorios. No hay ninguna razón para suponer que esto fuera una gracia macabra, pero ¿cuál podía ser el estado mental de Celan cuando envió esta comunicación? Una vez más, no tenemos manera de saberlo.

Lo que queda es una imagen, acaso un insondable mito en el sentido de Platón. El pensamiento filosófico soberano, la poesía soberana, uno al lado de otra, en un silencio infinitamente significativo pero también inexplicable. Un silencio que salvaguarda y al mismo tiempo intenta trascender los límites del habla, que son también, en el nombre mismo de aquella cabaña, los de la muerte.

9

Este ensayo no ha hecho más que arañar la superficie. Los choques, las complicidades, las interpenetraciones y amalgamas entre filosofía y literatura, entre el poema y el tratado de metafísica, han sido constantes. Se extienden, más allá de la escritura, a la música. A las bellas artes (es testimonio de ello el perturbador busto en bronce de Sócrates, obra de Egbert Verbeek, de 1999). Proliferan los temas platónicos. No he mencionado *De amore* (1469), de Ficino; *Alcibíades* (1675), de Thomas Otway; el influyente *Gespräche des Sokrates* [Diálogos de Sócrates] (1756), de Wieland, ni el *Sócrates* (1759), de Voltaire con su odio a Aristófanes, a quien Voltaire consideraba parcial culpable de la suerte de Sócrates. Están *Der verwundete Sokrates* [Sócrates herido] (1939), de Brecht, la versión musical de la parábola platónica de la caverna que hace Alexander Goehr en su *Shadowplay* [Comedia de sombras] (1970), y *Le dernier jour de Socrate* [El último día de Sócrates] de Jean Claude Carrière, de 1998. La traducción de *El banquete* que hizo Shelley en 1818 ha sido llevada al teatro. La fascinación persiste.

Hay quienes niegan que haya alguna diferencia esencial. Para Montaigne, toda la filosofía «*n'est qu'une poésie sophistique*» [«no es más que una poesía sofística»], donde *sophistique* es algo que hay que manejar con cuidado. No hay oposición. «Cada una crea dificultades a la otra. Juntas son la dificultad misma: la dificultad de tener sentido» (Jean-Luc Nancy). Otros han encontrado que las intimidades entre lo filosófico y lo poético son incestuosas y recíprocamente perjudiciales. Husserl, por ejemplo.

El punto que he estado tratando de aclarar es simple: la literatura y la filosofía tal como las conocemos son productos del lenguaje. Inalterablemente, ésta es la base ontológica y sustantiva común. El pensamiento en poesía, la poética del pensamiento son hechos de gramática, de lenguaje en movimiento. Sus medios y sus límites son los del estilo. Lo inefable, en el sentido directo de esa palabra, circunscribe a los dos. La poesía aspira a reinventar el lenguaje, a hacerlo nuevo. La filosofía se esfuerza por hacer el lenguaje rigurosamente transparente, por purgarlo de ambigüedad y confusión. En ocasiones se esfuerza por trascender totalmente las limitaciones léxicas y sintácticas y las atrofias heredadas recurriendo a la lógica formal y a unos algoritmos metamatemáticos, como hace Frege. Pero es el discurso humano el que sigue siendo la matriz total. Ilustra esto de manera soberbia el *Zibaldone* de Leopardi. Para él no había poesía válida sin filosofía. El acceso generativo a ambas era una filología apasionada.

Leopardi examina unidades léxicas, ordenaciones gramaticales y aplicaciones pragmáticas con una erudición a menudo microscópica. Dios, lo que es decir la maravilla del significado comunicable, está en el detalle lingüístico. Al igual que para el cabalista cuando deriva de la letra suelta el mismo fluir y la magia de la creación. Las letras están escritas en un fuego primario. De su incandescencia han venido toda la filosofía, toda la poesía y la paradoja de la armonía autónoma de ambas.

He sugerido que esta concepción del lenguaje como el núcleo definidor del ser, como el don, en última instancia teológico, de la humanidad al hombre, se halla ahora en retroceso. Que ni en su estatus ontológico ni en su alcance existencial conserva la palabra su tradicional lugar central. En muchos aspectos, este librito, el interés y la atención que espera de sus lectores –estadísticamente una diminuta minoría–, el vocabulario y gramática en que se expone, son ya arcaicos. Guardan relación con las artes monásticas de la atención por ejemplo en la Alta Edad Media o en la biblioteca victoriana. Concuerdan mal con la reducción de textos literarios en las pantallas o con la antirretórica del *blog*. La mera supervivencia de un ensayo como éste depende de que sea accesible *online*. El futuro de un almacenamiento costoso e incontrolablemente abarrotado en las bibliotecas públicas y académicas es cada vez más discutible.

Las nuevas tecnologías están tirando del centro del habla. En Estados Unidos, los niños y jóvenes de ocho a dieciocho años pasan unas once horas diarias ocupados con medios electrónicos. La conversación es cara a cara. La realidad virtual tiene lugar en el interior de ciberesferas. Ordenadores portátiles, iPods, teléfonos móviles, correo electrónico, la *web* planetaria e Internet modifican la conciencia. La mentalidad está «integrada». La memoria son datos recuperables. El silencio y la privacidad, las coordenadas clásicas de los encuentros con el poema y con el enunciado filosófico, se están convirtiendo ideológica y socialmente en unos lujos sospechosos. Como dice el crítico H. Crowther, «el zumbido dentro y fuera de la cabeza ha asesinado al silencio y a la reflexión». Esto podría ser terminal, pues la cualidad del silencio está orgánicamente ligada a la del habla. La una no puede alcanzar toda su fuerza sin la otra.

Esto no significa que no se esté produciendo poesía excelente y poesía de interés intelectual, incluso explícitamente filosófico. La sensibilidad de Geoffrey Hill concuerda profundamente con los valores de la teología y de la filosofía política. Los experimentos de Anne Carson, a un tiempo intimidatorios y conmovedores, operan al norte de Celan. Siguiendo a Valéry, Ives Bonnefoy es un filósofo del arte y un distinguido pensador sobre poética. Las meditaciones cartesianas inspiran la *denkende Dichtung* [poesía pensante] de Durs Grünbein. El mapa propiamente filosófico es más difícil de leer. Como sería bastante

natural, puede que la filosofía esté haciendo una pausa para recobrar el aliento después de Heidegger y Wittgenstein, después de Bertrand Russel y Sartre. En la lógica simbólica, en la semántica filosófica y en las ciencias prevalecen los análisis rigurosos. Es casi seguro que los pronósticos sobre el futuro literario y filosófico estén equivocados, si es que no son fatuos. Tocar a difunto sale barato.

No obstante, es permisible suponer que las construcciones integrales y sistemáticas de la filosofía, los «monumentos que no envejecen» como los volúmenes de Comte sobre el positivismo o los de Jaspers sobre la verdad, que dependieron de unos «apogeos» léxicos y gramaticales, pertenezcan al pasado. Junto con la autoridad pública, canónica, del poema, con su «legislación» (la orgullosa reivindicación de Shelley). También aquí, el *Logos* tenía que ser talismánico y a la vez estar en el centro.

Es posible que los géneros híbridos resulten ser los más viables. De forma creciente, la música, la danza, las artes abstractas y figurativas, el mimo y la expresión verbal van a interactuar. Ya se recita poesía ante un tapiz de *jazz*; ya se inscriben declaraciones filosóficas en cuadros (Anselm Kiefer). Se sintetizan mensajes electrónicos y en vivo. Se intercala la actuación en directo con el cine. Las distancias tradicionales entre intérprete y espectador se trastocan. La procedencia es doble: el ritual, la máscara, el coro y la coreografía son muy anteriores a nuestros alfabetismos políticamente alineados. Siguen floreciendo en el mundo pretecnológico. La otra fuente es la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] wagneriana. Estos modos insinúan la posibilidad de una filosofía «poslingüística o postextual», de la poesía como un *happening* colectivo. El significado se puede bailar.

La ruptura radical con el pasado histórico occidental sería la impuesta por lo efímero. Supondría la deliberada aceptación de lo momentáneo y lo transitorio. No habría confesas aspiraciones a la inmortalidad. Se dejarían a los académicos franceses. Los versos que afirman durar más que el bronce serían sepultados en los archivos. La cita pasaría a ser arrogancia y una práctica esotérica. La obra que se autodestruye, el azote de la muerte, que todo lo borra, serían no solamente aceptados sino en cierto modo incluidos dentro de los fenómenos estéticos e intelectuales. El sentido devendría juego: *homo ludens*. De este modo, la semántica convergería con esas mutaciones en el rango de la muerte y la identidad personal a las que me he referido. En el horizonte está la perspectiva de que los descubrimientos bioquímicos y neurológicos demuestren que los procesos imaginativos y cognitivos de la psique humana tienen una fuente en última instancia material. Que hasta la conjetura metafísica o el hallazgo poético más grandioso son formas complejas de química molecular.

No es ésta una visión que pueda servir de consuelo a una conciencia

obsolescente, a menudo tecnofóbica, como la mía. Viene a la zaga de las «humanidades» que tan sombríamente nos fallaron en la larga noche del siglo XX. Sin embargo, puede ser una aventura formidable. Y en alguna parte, un cantante rebelde o un filósofo embriagado de soledad dirá «no». Una sílaba que contiene la promesa de la creación.

Nota bibliográfica

Aristófanes, *Comedias completas*, traducción de Juan Bautista Xuriguera, Iberia, Barcelona 1976.

Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, traducción de Ana María Moix, Tusquets, Barcelona 1982.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires / Barcelona 1968.

–, *Ficciones*, Alianza / Emecé, Madrid 1993.

–, *El hacedor*, Alianza / Emecé, Madrid 1972.

–, *Miscelánea*, DeBolsillo, Barcelona 2011.

Bertolt Brecht, *Teatro completo*, traducción de Miguel Sáenz, Cátedra, Madrid 2006.

Platón, *Obras completas*, varios traductores, Aguilar, Madrid 1993.

William Shakespeare, *Obras completas*, traducción de Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid 1974.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid 2005.

1 En griego, *bíos*, vida y *biós*, arco. *(N. del T.) cum pueri circum pueri pernice chorea armati in numerum pulsarent aeribus aera*.

2 No en la «Nota del Traductor» de la *Odisea* sino en carta de 31 de enero de 1931 a Bruce Rogers, el impresor americano que encargó a Lawrence la tarea. *(N. del T.)*

3 A mediados del siglo XIX se empezó a utilizar en inglés el verbo *sublate*, hasta entonces con otros significados, para traducir el alemán *Aufheben*, que usado por Hegel encierra los sentidos contrarios de «destruir» y «conservar». *(N. del T.)*

4 Glosa que hace Hegel, al término de *Conferencias sobre historia de la filosofía*, del verso de Virgilio «*tantae molis erat Romanam condere gentem*» [«tan gigantesca era la empresa de fundar la nación romana»], *Eneida*, I, 33. *(N. del T.)*

Título original: *The poetry of thought. From the Hellenism to Celan*

Edición en formato digital: septiembre de 2012

© George Steiner, 2011
Published by arrangement with George Steiner and his agent, Georges Borchardt
© De la traducción, María Condor, 2012
© Ediciones Siruela, S. A., 2012
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.

Diseño de la cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9841-977-1

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

www.siruela.com

Índice

Prefacio	8
Capítulo 1	12
Capítulo 2	18
Capítulo 3	40
Capítulo 4	52
Capítulo 5	61
Capítulo 6	94
Capítulo 7	124
Capítulo 8	153
Capítulo 9	168
Nota bibliográfica	172
Notas	173
Créditos	177