REVISTA LATINOAMERICANA DE FILOSOFIA - Vol. XXX, Nº 2

RLF

Revista Latinoamericana de Filosofía

A Mario Presas en sus 70 años

D. Sobrevilla, El problema de la muerte y de la existencia según las Elegías Duinesas de Rainer María Rilke

J. M. González García, Max Weber y Rilke: La magia del arte en el mundo desencantado

C. Pereda, ¿Qué es un poema?

P. Oyarzun R, El lugar del *ready-made*, meta-ironía y lo infra-menudo

R. Ibarlucía, La perspectiva del zorzal: Paul Celan y el *Tango de la muerte*

R. Walton, Remisividad y mundo. En torno de la relación entre Husserl y Heidegger

O. Guariglia, Continuidad y ruptura con la tradición ética aristotélica en *Sein und Zeit*, §§ 54-60

NOTAS – SEMBLANZAS

ISSN 0325-0725

VOL. XXX, Nº 2 - PRIMAVERA 2004

COMITE DE REDACCION

María Julia Bertomeu — Alejandro Cassini — Osvaldo Guariglia
Leiser Madanes — (†) Ezequiel de Olaso — Mario A. Presas

Secretaria: Cecilia Lastra

CONSULTORES

Rafael Braun (Argentina) — Mario Bunge (Argentina-Canadá)
Danilo Cruz Vélez (Colombia) — Carla Cordua (Chile)
Jorge E. Gracia (EE.UU.) — Marcelo Dascal (Brasil)
Joao Paulo Monteiro (Brasil) — Alfonso Gómez-Lobo (EE.UU.)
O. Porchat Pereira (Brasil) — Francisco Miró Quesada (Perú)
David Sobrevilla (Perú) — C. Ulises Moulines (R. Fed. Alemana)
Roberto Torretti (Chile) — Ernesto Sosa (EE.UU.)
Luis Villoro (México) — Margarita Valdés (México)
Ernesto Garzón Valdés (Argentina-Alemania)

Para suscripciones, pedidos, correspondencia o informaciones dirigirse a:

REVISTA LATINOAMERICANA DE FILOSOFIA
Casilla de Correo 5379
Correo Central
C1000WCB Buenos Aires - Argentina
Fax: (54-11) 4787-0533 E-mail: cifrlf@mail.retina.ar

Para suscripciones y pedidos en Estados Unidos y Canadá dirigirse a:

REVISTA LATINOAMERICANA DE FILOSOFIA
(dos direcciones)

BOX 1493
Birmingham, Alabama 35201-1943 - U.S.A.

15 Southwest Park
Westwood, Mass 02090 - U.S.A.

Argentina
Individuos $22
Instituciones $44
Exterior
Individuos U$S 25
Instituciones U$S 35
(más gastos de envío)

La **Revista Latinoamericana de Filosofía** se publica los meses de mayo y noviembre de cada año. Director Responsable: María Isabel Santa Cruz, Presidente del Centro de Investigaciones Filosóficas, CIF, propietario de la publicación. Domicilio Legal: Miñones 2073, 1428 Buenos Aires. Copyright. Centro de Investigaciones Filosóficas, CIF. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11723.

ISSN 0325-0725

Diseño de tapa: Buyi Presas

Noviembre 2004

REVISTA LATINOAMERICANA DE FILOSOFIA

PRIMAVERA 2004

VOLUMEN XXX N° 2

SUMARIO

A Mario Presas en sus 70 años

Editor invitado: Ricardo Ibarlucía

ARTÍCULOS

D. Sobrevilla, El problema de la muerte y de la existencia según las Elegías Duinesas de Rainer María Rilke 199

J. M. González García, Max Weber y Rilke: La magia del arte en el mundo desencantado 225

C. Pereda, ¿Qué es un poema? 249

P. Oyarzun R, El lugar del *ready-made*, meta-ironía y lo infra-menudo 271

R. Ibarlucía, La perspectiva del zorzal: Paul Celan y el *Tango de la muerte* 287

R. Walton, Remisividad y mundo. En torno de la relación entre Husserl y Heidegger 313

O. Guariglia, Continuidad y ruptura con la tradición ética aristotélica en *Sein und Zeit*, §§ 54-60 335

NOTAS

O. M. Esquisabel, Experiencia hermenéutica, juego y lenguaje 347

R. Belvedresi, Memoria e identidad: ¿A la búsqueda de los recuerdos perdidos 361

C. Gende, Sobre la unidad del concepto de interpretación en Paul Ricoeur 373

P. Karczmanczyck, La teoría del arte de Arthur Danto: Ontología e intuición 385

SEMBLANZAS

E. Oliveras, Mario Presas: el arte como saber 405

J. C. Moran, Todo lector es lector de sí mismo 419

COLABORADORES

DAVID SOBREVILLA. Profesor de la Universidad de Lima y consultor de la *Revista Latinoamericana de Filosofía.* Ultimamente ha editado: Manuel González Prada, *Free Pages and Other Essays* (Nueva York: Oxford University Press, 2003) y *Estética* (junto con Ramón Xirau) (Madrid: Trotta, 2003; tomo 25 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*). Acaba de publicar: *Basadre, ese desconocido. Estudios y bibliografía basadrianos* (en coautoría con Miguel Angel Rodríguez Rea) (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2004). trilce@terra.com.pe

JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA. En la actualidad es Profesor de Investigación y Director del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Entre sus libros destacan *La sociología del conocimiento, hoy* (1979), *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka* (1989), *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber* (1992), *La sociología del conocimiento y de la ciencia* (con Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres, 1994).
director.ifs@esic.es

CARLOS PEREDA. Miembro del Instituto de Investigaciones Filosóficas. Libros publicados: *Conversar es humano*, México, 1991; *Razón e incertidumbre*, México, 1994; *Vértigos argumentales. Una ética de la disputa*, Barcelona, 1994; *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*, Madrid, 1994; *Crítica de la razón arrogante*, México, 1999.
marcero@data.net.mx

PABLO OYARZUN R. Profesor de Filosofía y Estética en las Universidades de Chile y de Metafísica en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y actualmente Decano de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Entre sus publicaciones se cuentan *El Dedo de Diógenes* (1996), *De lenguaje, historia y poder* (1999), *Arte, visualidad e historia* (2000), *Anestética del readymade* (2000), *La desazón de lo moderno* (2001), *Tentativas sobre Matta* (en colaboración, 2002) y *El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica* (2003), además de las traducciones de I. Kant, *Textos Estéticos* (1983), I. Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1992), W. Benjamin, *La dialéctica en suspenso* (1995), P. Celan, *El Meridiano* (1997), Ch. Baudelaire, *Spleen de París* (2003) y J. Swift, *Sátiras, poemas y otros escritos* (2004). paboyara@uchile.cl

RICARDO IBARLUCÍA. Profesor Adjunto de Estética en la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular de esta especialidad en la Universidad Nacional del Litoral, la Universidad Nacional de General San Martín y la Maestría de Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas y obras colectivas. Es autor de *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (1998), *Vampiria* (2002, en colaboración) y *Misa satánica* (2003), traducción en verso de la "Noche de Walpurgis" de Goethe. Su trabajo más reciente es la edición crítica de *Una ola de sueños* (2004) de Louis Aragon. Integra el Consejo de Dirección del *Diario de Poesía*. ibarlucia@fibertel.com.ar

ROBERTO J. WALTON. Doctor en Filosofía por Universidad de Buenos Aires. Investigador superior del CONICET. Profesor titular ordinario en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de General San Martín. Director del Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Autor de *Mundo, conciencia, temporalidad* (Buenos Aires, 1993), *El fenómeno y sus configuraciones* (Buenos Aires, 1993) y artículos sobre las concepciones fenomenológicas de la horizonticidad y la historia. Miembro del Consejo Asesor de *Orbis Phaenomenologicus* y del Consejo Editor de *Husserl Studies*. gwalton@udsinectis.com.ar

OSVALDO GUARIGLIA. Doctor en Filosofía (Universidad Eberhard-Karls Tubinga, Alemania, 1970). Investigador superior del Conicet, 1er Premio Nacional de Filosofía. Libros más recientes: *Moralidad (Ética universalista y sujeto moral)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca de Filosofía), 1996, 340 págs. *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Buenos Aires, Eudeba, 1997, 394 págs. *Una ética para el siglo XXI; ética y derechos humanos en un tiempo postmetafísico*. Buenos Aires, FCE, 2002. guarigli@mail.retina.ar

OSCAR M. ESQUISABEL. Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesor de Metafísica y de Filosofía Moderna, en la Universidad Nacional de La Plata. Sus áreas de interés son la filosofía moderna, con especial atención al pensamiento de Leibniz, y las teorías contemporáneas de la interpretación. Ha publicado artículos sobre diversos aspectos de la filosofía leibniziana en revistas de circulación nacional e internacional. Recientemente, ha colaborado con un capítulo sobre la concepción gadameriana del lenguaje ("Sprache, Geschehen und Sein. Die Metaphysik der Sprache bei H.-G. Gadamer") en el volumen colectivo *Gadamer verstehen/understanding Gadamer*, editado por Mirko Wischke y Michael Hofer (Darmstadt, WBG, 2003). inesqui@infovia.com.ar

ROSA BELVEDRESI. Doctora en Filosofía por la Univ. de Buenos Aires. Investigadora del CONICET. Docente e investigadora en las Universidades Nacionales de La Plata y Gral. Sarmiento. Especializada en filosofía de la historia, también ha realizado trabajos sobre epistemología de las ciencias sociales. Actualmente se encuentra trabajando en una evaluación de las tesis de la filosofía sustantiva de la historia que han sido replanteadas en la discusión contemporánea. rosabel@ciudad.com.ar

CARLOS EMILIO GENDE. Doctor en Filosofía (UNLP). Docente e investigador de la Universidad Nacional del Comahue. Integra el comité de redacción de *Páginas de Filosofía*. Sus publicaciones en revistas especializadas y participaciones en congresos y conferencias tienen como tema central el debate acerca de las teorías de la interpretación. E-mail: gendepadilla@ciudad.com.ar

PEDRO KARCZMARCZYK (1970). Profesor y Licenciado en filosofía (UNLP, 1996 y 1999). Auxiliar docente en la cátedra "Filosofía contemporánea" (UNLP) y Becario de doctorado de CONICET. Publicó artículos en revistas especializadas de filosofía ("Lenguaje e interpretación en Gadamer" *RLF*, 2000; "La noción de presupuesto" *Tópicos. Revista de filosofía*, Univ. Panamericana, México, 2003 y otros) Se encuentra redactando la tesis de Doctorado (UNLP) sobre el problema: ¿es posible que alguien siga una regla sin saber que la está siguiendo?
pedrokarcz@hotmail.com

ELENA OLIVERAS, es Doctora en Estética por la Universidad de París. Profesora adjunta, a cargo de la cátedra Estética, Facultad de Filosofía y Letras (Dto. Artes), UBA. Entre sus libros publicados figuran *El arte cinético* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1973), *La metáfora en el arte* (Buenos Aires, Almagesto, 1993) y *La levedad del límite* (Buenos Aires, Fundación Pettoruti, 2000). Es colaboradora del volumen *Estética*, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Trotta, 2003. oliveraselena@hotmail.com

JULIO CÉSAR MORAN. Doctor en Filosofía, Profesor Titular de Introducción a la Filosofía y Adjunto de Estética (UNLP). Integra el Comité de Redacción de "Filosofía y Teoría política", UNLP. Autor de dos libros sobre Marcel Proust y de diversos artículos sobre Proust y estética.
jcmoran@isis.unlp.edu.ar

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX Nº 2 (Primavera 2004)

EL PROBLEMA DE LA MUERTE Y DE LA EXISTENCIA SEGÚN LAS *ELEGÍAS DUINESAS* DE RAINER MARÍA RILKE

David Sobrevilla

Con nada se puede tocar menos una obra de arte que con palabras de crítica.
Rainer María Rilke

Aber Kritik muss doch sein.
Dicho popular alemán

Las *Elegías Duinesas* de Rainer María Rilke provienen de los años 1912-1922. El problema que ellas plantean y al que tratan de dar solución es el del significado de la muerte y de la existencia en general. En *Los apuntes de Malte Larids Brigge* de 1910 le parecía a Rilke que la existencia resultaba privada de sentido debido a la muerte: ésta era sentida como penetrando todo el vivir humano, por lo que a lo máximo a que podía aspirarse era, en opinión del poeta, a tener un fin personal y en cierto modo heroico, tal como aparece en aquel libro la muerte del chambelán.[1] Pero en las *Elegías* y los *Sonetos a Orfeo*, Rilke creía haber

1. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, en: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke. Werkausgabe*. Francfort: Suhrkamp, 1975; 11: 717 ss. y diferentes pasajes del resto de la obra, por ej. 851 ss. La traducción de "Kammerherr" por "chambelán" hecha por Francisco Ayala (en: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, ²1944: 33 ss.) nos parece mejor que la de José María Valverde quien simplemente vierte la palabra alemana por "gentilhombre" (en: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, en: *Obras*. Barcelona: Plaza y Janés, ²1971: 1478 ss.). En efecto, "chambelán" traduce con exactitud "Kammerherr" que significa "gentilhombre *de cámara*", o sea, "chambelán". El título de esta obra de Rilke está en cambio mejor traducido por Valverde.

encontrado una solución efectiva y distinta. Es lo que trataremos de mostrar aquí a través de una breve exégesis de la primera y novena elegías. Por razones de espacio no podemos considerar en este lugar los aspectos formales de ambas. La primera fue compuesta íntegramente en 1912, la segunda fue comenzada el mismo año, pero concluida recién en 1922.

En cuanto al orden de las elegías seguimos la opinión de J.-F. Angelloz de que se las puede agrupar en tres grupos de tres. La primera elegía plantea el problema de la muerte para el ser humano y de la existencia en general y los distintos temas del ciclo. La segunda opone el ser humano al ángel y muestra la impotencia del amor. La tercera explica las razones para esta impotencia y por qué el amor puede considerarse como un peligro para el desarrollo del ser humano. Por lo tanto, estas tres primeras elegías trazan el panorama de algunas posibilidades del ser humano y muestran aquellas vías que no son transitables para el hombre. El segundo grupo expone otras posibilidades que no son totalmente negativas, pero que tampoco constituyen salidas plenamente logradas al problema de la muerte y la existencia. La cuarta elegía presenta la posibilidad del danzarín-burgués que finalmente se frustra quedando por debajo de la muñeca. La quinta elegía presenta a los saltimbanquis que forman armoniosas pirámides, pero sin lograr crear en verdad sino que son sólo un instrumento de una voluntad insaciable. La elegía siguiente, la sexta, trata de la posibilidad del héroe, posibilidad que está alejada del común de los seres humanos y también de la tierra. El tercer grupo de elegías celebran por último la grandeza del ser humano. La séptima elegía canta al hombre. La octava presenta su diferencia con el animal: mientras éste está en lo Abierto, el ser humano posee un destino: el ser enfrente o tener una conciencia. Y la novena elegía muestra cómo puede el hombre superar la muerte y rescatar a las cosas de la caducidad. La décima elegía cierra el ciclo mostrando cómo el hombre realiza su misión en medio de la muerte que introduce al ser humano al reino de las lamentaciones.[2] Por lo tanto, al comentar la primera elegía (I) nos referiremos a la problemática general planteada por Rilke, y al añadir el comentario a la novena elegía (II) presentaremos la solución que propone el poeta al problema de la muerte y de la existencia. Por último realizaremos una sucinta consideración final.

2. J.-F. Angelloz, *Rilke*. Buenos Aires: Sur, 1955: 225.

Los personajes principales de las elegías son el Angel, el hombre y los animales. El Angel no tiene nada que ver según Rilke con el ángel del cielo cristiano sino más bien con las figuras angélicas del Islam[3] y representa la realización más alta y cumplida del ser humano: el ser que no distingue más entre la vida y la muerte, sino que sabe y conoce de la pertenencia y complementariedad entre estos dos reinos. Para Martin Heidegger la entidad del ángel rilkeano es, pese a toda su diferencia, *la misma metafísicamente* que la figura del Zaratustra de Nietzsche.[4]

El hombre separa en cambio entre ambos reinos y vive angustiado por la idea de la cesación de la vida por la muerte, tratando de engañarse con respecto a su fallecimiento mediante la idea de la inmortalidad o supervivencia. De su lado, el animal vive en el seno de la naturaleza y en verdad no tiene muerte: sólo acaba; y, por lo tanto, no se angustia ante la idea de su deceso.

Además hay que referirse brevemente a la concepción rilkeana de la naturaleza y de la cosa. La naturaleza es la totalidad de la que proceden el Angel, el hombre y las cosas.[5] Pero mientras los animales se encuentran en ella como en un seno materno, como hemos dicho, el hombre se ha emancipado y separado de ella, constituyéndose en algo así como en un ser no-natural. Esto tiene una consecuencia negativa y otra positiva para el ser humano: no se siente confiado como el animal en medio de lo que hay, a lo que interpreta a su manera; pero, por otra parte, este hecho lo lleva a madurar y a alcanzar un desarrollo mayor que el del animal. A las cosas las halla el hombre en torno suyo, constituyendo con ellas su existencia y depositando en en ellas su vivir –en tanto no encuentre un obstáculo para ello. En este sentido las cosas no tienen un ser indiferente para el hombre; por el contrario, su ser está indisolublemente ligado al del ser humano. En el mundo moderno y contemporáneo, piensa Rilke que las cosas han sido substituidas en gran parte por productos técnicos sin figura e imagen, por lo que en ellas el ser humano ya no puede depositar su historia: se trata de productos descartables y substituibles a voluntad.

3. V. Carta de R.M. Rilke a Witold Hulewicz del 13 de noviembre de 1925, en: *Obras*, ed. cit.: 1454.

4. Martin Heidegger, *Holzwege*. Francfort: Klostermann, ^{4}1963: 288.

5. Heidegger ha referido esta interpretación al poema tardío de Rilke que comienza con el verso "Wie die Natur die Wesen überlässt", V. Id.: 255 ss.

Es probablemente útil agregar que para Rilke dentro del ser humano actual se dan diversas posibilidades. El poeta piensa que son eminentemente positivas: la de las amantes desdeñadas que, pese a haber sido abandonadas, continúan añorando al hombre que las dejó; y los muertos jóvenes, fallecidos antes de haber adquirido la condición humana propiamente dicha. Posibilidades frustradas son: la del bailarín-burgués, la de los saltimbanquis y la del héroe.[6] En todos ellos hay un momento favorable, pero al final su meta no es la más alta en la que pueda pensar el hombre. Posibilidades claramente negativas son, según Rilke: la del hombre moderno que busca engañarse con respecto a su muerte encarándola como algo distinto a su vida, y la del burgués, que dilapida su existencia, sus dolores y sus alegrías en tanto que busca sólo el dinero y los placeres.

Veamos ahora la primera y la novena elegía.

I

LA PRIMERA ELEGIA

¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros
de los ángeles? Y suponiendo que me estrechara
de súbito contra su corazón: desaparecería yo
por su existir más poderoso. Pues lo bello no es sino
el comienzo de lo terrible, que aún logramos soportar
y admiramos así, porque sereno desdeña
destruirnos. Todo ángel es terrible.
Y así entonces contengo y ahogo el reclamo
de un sollozo oscuro. ¡Ay¡, ¿y a quién pudiéramos
recurrir entonces? No a los ángeles, no a los hombres,
y los sagaces animales reparan ya
que no estamos confiados y en casa,
en el mundo interpretado. Quizás nos queda
algún árbol al pie de la cuesta, al que volvemos a ver
diariamente; nos queda la calle de ayer
y la fidelidad morosa a un hábito,

6. Estas posibilidades son analizadas, como acabamos de indicar, en las elegías cuarta, quinta y sexta.

que se halló a gusto entre nosotros, así que permaneció
sin abandonarnos.
¡Oh¡ Y la noche, la noche cuando el viento
grávido de espacio del mundo
el rostro nos consume, a quién no le ha de quedar ella, la añorada,
que nos decepciona dulcemente y fatigada se avecina
al corazón solitario. Para los amantes, ¿es más leve?
¡Ay¡, ellos solo se ocultan mutuamente su destino.
¿*Aún* no lo sabes? Arroja de los brazos el vacío
hacia los espacios respirados; quizás suceda que los pájaros
sienten el aire más pleno con un vuelo más íntimo.

Sí, las primaveras necesitarte bien podían. Algunas
estrellas te exigían que las sientas.
Se elevaba una ola en el pasado, o
al pasar por una ventana abierta
un violín se te entregaba. Todo esto era encargo.
Pero, ¿lo cumpliste? No estabas siempre
distraído por la espera, como si todo te anunciara
una amada? (¿Dónde quieres albergarla,
si los grandes pensamientos extraños
en ti van y vienen y a menudo permanecen de noche?)
Pero en caso de añorar, canta a las amantes; su
sentimiento insigne no es aún inmortal a suficiencia.
Aquellas, casi las envidias, las amantes abandonadas, a las
que encontraste más amorosas aún que las saciadas. Empieza
siempre de nuevo la celebración inalcanzable;
piensa: se mantiene el héroe, aun la caída no le fue
sino un pretexto para ser: su postrer nacimiento.
Pero a las amantes las devuelve a su seno
la exhausta naturaleza, como si sus fuerzas no fueran
a producirlas dos veces. ¡Has pensado bastante
en Gaspara Stampa, de modo que cualquier muchacha
a quien dejó el amado, ante el magno ejemplo
de esta amante, sienta: "¿si yo fuera como ella?"
¿No deberían hacérsenos más fecundos
estos dolores antiquísimos? ¿No es el tiempo de librarnos
amando de lo amado y resistir estremecidos?:
como la flecha resiste a la cuerda, para concentrada en el disparo
ser *más* que ella misma. Pues no hay permanencia en parte alguna.

Voces, voces. Escucha, corazón mío, como antes, solo

los santos oían: que a ellos el llamado gigantesco
los elevaba del suelo; sin embargo, continuaban de rodillas,
algo imposible, y a nada prestaban atención:
así escuchaban ellos. No, que soportaran la voz de *Dios*,
ni con mucho. Pero escucha al menos el soplo,
la noticia ininterrumpida, que se forma del silencio.
Ahora viene hacia ti el murmullo de aquellos jóvenes muertos.
Donde entraste siempre, ¿no te dirigía tranquilamente la palabra
su destino en las iglesias de Nápoles y Roma?
O se te presentaba, soberana, una inscripción
como recientemente la lápida en Santa María Formosa.
¿Qué quieres de mí? En silencio debo apartar
la apariencia injusta, que obstaculiza a veces algo
el puro movimiento de su espíritu.

Extraño es en verdad no habitar la tierra,
dejar de practicar costumbres apenas aprendidas,
no dar a las rosas y a otras cosas promisorias a su modo
el sentido del porvenir humano;
no ser más lo que uno era
en manos infinitamente angustiadas
y abandonar incluso el propio nombre
como un juguete roto.
Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
ver aletear tan suelto en el espacio
todo lo que una vez se encontraba enlazado. Y estar muertos
es fatigoso y tanto hay por recuperar, hasta que uno sienta
algo de eternidad paulatinamente. Pero todos los vivos
cometen el error
de distinguir demasiado.
Los ángeles, se dice, no sabrían a menudo
si se mueven entre vivos o muertos. El eterno fluir
arrastra consigo siempre a todas las edades
a través de ambos reinos
y domina sus voces en ambos.

Por último, no nos necesitan más quienes se fueron
en agraz,
uno se desacostumbra dulcemente a lo terreno, como se aparta
de los pechos
de la madre. Pero nosotros los necesitados
de tan grandes secretos y para quienes

frecuentemente surge del dolor un progreso dichoso:
¿podríamos ser sin ellos?
¿Existe en vano la leyenda de que, al lamentar a Linos,
la primera música osada traspasó la árida materia;
de que, por vez primera en el espacio amedrentado,
del cual un joven casi divino
de súbito escapó para siempre, el vacío entró
en esa vibración que ahora nos conmueve y consuela y ayuda?
(trad. de Javier Sologuren y David Sobrevilla)

Comentario a la primera elegía

La primera elegía comienza haciendo patente la inutilidad de la súplica que eleva el hombre en pos de ayuda: ningún ángel oiría al hombre en caso de que éste gritara solicitando su asistencia. Pero suponiendo que uno lo pudiera escuchar y acudiera, el ser humano sería inevitablemente aniquilado, ya que la existencia del ángel es mucho más potente que la del hombre. Lo bello es en efecto, sostiene Rilke en una frase muchas veces citada, sólo el comienzo de lo terrible que soportamos y admiramos, porque sereno desdeña destruirnos. Lo bello es *fascinum*: nos atrae y repele al mismo tiempo, y mientras que nosotros somos sacudidos por ese doble movimiento causado por el ángel, éste permanece en sí imperturbable. Todo ángel es terrible: su existencia es inconmensurable con la nuestra. La belleza angélica es la de lo otro que el hombre, no la de lo bonito o lo lindo.

Me contengo, prosigue el poeta, y no sé a quién recurrir: no a los ángeles, no a los otros hombres, ni tampoco a los animales que advierten que vivimos desasosegados en este mundo al que interpretamos. Nos quedan, según Rilke, las cosas en torno nuestro, la fidelidad de un hábito y la noche. Esta, que para Rilke representa el fondo oscuro del que procede el hombre y al que debe retornar gracias a la muerte; surge cada atardecer y nos decepciona, porque no significa el puro acabamiento, sino que tras ella reaparece nuevamente el día. ¿Es la noche más leve para los amantes?, pregunta el poeta, y responde que no, ya que ellos se ocultan tan sólo mutuamente su final: la muerte, y no aprovechan generalmente su amor para alzarse sobre sí mismos y alcanzar un grado más alto de humanidad.

¿Es que todavía no lo sabes? interpela Rilke al amante solitario, y le aconseja arrojar hacia los espacios el vacío que dejó en ti la amada: qui-

zás suceda que los pájaros sientan entonces el aire más pleno con un vuelo más íntimo. Se trata aquí de la primera mención al espacio del corazón, del espacio que se trata de crear en el hombre para albergar en él a las cosas mediante el canto.

Probablemente las primaveras te necesitaban, sostiene el poeta, algunas estrellas te exigían que las sintieras, emergía un recuerdo del pasado o por una ventana abierta te llegaban las notas de un violín. Todo esto era encargo, es decir la ocasión de prestar un testimonio sobre las cosas y sobre nosotros mismos. Pero el ser humano desperdicia estas oportunidades, distraído por la espera, como si todo le anunciara una amada.

Pero además, aun si la amada llegara: ¿dónde podría albergarla el hombre?. El goce corporal, escribía Rilke al joven poeta Franz Xaver Kappus, no es malo que lo experimentemos; malo es abusar de esta experiencia y dilapidarla (Carta IVª).[7] Amor no es consumirse, entregarse y unirse, agregaba, prodigándose en medio de la confusión y el desorden; el amor es un pretexto para madurar (Carta VIIª).[8] Mas precisamente el madurar –la llegada y partida de los grandes pensamientos– resulta impedido por el mero uso y abuso del amor.

No obstante el añorar, prosigue Rilke aconsejando al joven poeta, presenta una posibilidad enorme: la de poder transformar la añoranza en canto. Y agrega: canta a las amantes, cuyo sentimiento insigne aún no ha sido celebrado lo suficiente. El poeta establece aquí una distinción tajante: el varón es un mal amante que derrocha sus sentimientos buscando únicamente la posesión de la mujer. En cambio ésta, aun despechada, se alza sobre sus padecimientos constituyendo un paradigma de las alturas a las que puede llegar el ser humano. Esto sucede, seguía Rilke en su VIIª carta a Kappus, porque en la mujer la vida se demora y habita más inmediata y confiadamente que en el varón, mientras que éste es más liviano y no es atraído por debajo de la superfície de la vida por ningún fruto corporal.[9] Añade que un día, cuando la mujer haya superado los convencionalismos de lo exclusivamente femenino, mudará también su condición antropológica: la joven *será* y la mujer *será*, y sus nombres no significarán tan sólo lo contrario de lo masculino, sino

7. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1959: 37.
8. Id.: 55-60.
9. Id.: 59.

algo en sí –vida y ser–: el ser humano femenino.[10] Y en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, agregaba Rilke: "Durante siglos [las mujeres, D.S.], han realizado todo el amor; han desempeñado siempre el diálogo entero, los dos papeles. Pues el hombre sólo ha repetido, y mal".[11] "Y si [los hombres, D.S.] despreciáramos nuestro éxito, ¿qué, si empezáramos a aprender desde el principio el trabajo del amor, que siempre nos lo habían hecho?".[12]

De estas mujeres paradigmáticas tenemos a veces testimonio por sus cartas o retratos, según el poeta, pero su memoria a menudo se ha perdido totalmente. Sin embargo, representan un ejemplar humano más alto que el héroe, pues en éste la caída los levanta: mediante ella el héroe adquiere su estatuto de prócer. En cambio, en las amantes abandonadas, la caída sólo ha servido para marginarlas siendo sólo interiormente que el supuesto baldón las enriquece. En *Los apuntes* escribe Rilke:

> "Mujeres informes, hechas fuertes, que, habiéndose hecho fuertes de agotamiento, se volvieron semejantes a sus hombres, y que, sin embargo, en su interior eran completamente diferentes, allí, donde había trabajado su amor, en lo oscuro. Paridoras que nunca quisieron parir, y que cuando morían por fin, en el octavo nacimiento, tenían los gestos y la ligereza de muchachas que disfrutan del amor. Y las que se quedaron junto a locos y borrachos porque habían encontrado el medio de estar lejanas en sí mismas como en ningún otro sitio; y si salían en medio de la gente, no podían ocultarle y resplandecían como si siempre estuvieran con felices" /Id.: 1551).

A estas amantes, ejemplares superiores de ser humano, las reincorpora a su seno la naturaleza como si sus fuerzas no fuesen a producirlas dos veces. Se trata de un punto extremo en la evolución del hombre, y uno puede trazar paralelos pertinentes con ideas semejantes que han expresado Marx sobre el proletario como el hombre nuevo, Nietzsche sobre el superhombre como el hombre de la transición hacia el futuro, o Vallejo sobre el indio que es anterior a la tradición humana y la supera.

Los dolores de las amantes abandonadas deberían sernos más fecundos según el poeta, y podrían serlo, si los cantos llevaran a las mucha-

10. Id.: 60.
11. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, en: R.M. Rilke, *Obras*. Barcelona: Plaza y Janés, ²1971: 1551.
12. Id.: 1552.

chas a imitar su ejemplo. Aquí menciona Rilke a Gaspara Stampa nacida en 1523 en Padua de una familia noble de Milán. A la edad de 26 años se enamoró en Venecia del joven Collaltino, Conde de Collalto y Señor de Treviso. Vivieron juntos algunos años y posteriormente él fue a Francia a pelear en favor del rey Enrique II° y la olvidó. A su retorno inicialmente amistó con Gaspara, pero luego la abandonó desposando a otra. Aquella buscó consuelo en parte en otros amantes y en parte consagrándose a la religión. Falleció en 1554 a la edad de 31 años. Dejó un conjunto de aproximadamente 200 sonetos.

Rilke piensa que resistiendo al amor, estremecidos, y no abandonándonos simplemente a él, podríamos ir más allá de nosotros mismos. Así es como la flecha, resistiendo la fuerza del arco, sale impulsada más allá de sí misma.

Otra altísima posibilidad del ser humano es la de los jóvenes muertos. En lo que sigue el poeta invoca a su corazón a escuchar sus voces: las de quienes han asumido su fallecimiento sin la resistencia y la crispación de los hombres maduros. Se trata de oír este murmullo, así como los santos oían la voz de Dios, y de no dejarse turbar por su presunta cercanía, obrando atropellados por la inquietud. No es el caso, según Rilke, de que se pueda resistir la voz de Dios, ya que el hombre es algo frágil que no puede soportar una existencia tan potente, como ya dijimos. Se trata únicamente de atender a lo que dicen los jóvenes muertos sobre la muerte.

Romano Guardini cuenta[13] que en la iglesia de Santa María Formosa en Venecia halló una lápida con esta inscripción:

VIXI ALIIS DUM VITA FUIT
POST FUNERA TANDEM
NON PERIIS AT GELIDO
IN MARMORE VIVO MIHI
HERMANUS GUGLIELMUS ERAM
ME FLANDRIA LUGET
HADRIA SUSPIRAT
PAUPERISQ. VOCAT

13. Tomamos la referencia de: R.M. Rilke, *Duino Elegies*. Tranlated by J.B. Leishman y S. Spender. Nueva York: The Norten Library, 1943: 93. Lamentablemente no conocemos el libro de Guardini, *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*. Munich, 1953, ²1961.

OBIIT XVI KAL: OCTOB.
MDXCIII.

(Viví para otros mientras estuve en vida;
ahora, luego de haber sido enterrado,
no he perecido sino que en el gélido
mármol vivo para mí.
Fui Hermann Guillermo
Por mí está en duelo Flandes,
el Hadria suspira
y luego la pobreza me invoca.
Murió el 16 de octubre
de 1593)

¿Qué quieren de mí los muertos jóvenes?, pregunta Rilke. Y contesta que ellos muestran que hay que apartar en silencio la apariencia injusta: el distinguir demasiado entre la vida y la muerte. Ella, esa ilusión trascendental en lenguaje kantiano, obstaculiza el movimientos de los espíritus de los jóvenes muertos.

A continuación habla Rilke del estar muerto, discurso que ha aprendido de los fenecidos prematuramente: es extraño no seguir habitando la tierra y deseando los deseos. Es además fatigoso y lleno de cosas por recuperar, de modo que se siente paulatinamente un poco de eternidad. La más alta posibilidad que le está dada al ser humano: el ser del ángel, no separa entre vida y muerte. Para él el eterno fluir del ser arrastra a todas las edades a través de ambos reinos.

Hacia el final de la elegía, el poeta realiza un gran giro: en verdad no son los muertos los que necesitan de los vivos, sino a la inversa: son éstos los que necesitan de aquéllos para proseguir viviendo. Los jóvenes muertos enseñan a Rilke que ellos se desacostumbran dulcemente de la vida, como el niño que crece se desacostumbra de los senos maternos. Los vivos requieren de los muertos para *poder* ser, para poder hallar un sentido a su existencia y conferirle una significación a todo lo que es. Del dolor por la pérdida de las personas amadas surge el progreso feliz, algo que ocurre en el canto.

En la parte última de la elegía, Rilke cuenta la leyenda de Linos y la interpreta a su manera. Según esta leyenda mencionada por Homero (*Ilíada*, XVIII, 570), Linos fue un poeta y músico tebano hijo de Apolo y Tepsícore, que inventó la melodía y el ritmo. A su muerte a manos de Hércules fue llorado por toda Grecia, originándose entonces un culto

basado en su rito funerario, que se celebraba teniendo como centro un canto en forma de treno. Según Rilke, en el espacio asustado por el vacío producido por la pérdida de Linos, se produjo una vibración naciendo de ella la música. La leyenda añade que Orfeo fue discípulo de Linos. Es del caso pensar que la muerte de Linos produjo la música, que según la mitología servía de solaz y descanso en sus ocupaciones a Orfeo. Rilke sostiene que es él, precisamente quien reconcilia el reino de la vida y de la muerte. La música, el canto celebratorio, es, manifiesta el poeta al término de la elegía, lo que ahora nos conmueve, consuela y ayuda.

II

LA NOVENA ELEGIA

¿Por qué –si es posible– no pasar el plazo final de la
existencia como el laurel, un poco más oscuro que todo
otro verde, con pequeñas ondas en cada
borde de la hoja (como la sonrisa de un viento)?: ¿por qué entonces
lo humano es forzado, evitando el destino,
a anhelar el destino?

¡Oh, *no* porque la dicha *exista*,
esa ventaja apresurada de una pérdida cercana.
No es por curiosidad ni para ejercitar el corazón,
que también *existiría* en el laurel...

Sino porque estar aquí es mucho, y porque a nosotros en apariencia
nos necesita todo lo de aquí, lo pasajero, lo que
de un modo extraño nos incumbe. A nosotros, lo más pasajero de todo.
Una vez
cada cosa, solo *una* vez. *Una* vez y no más. Y nosotros también
una vez. Nunca más. Pero haber sido esta
una vez, aunque sólo sea *terrenamente*
haber sido *una* vez, no parece revocable.

Y así nos esforzamos y queremos realizarlo,
queremos abarcarlo en nuestras sencillas manos,
con la mirada atiborrada y el corazón sin palabras.
Queremos llegar a ser. ¿Para darlo a quién? Lo mejor
sería conservar todo para siempre... Ay, al otro reino,

oh míseros, ¿qué podemos llevar?. No el mirar, aquí
lentamente aprendido, y nada de lo aquí sucedido. Nada.
Por tanto, los dolores. Por tanto, ante todo el ser grave;
por tanto la larga experiencia del amor, por tanto,
todo lo que es inefable. Pero más tarde,
entre las estrellas, ¿de qué sirve?: *ellas* son *mucho más* inefables
En efecto, el caminante no trae de la ladera de la montaña
un puñado de tierra al valle –ella es inefable a todos–, sino
una palabra agradecida, pura, la genciana
amarilla y azul. ¿Estamos *aquí* quizás para decir: casa
puente, fontana, puerta, cántaro, frutal, ventana,-
y a lo más: columna, torre...pero para decirlo, compréndelo,
oh, para decirlo *así*, como las cosas mismas nunca
creyeron ser tan íntimamente. ¿No es la astucia secreta
de esta tierra silenciada, impulsar a los amantes,
a extasiar a todas y cada una de las cosas en su propio sentimiento?
Umbral: ¿no es fácil para dos
amantes, desgastar un poco el umbral más viejo
de la puerta, también ellos, luego de tantos otros
y antes de los venideros...quedamente?

Aquí está el tiempo de lo *decible, aquí está su* patria.
Habla y reconócelo. Más que nunca
caen las cosas, las susceptibles de ser vividas, pues,
lo que las reemplaza sustituyéndolas, es el hacer sin imagen.
Un hacer bajo costras que saltan voluntariamente, tan pronto
en su interior crece el obrar humano delimitándolas de otro modo.
Entre los martillos subsiste
nuestro corazón, como la lengua
entre los dientes que, pese a todo
continúa siendo la dispensadora de alabanza.

Ensalza el mundo al Angel, no lo inefable; pues *ante él*
no puedes jactarte de lo esplendorosamente sentido; en el universo
donde él siente con un sentimiento más fuerte, eres un aprendiz.
Por ello, muéstrale
lo simple, aquello configurado de generación en generación,
que vive como algo nuestro, junto a la mano y la mirada.
Díle las cosas. Estará allí asombrado; como estabas tú
junto al cordelero en Roma o al alfarero en el Nilo.
Muéstrale lo feliz que puede ser una cosa, qué inocente y nuestra,
como aun la queja dolorida que se resuelve en una forma,

sirve como una cosa o muere como una cosa, y más allá
dichosa se escapa del violín. Y estas cosas que viven de su caída
comprenden que tú las celebras; ellas, perecederas,
nos confían su salvación, a nosotros los más perecederos de todo.
Quieren que las transformemos dentro de nuestro corazón invisible,
infinitamente en nosotros, sin importar quiénes seamos.
Tierra, ¿no es esto lo que quieres?: ¿resucitar
invisible en nosotros? ¿No es tu sueño
ser una vez invisible? ¡Tierra¡, ¡invisible¡
¿Cuál es tu encargo apremiante sino la transformación?
Tierra, amada tierra, yo lo quiero. Oh, créeme, ya no son más
necesarias tus primaveras, a fin de captarme para ti, *una*,
ay, una sola es demasiado para mi sangre.
Sin nombre estoy resuelto para ti, desde lejos.
Siempre tuviste razón, y tu ocurrencia sagrada
es la muerte que se nos ha hecho familiar.
Mira, yo vivo. ¿De qué? Ni la infancia ni el futuro
decrecen... Una existencia desbordante
me brota en el corazón.

(trad. de David Sobrevilla)

Comentario a la novena elegía

La novena elegía comienza contraponiendo dos situaciones frente a la muerte: la del laurel y la del hombre. El laurel pasa el plazo final de su ciclo sin perder sus hojas, como sucede con los otros árboles. En el invierno ellas adquieren sólo un color más oscuro plegándose en sus bordes –como la sonrisa de un viento, escribe el poeta con una hermosa metáfora. En cambio, lo humano está sometido a la necesidad y, sin embargo, debe paradójicamente, evitando el destino, anhelar el destino. En este lugar no hay que entender por destino, lo que sostenía Rilke por tal en la octava elegía: el ser enfrente, sino el estar destinados a morir. Para el poeta estamos forzados a querer nuestra propia muerte, pero de manera tal que no simplemente hayamos vivido en vano.

Una de las posibilidades en razón de la cual el hombre tiene que asumir su destino, es que la dicha exista. Pero Rilke la desecha, porque para él la felicidad no es más que la ventaja apresurada de una pérdida inminente, es decir, una pseudo-ganancia, que pronto se revela como un menoscabo. Tampoco se trata de que el hombre abrace su situación

por curiosidad o para ejercitar su corazón, considerando que la dicha sí se encuentra en el laurel, como si la felicidad consistiera en superar el término final logrando una existencia más allá de todo límite. Esta posibilidad y esta concepción las deniega Rilke.

No, el hombre se halla obligado a anhelar su destino voluntariamente, pero al mismo tiempo evitándolo: reintegrándose en la naturaleza, pese a su condición humana. La posibilidad que el poeta elige es ésta: asumir el ser humano plenamente el existir en la tierra logrando la inmortalidad de otro modo que como el laurel.. El hombre debe asumir su destino queriéndolo, por dos razones: primero, porque estar sobre la tierra ya es mucho. Y segundo, porque lo de aquí necesita del ser humano.

Estar en la tierra una vez no es algo revocable, sostiene Rilke. Las cosas y el hombre son pasajeros, siendo el ser humano incluso lo más pasajero de todo. Pero lo vivido no se puede invalidar, la existencia no es un sueño. Los momentos felices que hemos tenido, nadie ni nada nos los pueden arrebatar si los consagramos por el canto. Entonces dichos momentos constituyen la mejor gratificación que nos ha sido otorgada.

Pero claro está el hombre no puede aspirar a un tipo de bienaventuranza que por su condición le está radicalmente negada. Siendo esencialmente frágil, no puede por ejemplo buscar una dicha duradera, sino sólo ser feliz terrenamente, con toda la labilidad que todo lo terreno –hombres y cosas– tienen. Esta es la posibilidad que a los seres humanos les está concedida.

Es así como nos esforzamos y queremos cumplir esta opción, dice Rilke, deseando abarcarla en nuestras manos sencillas; con la mirada atiborrada, con los ojos locos en que todo lo vivido se empoza en la mirada, según la metáfora vallejiana; y con el corazón falto de palabras, enmudecido.

Quisiéramos ser felices y trasmitir nuestra felicidad a otros. Quisiéramos conservar todos nuestros momentos gratos y reconfortantes, pero es inútil: al otro reino, al de la muerte, nada podemos llevar. Ni siquiera el lento mirar aprendido, que nos permite apoderarnos de las formas de las cosas y paladearlas al pasar y repasar sobre ellas. Pero tampoco podemos llevar el reino de la muerte lo aquí sucedido, porque no podemos apresar el pasado; y porque, aunque así fuera, tampoco podríamos transportarlo al otro mundo. Irremisible, irremediable, tajantemente concluye Rilke con este verso: nada de lo acontecido sobre la tierra podemos portar al reino del más allá con nosotros.

Lo único que podríamos llevar al otro mundo, dice el poeta, es la experiencia del dolor, el ser grave; y la del amor, es decir, la del ser inefable. Y de estas dos experiencias, la más profunda es la primera, la que más nos puede acompañar. La experiencia del dolor constituye para Rilke una constante de la vida humana. En las "Poesías a la noche" nos dice:

Ist Schmerz, sobald eine neue Schicht
die Pflugschar reicht, die sicher eingesetzte,
ist Schmerz nicht gut? Und welche ist der letzte,
der uns in allen Schmerzen unterbricht?

Wie viel ist aufzuleiden. Wenn war Zeit,
das andre, leichtere Gefühl zu leisten?
Und doch erkenn ich, besser als die meisten
einst Auferstehenden, die Seligkeit.

(De: *Sämtliche Werke. Werkausgabe.* Francfurt: Insel, 1975; 3: 66)

¿No es el dolor, tan pronto alcanza un nuevo estrato
la reja del arado asentándose firmemente,
no es bueno el dolor? ¿Y cuál es el último,
el que nos interrumpe en todos los dolores?

Cuánto hay que padecer, ¿Cuándo era el tiempo
de ejecutar el otro sentimiento más leve?
Pero reconozco, más que la mayor parte
de los resucitados una vez, la ventura.

(trad. de David Sobrevilla)

Según este poema el dolor se produce cuando la reja del arado se hunde en un estrato más profundo del ser humano, quien sólo reconoce que el sufrimiento puede ser bueno y fecundo cuanto más hondo llega. El dolor que nos interrumpe en medio de todos los dolores es la muerte. Pero para poder reconocer esta situación es necesario padecer mucho: únicamente así surge el otro sentimiento más leve. Tan sólo el poeta puede entrever la ventura encontrando en el dolor algo positivo.

La experiencia del amor es según Rilke inefable, algo para cuya expresión nos faltan las palabras. No obstante, entre las estrellas, imágenes de la eternidad, de qué nos sirve, sostiene, que portemos estas

nuestras mejores vivencias. Pues las estrellas son lo más inefable de todo, como que Kant manifestaba que había dos cosas que llenaban su ánimo de admiración y respeto siempre crecientes: la ley moral en sí mismo y el cielo estrellado sobre él. El cielo estrellado manifestaba, comienza en el lugar que yo ocupo en el mundo exterior sensible, y ensancha la conexión en que me encuentro con magnitud incalculable de mundos sobre mundos y sistemas de sistemas, en los ilimitados tiempos de su periódico movimiento, de su comienzo y duración.

Cuando un caminante baja de la montaña al valle, afirma Rilke, no trae de la ladera un puñado de tierra, que la hay por doquiera por lo que no expresaría sus sentimientos, sino que porta consigno una genciana amarilla y azul, flor que en los países templados es propia de las cumbres: con ella puede expresar apropiadamente lo que siente. Del mismo modo el muerto no traerá de las alturas en que el mundo de la vida metafóricamente se encuentra a las profundidades del de la muerte lo inefable, porque allí se perdería en la inmensidad de algo más inefable aún. Trae la palabra merecida y pura, la palabra justa y no enturbiada con la que se denominan las cosas que se aman. En forma semejante escribe Hölderlin sobre el hombre en su relación con los dioses en "Pan y Vino":

So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und er sorget mit Gaben
Selber ein Gott für ihn, kennt und sieht er nicht
Tragen muss er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen.

Así es el hombre. Recibe suerte y cuando un dios lo atiende
con sus dones, no lo ve ni podría reconocerlo.
Mas si debió sufrir antes, nomina lo que más ama,
y será en ese momento, tan sólo en ese momento,
que palabras como flores brotarán para nombrarlo.

(trad. de David Sobrevilla y Ricardo Silva Santisteban)

Pregunta el poeta: ¿estamos aquí –en la tierra– para *nominar* a las cosas como casa, puente, fontana, puerta, cántaro, frutal, ventana, columna, torre, todos ellos que hacen relación a lo fundamental para el hombre? Sí, responde Rilke, para decirlo, como las cosas mismas nunca creyeron ser interiormente. En esto consiste la astucia de la tierra silenciada. Esta es la segunda razón por la que el hombre debe asumir su destino en la tierra: la muerte.

Rilke es probable que haya tomado este pensamiento, reelaborándolo a su manera, del círculo del Idealismo Alemán. Para este gran movimiento filosófico, en la naturaleza sólo el hombre posee conciencia y libertad. Por lo tanto su tarea consiste en portar ambas cosas a lo que no las tiene. Según Schiller por ejemplo un espíritu noble no se contenta con ser tan sólo él libre, sino que quiere dotar a todas las cosas de libertad;[14] así un escultor p un arquitecto libera de una trozo de mármol una figura viviente (*lebende Gestalt*).[15] Por su parte Schelling no va a seguir interpretando el ser en general como carente de yo, como puramente mecánico, sino que va a buscar introducir el yo en todo el dominio del ser, esto es, la libertad.[16] Por ello su filosofía se comprendía a sí misma como un idealismo de la libertad.

Para Rilke, el hombre ni puede ni debe *dar su conciencia* a las cosas, ya que ésta es una marca fundamental de lo humano y posee además un carácter predominantemente negativo, como se puede ver de la octava elegía. De lo que el ser humano está encargado es de *expresar el ser de las cosas*: así les presta un cierto género de espiritualidad y las rescata del puro flujo temporal consiguiéndoles alguna forma de eternidad. Al hacerlo, el hombre traerá un poco de luz sobre las cosas, que de por sí son sordas, sin ninguna comprensión de lo que sucede en torno suyo. Y devolverá además a las cosas su libertad, ya que no sólo las empleará como utensilios, sino que les reconocerá su independencia del ser humano. Esto es que desantropologizará el mundo viéndolo centrado sobre sí mismo y no a partir de las necesidades humanas.. De este modo podrá contemplar finalmente a las cosas como son y las nominará con los nombres que les corresponden por ser ellas mismas.

En lo que sigue, Rilke pregunta sugerentemente: ¿No es la astucia secreta de esta tierra silenciada, impulsar a los amantes, a que todas y cada una de las cosas se extasíen en su sentimiento?. La expresión hace recordar a la famosa "astucia de la razón" de Hegel. Esta consistía en que en la historia el espíritu universal hacía trabajar al individuo en su

14. V. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, en: *Theoretische Schriften. Dritter Teil.* Munich: dtv, 1962; Carta 22, nota entre las pp. 72-73.

15. Id., Carta 15, pp. 45-46.

16. Schelling realizó este giro hacia el año 1800. Sobre la evolución de la filosofía de Schelling, V. la introdución de Walter Schulz, a: Fichte-Schelling, *Briefwechsel*. Francfort: Suhrkamp, 1968: esp. 28 ss.

provecho, cuando éste pensaba que laboraba en su beneficio personal propio. El poeta habla semejantemente de que la tierra silenciada, impulsa a los amantes a transformar las cosas por el amor y a nominarlas como lo que verdaderamente son. Y a continuación termina el pasaje con un ejemplo: interroga al umbral si no sea fácil a dos amantes desgastar un poco al umbral más viejo como tantos otros lo han hecho en el pasado y otros más lo harán en el futuro. En las interminables conversaciones entre dos enamorados, es para ellos en efecto fácil ver el umbral como umbral y desgastarlo, y no meramente usarlo omitiendo verlo. Y esto es según Rilke un acontecimiento que se repite de generación en generación.

Aquí, en la tierra, está el tiempo de lo decible, de lo expresable, sostiene el autor; *aquí* está la patria, lo confiado; aquí se puede por lo tanto sentir protegido el ser humano. Y recomienda que el hombre ponga de manifiesto a las cosas, reconociéndolas como son ellas en sí mismas.

A este tiempo y a este hogar protector caen las cosas susceptibles de ser vividas. En efecto, para Rilke todo lo terreno cae por una ley natural y en un sentido metafísico, es decir, como sostiene en su poema "Otoño":

Die Blätter fallen, fallen wie von weit
als welkten in den Himmel ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand fällt.
Und sieht die andre an: es ist in allen.

Und doch ist einer, welcher dieses Fallen
undendlich sanft in seinen Händen fällt.

(en: "Das Buch der Bilder", en:*Sämtliche Werke. Werkausgabe*. Francfurt: Insel, 1975; 1, 400)

Las hojas caen, caen como de lejos
como si se marchitaran en los lejanos jardines del cielo;
caen con un gesto de renuncia.

Y por las noches cae la pesada tierra
desde todas las estrellas hacia la soledad.

Todos caemos. Esta mano ahí cae.
Y mira la otra: caer está en todas.

Y sin embargo hay Uno que con suavidad infinita
sostiene este caer entre sus manos.

(trad. de David Sobrevilla)

Quisiéramos manifestar aquí que mientras en este poema piensa Rilke que la solución para la caducidad pudiera ser Dios, esto no es más válido para las *Elegías* en que plantea otra salida.

A las cosas que caen, podemos salvarlas de algún modo de su decadencia nominándolas, nombrándolas. Por este simple hecho las cosas a las que denominamos adquieren una relación íntima con nosotros. En cambio el día de hoy se las reemplaza por productos sustituibles, intercambiables, reemplazables gracias a un proceso industrial que es un hacer sin imagen que las desindividualiza. Se trata de un hacer que pone costras que saltan de buen grado, cuando su el interior crece el genuino obrar humano, que configura a las cosas –les pone un límite– de otro modo. Que Rilke vió muy claro este proceso de tecnificación y desindividualización del mundo actual, se lo observa transparentemente de esta carta que dirigió a su traductor polaco el Baron W. von Hulewicz:

> [El trabajo poético es fomentado y apremiado] "por la desaparición cada vez más rápida de tantas cosas visibles que son sustituídas ya. Aun para nuestros abuelos había una "casa", una "fuente", una torre para ellos familiar, más aún, su propia ropa, su abrigo: infinitamente más, infinitamente más familiar; casi todas las cosas eran recipientes en que encontraban lo humano y ahorraban lo humano. Ahora, llegan de América vacías cosas indiferentes, pseudocosas, trampas de la vida... Una casa en la mente americana, una manzana o una vid americana no tiene nada en común con la casa, la fruta, el racimo, en que habían penetrado la esperanza y el ensimismamiento de nuestros antepasados.... Las cosas vividas y animadas, las cosas que comparten nuestro saber, decaen y no pueden ya ser substituidas. *Nosotros somos quizás los últimos que han conocido semejantes cosas*. En nosotros está la responsabilidad, no sólo de conservar su recuerdo (esto sería poco e inseguro), sino su valor humano y lárico ("Lárico" en el sentido de las divinidades del hagar, los "lares")". (*Obras*: 1453-1454)

La metáfora siguiente muestra al corazón humano subsistiendo en medio y pese al martilleante proceso de industrialización, así como la lengua perdura entre los dientes permaneciendo dispuesta para la alabanza. La misión tanto de la lengua como del corazón es glorificar la tierra y las cosas, pese a que el mundo contemporáneo permite cada vez menos la denominación entorpeciéndola cada vez más.

Ensalza el mundo ante el ángel, aconseja Rilke, y no lo inefable, lo incomunicable, lo inaccesible, pues delante de él no puedes jactarte de lo que esplendorosamente has sentido, ya que en el universo en que él siente eres un aprendiz. Lo sorprendente de estos versos es que, coherente el poeta con su negación de un trasmundo espiritual y trascendente que fuera contrapuesto a este nuestro mundo material e inmanente, considera que el atributo característico del ángel no es su espiritualidad e inmaterialidad, como en la tradición occidental se lo conceptúa, sino su sentimiento más potente que el nuestro. Es por ello que no podemos jactarnos ante él de lo que sentimos esplendorosamente. Antes bien, lo que nos cabe es nominar las cosas más sencillas, lo simple, lo que de generación en generación ha sido configurado y vive como algo nuestro. Lo simple no es lo primitivo y basto en un mal sentido, sino lo fundamental, aquello de que hemos menester y no lo accesorio y prescindible. Esto es nuestro no por una relación jurídica de posesión o propiedad, sino porque en estas cosas absolutamente fundamentales e imprescindibles hemos depositado nuestra vida. Por ello son estas cosas nuestras, junto a la mano y la mirada. La primera separa al hombre de los demás animales y la segunda le regala la forma de las cosas.

Díle las cosas al ángel, aconseja el poeta; estará asombrado, como tú lo estabas junto al cordelero en Roma o al alfarero en el Nilo. En Roma estuvo Rilke muchas veces; en Egipto en 1911. Ni en otras obras del poeta ni en su epistolario se encuentran referencias exactas sobre la alusión al cordelero romano y al alfarero nilota. Quizás se pueda entender la mención sobre la base del peso cultural de la tradición. Bachofen escribió sobre Ocnos el soguero, la figura de un viejo que se encuentra trenzando un cordel en el columbario de la villa Panfilia. El trenzar una soga tiene un significado ritual: diversos relatos míticos hablan de que es la madre naturaleza la que urde una cuerda que se colige representa el destino. En cuanto al alfarero distintas tradiciones míticas sostienen también que se trata de una figura primigenia de un dios en la actividad de crear a los seres humanos. Dentro de la religión egipcia esta ac-

tividad estaba reservada al dios Path, quien al igual que el sogero utiliza de una manera importante la mano. Mas en ambos casos es asimismo básica la mirada. Por lo tanto podemos suponer con un cierto fundamento que la alusión rilkeana apunta a afirmar la importancia que tiene, junto con la mano o la mirada, que nosotros nominemos para el ángel las cosas más sencillas.

En las líneas siguientes, el poeta señala que hay que mostrar al ángel lo feliz que puede ser una cosa, inocente y nuestra, es decir útil e independiente a la vez. Aun una queja se resuelve en una forma: sirve como una cosa o muere como una cosa. Una queja es en el vocabulario rilkeano un símbolo para el sufrimiento. En opinión del autor también el dolor puede ser útil para el hombre, si éste sabe aprovecharlo y no dilapida sus sufrimientos sin ningún reparo. Y puede suceder asimismo que la misma queja muera en el sentido de que un día caiga en desuso al perder justificación, o que sea reemplazada pasajeramente por la felicidad. Y al igual que las otras cosas, también la queja debe ser celebrada para dar sus frutos y adquirir una condición positiva. Recogida en una forma la queja puede resultar beneficiosa, por ejemplo para componer música, la que entonces dará testimonio de los dolores en medio de los cuales ha surgido.

Para Rilke ocurre pues que las cosas que están destinadas a decaer sobreviven a su caducidad por medio del canto y habrán de entender que por este medio resultan sustraídas de algún modo de la fragilidad de lo terreno. Ellas que son perecederas nos confían su salvación a nosotros los más perecederos de todo, según el poeta. Quieren que las transformemos en nosotros –en el espacio del corazón– en invisibles, seamos quiénes seamos. Esta transformación significa pasar del reino de lo visible de la vida al invisible de la muerte, mediante la protección ofrecida por el canto. Al metamorfosear las cosas, las salvamos en nosotros. En este sentido un filósofo contemporáneo, Oskar Becker, sostiene que en su fragilidad la obra de arte es remitida al momento feliz del existir en que ella fue creada, momento en que ella es afirmada como algo "eterno". Todo artista posee un carácter aventurero según Bekker, que consiste en un mantenerse en el filo de la navaja entre lo irreiterable del momento creador y la eternidad alcanzable gracias al logro de la obra.[17]

17. V. su artículo "Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abendteuerlichkeit des Künstlers", en: Id., *Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophischen Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1963: 12-40.

En este sentido el encargo de la tierra no es otro que volverla invisible en nosotros. El poeta que así lo comprende, acepta el encargo terreno y manifiesta que no son necesarias muchas primaveras para captarlo, sino que una sola ya es excesiva para su sensibilidad que es limitada.

Que en tanto poeta Rilke manifiesta que está resuelto, prescindiendo del propio nombre, a cumplir este encargo, significa que renuncia a su individualidad y que acepta reintegrarse a la totalidad de las fuerzas de la naturaleza, pero transformándolas en susbsistentes poéticamente. Resuelto no designa aquí el estado de la decisión voluntaria, sin la comprensión correspondiente, sino con ambas cosas a la vez: con la inteligencia y el querer.

Siempre tuviste razón, concluye el poeta: tu inspiración sagrada, oh tierra, es la muerte que ahora no tiene un carácter atemorizador y angustiante sino, por el contrario, familiar. Mira, dice, vivo, pero ya no como un individuo, como un número indeterminado, sino con una existencia desbordante. ¿De qué vivo? Ni la infancia ni el futuro amenguarán: he llegado a superar la temporalidad no como el laurel que siempre se mantiene verde, sino gracias a la existencia rebosante que brota del corazón: como un hombre que acepta su destino, es decir la muerte, evitándola, esto es, consiguiendo por medio de la poesía para el hombre (y las cosas) la única forma de inmortalidad que le está permitida.

Consideración final

En su época Rainer María Rilke fue uno de los poetas alemanes y europeos más celebrados, imitados e influyentes. Piénsese que, por ejemplo, sus *Elegías Duinesas* han sido traducidas al español en numerosas versiones, entre las que sobresalen las de José María Alemparte, José María Valverde, Jaime Ferreiro Alemparte, Eustaquio Barjau y Renato Sandoval, entre otras. Pero también fue un poeta rechazado por algunos de sus pares contemporáneos: Bertold Brecht, Gottfried Benn, Ezra Pound, algunos de los cuales recordaron oportunamente su amor por las princesas, la aristocracia y los castillos. El día de hoy la estrella rilkeana ha palidecido a ojos vista, como se observa de la broma que hizo

en 1985 el poeta también germano Hans-Magnus Enzensberger, quien proponía leer la Primera Elegía introduciendo convenientemente algunas negaciones como un medio de "poner lógicamente patas arriba el poema" –y hay que colegir que a fin de hacer visible la artificialidad de sus recursos y contenido.[18] Mas Rilke continúa teniendo una legión de lectores y admiradores; así su biógrafo, el reputado germanista Wolfgang Leppmann, sostiene que ningún otro poeta, ni siquiera Goethe, empezó en forma tan banal y terminó de modo tan sublime, y que sus últimos poemas pertenecen a los puntos más altos de la literatura alemana.[19]

Nosotros estaríamos de acuerdo con que este autor fue uno de los mayores poetas del siglo XX, pero pensamos que, así como Ortega reclamaba un Goethe sin Weimar y Hermann Wein pedía un Nietzsche sin Zaratustra, hoy sería deseable un Rilke sin Duino: hay que privarlo de sus poses y despojar a su obra de la cursilería de que la rodeó la burguesía internacional del siglo pasado, que convirtió a sus libros en poemarios grandilocuentes y lacrimosos propios de la época del *Jugendstil*.

En este sentido, es fundamental aclarar los presupuestos y convencionalismos de las obras rilkeanas, sobre todo de las *Elegías Duinesas* y de los *Sonetos a Orfeo*, separando netamente la paja del trigo. Caducas nos parecen por ejemplo en las *Elegías* su concepción del poeta como un recipiente de la inspiración divina, la glorificación del dolor (que simplemente hace daño al ser humano), la afirmación de la actitud de las amantes abandonadas que, superando el olvido de que son objeto, siguen cantando al amor. Positivos creemos que son en cambio la aceptación de la finitud y terrenalidad humanas –pero sin el *pathos* que cultivó a este respecto el existencialismo–, la concepción de la poesía como celebración de las experiencias humanas más altas y de las cosas –concepción que tanto se aleja de la romántica que pone en el centro la celebración de la subjetividad–, la tesis de que el ser humano femenino ha de tener características distintas a las del ser humano varón –que en cierto modo ha sido proseguida por el libro de Carol Gilligan *In a Different Voice*–,[20] la crítica a la existencia burguesa y al mundo técnico norteamericano –que es hoy en gran parte el occidental–, aunque sin llegar al extremo de recaer en el animismo, como sucede en el texto de Erhard Kästner *Der Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*.[21]

18. La broma la gastó Enzensberger utilizando el pseudónimo de Andreas Thalmayr en su libro *Das Wasserzeichen der Poesie oder die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen* (Nordlingen: Franz Greno, 1985). La reescritura parcial de la Primera Elegía se encuentra entre las pp. 79-81. El resultado de la alteración de las primeras líneas es, a modo de ilustración y traducido, el siguiente:

¿Quién si yo no gritara, me oiría desde los coros
de los ángeles? Y suponiendo que me estrechara
de súbito contra su corazón, yo no desaparecería
por su existir más poderoso. Pues lo bello no es
el comienzo de lo terrible, que no logramos soportar
y menospreciamos, porque sereno intenta
protegernos. Ningún ángel es terrible.

19. W. Leppmann, *Rilke. Leben & Werk*. Berna/Munich: Scherz, 1981: 7-8.

La tesis básica de las *Elegías Duinesas* de que una de las opciones para que el ser humano supere la muerte es el canto como la celebración de las experiencias humanas mayores y de las cosas, también me parece muy defendible. Por cierto, esto no significa que no existan otras opciones básicas a este respecto, como por ejemplo el servicio en favor de los demás por medio del autosacrificio o de la búsqueda del conocimiento: también en estos casos la memoria que se deja permite trascender la muerte en una forma a la que podemos aspirar nosotros los mortales. En este sentido en las *Elegías Duinesas* y en los *Sonetos a Orfeo* hay una sobrevaloración unilateral de las posibilidades de la poesía (o del arte) como si fuera el único medio para superar la muerte. Pero prescindiendo de este hecho las *Elegías* nos dejan una lección imborrable, en especial cuando nos recuerdan:

... haber sido esta
una vez, aunque sea *terrenamente*
haber sido *una* vez, no parece revocable.

Universidad de Lima

20. Cambridge (Mass): Harvard, 1982, ²1993.
21. Francfort, 1973.

ABSTRACT

The main problem that the "Duino Elegies" propose to solve is the question of the meaning of death and of the existence in general. In this paper we wish to show Rilke's solution in the "Duino Elegies" through a brief commentary to the first and ninth Elegies: one of the the possibilities to overcome death is poetry. This is certainly a genuine option. Nevertheless, we think that there are other valid possibilities. Rilke was for sure one of the greatest poets of the 20 Century, but it would be good to see him without Duino.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

MAX WEBER Y RILKE: LA MAGIA DEL ARTE EN EL MUNDO DESENCANTADO

José M. González García

1. Introducción: la tesis de Mario Presas sobre Weber y Rilke

Hace algunos años, en el marco de un congreso de filosofía celebrado en la ciudad de Puebla, en México, tuve ocasión de dialogar con Mario Presas sobre estética y acerca de la capacidad del arte y de la literatura para mostrarnos puntos de vista sobre la realidad a los que no tendríamos acceso sólo a partir del conocimiento científico. En nuestro común interés por la cultura alemana, acabamos hablando sobre las relaciones entre sociología y literatura y concretamente acerca de la existencia de un tronco común de reflexiones entre Max Weber y Rainer Maria Rilke en torno al desencantamiento del mundo y su posible reencantamiento por la poesía y la música. Sirvan estas páginas para continuar aquel diálogo del que guardo un maravilloso recuerdo. En memoria del encuentro de Puebla Mario Presas me entregó su libro *La verdad de la ficción*, en cuya Introducción afirma lo siguiente:

> Max Weber, al describir la concepción dominante en la cultura occidental moderna, alude a la desacralización de la realidad, es decir, al hecho de que la explicación científica no puede ni debe recurrir a soluciones mágicas. El mundo de la razón instrumental es, en efecto, un mundo des-encantado (*entzauberte Welt*). Y aquí nuevamente Rilke nos ofrece en su poesía, esta vez inclusive literalmente, la contrapropuesta: al mundo des-encantado, sin magia, sin *Zauber*, responde el poeta con su confesión: "Pero para nosotros la existencia todavía está encantada", es un *verzaubertes Dasein*.[1]

1. Mario A. Presas, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 9.

Estas palabras de Mario Presas son explicadas con mayor pormenor en el capítulo "La magia del arte en el mundo desencantado", título que he tomado prestado para este pequeño homenaje. Homenaje en el que se trata de un *symphilosophieren*, de un filosofar conjuntamente, de la construcción de una pequeña comunidad de pensamiento y discusión filosófica, como le gusta a Mario. En dicho capítulo contrapone el autor los dos mundos que entran en conflicto en el décimo soneto de la segunda parte de los *Sonetos a Orfeo*. Aquí Rilke nos transmite la contraposición entre el desencanto producido por la máquina y la técnica modernas frente al encantamiento de Orfeo, basado en la palabra poética y en la música. Y Mario Presas hace suya la reivindicación rilkeana de la magia del arte como antídoto no frente a la ciencia en sí, sino frente al reduccionismo de todos los elementos de la vida a soluciones científicas y tecnológicas. La ciencia y la técnica no tienen la última palabra, ni deben ser sacadas de sus límites para invadir toda la existencia humana. Precisamente la misión del artista consistirá en reencantar el universo moderno desencantado por la ciencia y la técnica; no se trata de una reacción conservadora frente al progreso científico, sino más bien de reivindicar otros aspectos de la vida, al tiempo que se establecen los límites de la ciencia. Así pues, frente al desencanto del mundo moderno basado en la ciencia y en la técnica según lo había definido Max Weber, Rilke propone nuevas formas de reencantamiento de la vida, a partir de la palabra poética y de la música. Y en los dos casos se trata de variaciones conceptuales en torno al mismo verbo alemán: *zaubern*, encantar. En palabras de Mario Presas:

> Es curioso comprobar que ambas descripciones –que aquí encarnamos en la formulación de Weber, por un lado, y en el poema de Rilke, por otro-arrancan del mismo verbo *zaubern* (encantar), el uno, para anteponerle el prefijo *ent- (des-)*, el otro, para reforzarlo con el prefijo *ver–*. Al *entzauberte Welt* (mundo desencantado) contrapone el poeta la celebración de un *verzaubertes Dasein* (existencia encantada).[2]

Quiero transcribir a continuación el texto completo del décimo *Soneto a Orfeo*, de la segunda parte del libro de Rainer Maria Rilke:

2. Ibidem, p. 126.

Alles Erworbne bedroht die Maschine, solange
sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein.
Dass nicht der herrlichen Hand schöneres Zögern mehr prange,
zu dem entschlossenern Bau schneidet sie steifer den Stein.

Nirgends bleibt sie zurück, dass wir ihr ein Mal entrönnen
und sie in stiller Fabrik ölend sich selber gehört.
Sie ist das Leben, -sie meint es am besten zu können,
die mit den gleichen Entschluss ordnet und schafft und zerstört.

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus...
Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.[3]

Transcribo también la traducción de Mario Presas, "que no pretende ser poética", y que resulta enormemente acertada y precisa:

La máquina amenaza todo lo adquirido,
pretendiendo ser en el espíritu y no en la obediencia.
Para que ya no brille la más bella hesitación de la mano magnífica,
talla más rígidamente las piedras del más firme edificio.

En ninguna parte se rezaga como para que una vez le escapemos
y ella se pertenezca lubricándose en la silenciosa fábrica.
Ella es la vida, -cree poder comprenderla mejor que nadie,
ella, que con la misma resolución ordena y crea y destruye.

Pero para nosotros la existencia todavía está encantada;
en cien lugares es todavía origen. Un juego de puras
fuerzas que nadie roza, si no se arrodilla y admira.

3. Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Gedichte*, t. 2, soneto X), Francfort del Meno, Insel, 1962, p. 513.

Las palabras se agotan suavemente en lo indecible...
Y la música, siempre nueva, con las más trémulas piedras
construye en el espacio inutilizable su divina morada.[4]

La máquina funciona en este soneto de Rilke como una metáfora de la ciencia y la técnica que amenazan destruir toda vida propiamente humana, toda cultura, "todo lo adquirido" por los hombres a lo largo de siglos de trabajo, cuando deja de obedecer a los seres humanos y manda sobre el espíritu de éstos. Describe cuatro pinceladas de este dominio de la máquina sobre lo humano. En primer lugar, desplaza al artesano al tallar la piedra para la construcción de edificios de una manera perfecta superando las dudas e imperfecciones de la piedra tallada a mano. En segundo lugar, la máquina jamás se retrasa para que no podamos escapar de ella ni una sola vez. Además, la máquina se hace autónoma respecto al hombre que la ha ideado y fabricado, "perteneciéndose a sí misma", cuidándose y lubricándose a sí misma en la fábrica silenciosa, tranquila y vacía, abandonada por todo aliento humano. Por último, la máquina se transforma a sí misma en la vida y cree saber mejor que nosotros en qué consiste la vida, ordena nuestras formas de vida, crea nuevas formas de vida que ya no pueden escapar al desarrollo tecnológico, pero también destruye formas de vida social tradicionales, contamina la naturaleza, destruye los bosques, ensucia los ríos y los lagos, aumenta el nivel de polución que termina haciendo imposible la vida.

Frente a esta situación expuesta en los dos cuartetos, reivindica Rilke en los dos tercetos una solución, pues "para nosotros la existencia todavía está encantada; en cien lugares es todavía origen", nos encontramos con sitios todavía no dominados por la técnica y en los que el sentido de la existencia se revela sólo si uno "se arrodilla y admira". Estas "puras fuerzas" emanan de la obra de arte y de su creador, que son quienes pueden dotar de sentido y de encanto al mundo desencantado por la máquina. Los tres últimos versos se refieren precisamente a la importancia de la palabra poética y de la música. La palabra poética otorga nueva significación a la vida y da origen a nuevos mundos: "las palabras se agotan suavemente en lo indecible", la poesía lleva a la palabra hasta el extremo de lo que ya no se puede decir, de lo inefable. Y

4. Presas, op. cit., p. 127.

la música, que se renueva cada vez que la escuchamos, construye su divina morada con piedras temblorosas en un espacio inservible. De esta manera, la música –y la poesía– pueden construir un nuevo hogar para el hombre, un hogar tal vez más habitable que el construido por las piedras perfectamente talladas por la técnica de las potentes máquinas modernas. En último término, si la máquina desencanta el mundo de los hombres, el arte y la palabra poética pueden servir para reencantarlo de nuevo.[5]

2. *La biografía de Max Weber bajo el signo de Rainer Maria Rilke*

Resulta curioso constatar que la extensa biografía intelectual que Marianne Weber escribió sobre su marido Max tiene como frontispicio un poema de *El libro deHoras* de Rilke. Marianne no cita los primeros versos del poema en los que comprobamos que Rilke está escribiendo sobre Miguel Ángel, el hombre que vive entre dos épocas distintas y es capaz de llevar sobre sí todo el peso de su tiempo. Marianne Weber simboliza y resume con este poema la biografía de su marido, aplicando a éste las palabras que el poeta refería a Miguel Ángel, el genio por encima de toda medida humana. Ciertamente los versos nos ayudan a entender la perspectiva de Marianne sobre Max, a quien considera con razón como uno de los mayores talentos de nuestra época, como un nuevo Prometeo en su desafío constante a todas las fuerzas políticas, culturales, académicas e intelectuales con la intención de mover en una dirección determinada la pesada rueda de la historia. Dice así el poema de Rilke, acortado por Marianne Weber, para adaptarlo a sus propósitos:

Este era el hombre que siempre regresa
cuando una época quiere terminar
y resume una vez más sus valores.
Existe entonces alguien que carga con todo el peso de su época
y lo arroja en el abismo de su pecho.

5. Véase el comentario de Otto Dörr Zegers a este soneto en su edición bilingüe versión de la obra de Rilke, *Sonetos a Orfeo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2002, pp. 157-158.

Quienes le precedieron tuvieron penas y alegrías;
pero él no siente más que la masa de la vida
y que abarca todo como una cosa;
sólo Dios permanece lejos y por encima de su voluntad:
por ello le ama con un odio elevado,
al ser inalcanzable.[6]

¿Por qué comenzar la biografía de Max Weber con un poema de Rilke? ¿Qué significado especial tiene Rilke para Marianne y Max Weber? El antiguo discípulo de Max y amigo del matrimonio, Karl Jaspers, nos ofrece interesantes claves de interpretación:[7]

1) Jaspers se expresa sobre Weber con palabras que recuerdan el soneto X a Orfeo (2ª parte). Crisis de la época, desarrollo de una ciencia y de una técnica que acaba haciendo del hombre un esclavo de la máquina:

> Max Weber no pretendió oponerse a su tiempo, como si hubiera sido mejor que él; y lo cierto es que su época se resquebrajaba por los cuatro costados. Por brillantes que fueran sus éxitos externos, maravillosos sus avances en la técnica y sorprendentes sus descubrimientos científicos, el hombre no acaba de verse reflejado en todo ello. Se había hecho esclavo de la máquina, cuyo alcance escapaba ya a su mirada. A pesar de sus progresos en las cosas de cercano dominio, el mundo que iba ganando al misterio estaba carente de veracidad.[8]

2) Jaspers insiste en considerar a Max Weber como un hombre en el rasante entre dos épocas diferentes, como la personalidad más señera de su momento histórico, como el individuo que no es un filósofo profesional pero encarna en sí mismo la filosofía, como la persona, en fin, a

6. Rilke, *El libro de Horas*, citado en Marianne Weber, *Max Weber. Una biografía*, Valencia, Alfons el MagnBnim, 1995, p. 5.

7. Recuérdese, por otro lado, que Karl Jaspers es un autor central para Presas ya que a investigar su pensamiento ha dedicado múltiples artículos y especialmente un libro: *Situación de la filosofía de Karl Jaspers con especial consideración de su base kantiana*, Buenos Aires, Depalma, 1978. En este libro Mario Presas recuerda la enorme admiración que Jaspers sintió por Weber, a quien consideró la real encarnación de la filosofía de su época (pp. 23-24).

8. Karl Jaspers, *Max Weber. Político, investigador y filósofo*, (1932), recogido en Jaspers, *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía*, Madrid, Gredos, 1972, p. 401.

la que se refiere Rilke en el poema de *El libro de Horas* citado por Marianne para encabezar la biografía de su marido:

> La persona de Max Weber parece estar colocada entre una época que desaparece y otra época que se abre. Por una parte podía considerarse a sí mismo como un epígono, y por otra era habitante de un futuro que aún no era realidad.[9]

3) Es conocida la profunda crisis psicológica que mantuvo postrado a Max Weber sin poder dar clase, ni escribir y en los peores momentos ni siquiera leer, en una completa parálisis intelectual en los años del cambio de siglo, aproximadamente entre 1897 y 1903. Pues bien, Jaspers comenta que fue al contemplar el techo de la Capilla Sixtina, donde brilla el genio de Miguel Ángel, cuando Max Weber sintió los primeros síntomas de curación de su enfermedad.[10] Por ello, no es de extrañar que Marianne atribuyera a su marido el poema que Rilke consagró al autor de los frescos de la Capilla Sixtina, viéndole como un genio que carga con todo el peso de su época en un momento de transición hacia otra época histórica distinta.

Por otro lado, Marianne constata un cambio en los gustos artísticos de Max Weber durante su enfermedad, con el consiguiente acercamiento a la poesía de su momento histórico y, de manera especial a Rainer Maria Rilke y a Stefan George:

> Los años de enfermedad, que habían sacado a Weber de su órbita, habían abierto cámaras secretas de su alma que hasta entonces habían permanecido cerradas. Ahora, las creaciones artísticas que profundizan en el sentir sí fueron aceptadas. Weber se sumergió en obras modernas de todo tipo, ante todo en Rilke y George, e incluso recitó poemas muy bien.[11]

Marianne prosigue su relato con las opiniones sobre Rilke expresadas por Max en una carta a su hermana. Weber presenta a Rilke como a un verdadero místico, como alguien de quien no brota la poesía directamente, no es "él" cuando escribe, sino que "algo" escribe en él. Frente a la vivencia mística que Rilke conoce en toda su pureza, Stefan George le

9. Ibidem, p. 402.

10. Ibidem, p. 403.

11. Marianne Weber, op. cit., p. 636.

parece una palabra hueca, el "bramido orgiástico de una voz que se presenta como voz eterna".[12] Weber se reunió y discutió varias veces en Heidelberg con Stefan George y tuvo amistad con algunos miembros de su círculo como Gundolf. Sin embargo, estas conversaciones llevaron a Weber a pensar que en puntos decisivos George y sus discípulos servían a "otros dioses" distintos a los suyos, es decir, tenían sistemas de valores radicalmente incompatibles.[13]

Así pues, Max Weber fue un lector atento y apasionado de la poesía de Rilke, aunque no discutió con él (que yo sepa al menos) acerca de su mundo literario como tuvo ocasión de hacerlo con Stefan George. Por otro lado, cabe hablar de Rilke como oyente de Weber. En efecto, Rilke escribe en una carta a su hermana Clara cómo forma parte del numeroso público asistente a una conferencia del profesor Max Weber en los salones del Hotel Wagner en Múnich a comienzos de noviembre de 1918, en fechas enormemente difíciles marcadas ya por la derrota alemana en la primera guerra mundial y por los levantamientos políticos en la ciudad. Rilke recuerda más las circunstancias que el contenido de la conferencia de Weber, describe el ambiente abarrotado de público, el olor a cerveza, a tabaco y a humanidad, el ir y venir de las camareras entre la gente y el discurso de un joven trabajador que pide ayuda a Weber y a otros intelectuales presentes para acordar la paz entre los pueblos contendientes, al margen de la autoridad del desprestigiado monarca: los señores profesores aquí presentes saben francés y nos ayudarán a entendernos con los franceses y a expresarles claramente lo que pensamos... Max Weber impresiona a Rilke como orador, pero más parece impresionarle la figura de este trabajador anónimo, la efervescencia revolucionaria de las masas y el encontrarse formando parte del público en ese momento histórico.[14]

12. Ibidem, p. 640.

13. Las relaciones de Max Weber con Stefan George y su círculo merecerían un capítulo aparte que no puedo desarrollar aquí. Sobre este tema puede verse además del libro de Marianne Weber, las obras de E. Weiller, *Max Weber und die literarische Moderne. Ambivalente Begegnungen zweier Kulturen*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1994 y S. Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

14. Véase la carta de Rilke a su hermana Clara, escrita el 7 de noviembre de 1918 en Munich y recogida por R. Sieber-Rilke y C. Sieber Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Leipzig, Insel, 1938, pp. 206-210. La conferencia de Weber tuvo lugar el tres días antes, el lunes 4 de noviembre de 1918, bajo el título "El nuevo orden político de Alemania" en un ambiente marcado por la rebelión de los marinos de la armada alemana en el puerto de Kiel, motín ocurrido el día anterior. Un breve resumen de la conferencia, hecho a partir de las notas de algunos oyentes, puede verse en el biografía ya citada de Max Weber escrita por su esposa, Marianne, pp. 846-848.

Los siguientes apartados de este artículo estarán dedicados al análisis de los tres temas básicos del citado soneto a Orfeo de Rilke en la obra de Max Weber: el poder de las máquinas en la construcción de un mundo desencantado y las dos salidas posibles a través del lenguaje poético y del arte, especialmente la música. Claro está que las posiciones de Weber no son las mismas que las de Rilke, pero resulta iluminador leer algunos elementos de la sociología del primero a la luz de los conceptos e imágenes usados por el poeta. Así pues, máquina como metáfora en Weber (apartado 3), contraposición entre lenguaje científico y poético (apartado 4) y papel del arte en un mundo desencantado (apartado 5).

3. La metáfora de la máquina en Max Weber

Weber comparte con Rilke el uso de la metáfora de la máquina, si bien se trata de una metáfora más compleja, ya que distingue entre dos tipos de máquinas, referida una a la industria y la otra a la burocracia. La "máquina muerta" representa el fruto del trabajo industrial y de la técnica; frente a ella se levanta la "máquina viva", compuesta por seres humanos y que conforma la forma burocrática de organización social. El poema de Rilke se refiere sólo a la primera y por ello, me voy a detener en esta segunda acepción de la máquina en la sociología weberiana. En ésta aparece la imagen de la máquina burocrática desde dos puntos de vista contrapuestos, positiva en un caso y negativa en el otro.

Para Max Weber todo poder se ejerce a través de diversas formas de administración y burocracia. Normalmente Weber es considerado como el gran teórico de la racionalidad burocrática, por lo que se hace necesario recordar que también es uno de los grandes críticos del proceso de burocratización. En este tema aparece una vez más el doble rostro de

Jano que Weber poseía. Si, por un lado, realiza una exposición aséptica, neutral y objetiva del "tipo ideal" de burocracia, por otro hace una crítica despiadada de ella e intenta poner límites al proceso de burocratización en el caso alemán. En los textos de teoría de la burocracia surge la metáfora de la máquina desde un punto de vista positivo, mientras que en los textos críticos aparece una visión negativa de la misma metáfora.

La razón fundamental que explica el progreso de la organización burocrática moderna es su superioridad sobre cualquier otra forma de organización y administración. En este contexto de mayor eficacia aparece siempre en Weber la metáfora de la máquina contemplada de manera positiva:

> Un mecanismo burocrático perfectamente desarrollado actúa con relación a las demás organizaciones de la misma forma que una *máquina* con relación a los métodos no mecánicos de fabricación. La precisión, la rapidez, la univocidad, la oficialidad, la rigurosa subordinación, el ahorro de fricciones y de costas objetivas y personales son infinitamente mayores en una administración severamente burocrática, servida por funcionarios especializados, que en todas las demás organizaciones de tipo colegial, honorífico o auxiliar. Desde el momento que se trata de tareas complicadas, el trabajo burocrático pagado es no sólo más preciso, sino con frecuencia inclusive más barato que el trabajo honorífico formalmente exento de remuneración.[15]

En su teoría de la burocracia, Weber construye un modelo típico ideal al que aplica la cara positiva de la metáfora mecanicista: cada tuerca y tornillo están en su sitio, los engranajes debidamente engrasados y todo funciona con la rapidez y eficacia de un mecanismo de precisión. El principio de la división del trabajo aumenta la eficacia de la máquina y ésta no se ve interceptada por deseos ni necesidades personales de los burócratas, quienes cumplen la función de ruedecilla que les ha sido asignada. Todo se realiza según criterios objetivos, sin "acepción de personas", con imparcialidad, según reglas previsibles que permiten calcular el resultado de antemano. De otra forma sería imposible el capitalismo racional moderno, que necesita para su desarrollo de esa previsibilidad y calculabilidad de los resultados. Esto sólo

15. Weber, *Economía y sociedad*, México, FCE, 1974, págs. 730-731.

se consigue con un derecho y una administración que funcionen como máquinas:

> La burocracia en su desarrollo pleno se halla también en sentido específico bajo el principio *sine ira ac studio*. Su peculiaridad específica, tan bienvenida para el capitalismo, la desarrolla en tanto mayor grado cuanto más se "deshumaniza", cuanto más completamente alcanza las peculiaridades específicas que le son contadas como virtudes: la eliminación del amor, del odio y de todos los elementos sensibles puramente personales, de todos los elementos irracionales que se retraen al cálculo. En vez del jefe de las organizaciones antiguas movido por la simpatía personal, el favor, la gracia y la recompensa, la civilización moderna exige justamente para el aparato externo que la protege un *especialista* rigurosamente "objetivo" y tanto menos interesado en las cosas propiamente humanas cuanto más complicada sea la civilización de referencia. *La estructura burocrática ofrece todo esto en las condiciones más favorables.*[16]

Así pues, la burocracia moderna supera a todas las demás formas de organización. Posee más eficacia que la administración de los "honoratiores", es decir, los administradores honoríficos que no cobran por su trabajo. No es una mera casualidad que los partidos políticos, en su proceso de conversión en partidos de masas, hayan sustituido una administración honoraria por una burocracia desarrollada.

Por otra parte, en comparación con la burocracia patrimonial, la burocracia moderna posee mayor *racionalidad formal*: en vez de una división de competencias entre los negociados basada en la competencia de poder de los jefes, funciona mediante una división de competencias según funciones objetivas; en lugar de ocupar los cargos por designación del señor entre sus seguidores, existe nombramiento basado en exámenes "objetivos" y mecanismos de selección estandarizados; en vez de una diferenciación estamental de los funcionarios, el principio de jerarquía administrativa; en lugar de la mezcla de las esferas privadas y oficiales junto con la dirección personalizada de los asuntos públicos, la separación de persona y cargo junto con la subordinación de la persona a objetividad e imparcialidad, y en lugar de la lealtad personal de los servidores al señor, la lealtad a los deberes objetivos del servicio profesional.

16. Ibidem, pág. 732. El subrayado es mío.

Pero esto es sólo una cara de la moneda. El paso del modelo formal de burocracia a los análisis históricos y políticos de los procesos de burocratización significa para Max Weber también un cambio de perspectiva. La metáfora de la máquina es vista ahora en un sentido negativo. Si en los textos científico-sociológicos pone el acento en los aspectos positivos de la *máquina burocrática* –su precisión, su eficacia, su trabajo sin acepción de personas, *sine ira ac studio*, su funcionalidad respecto al desarrollo de la economía capitalista–, en los textos políticos hace aparecer la otra cara de la moneda, mucho más realista: los engranajes de la maquinaria burocrática están desengrasados y producen disfuncionalidades, la burocracia se convierte en un fin en sí misma sobrepasando sus tareas meramente instrumentales e imponiendo sus propias condiciones, etc...

Weber es consciente de los males históricos generados por formas de burocracia. Así, por ejemplo, la burocracia confuciana se convirtió en un obstáculo para el desarrollo del capitalismo racional en China, o el predominio de los burócratas en el antiguo Egipto produjo el estancamiento global de la sociedad. Y refiriéndose ya a su propia sociedad, afirma que la burocratización de la socialdemocracia alemana produjo el abandono de las convicciones políticas y su absorción por el sistema. Asimismo, el dominio de la burocracia guillermina condujo a la impotencia política de Alemania.

En gran parte debido a estas lecciones históricas de las consecuencias negativas de la burocracia, se opone Max Weber vehementemente a todos los partidarios entusiastas de la burocratización. Su diagnóstico de la degeneración burocrática del socialismo es claro y rotundo, teniendo además la virtud se haber sido hecho con mucha antelación temporal: afirma que la dirección centralizada de la economía provocará con toda seguridad un aumento espectacular del número de funcionarios y de su poder. Según sus previsiones, allí donde el funcionario profesional preparado llega a dominar, genera un poder que es sencillamente inquebrantable: toda lucha por el poder contra una burocracia estatal desarrollada es inútil. Y la consecuencia global sería una situación en la que la libertad del individuo desaparecería por completo, ahogada entre los hilos de la araña burocrática. Por eso se opone Max Weber a la desaparición del capitalismo privado:

> Una vez que hubiera sido eliminado el capitalismo privado, la burocracia estatal dominaría *sola*. Las burocracias privada y pública, que ahora trabajan una al lado de la otra y cabe la posibilidad de que una contra la otra, manteniéndose, pues, en alguna medida todavía mutuamente en jaque, se fundirían en una jerarquía única, como por ejemplo, en el antiguo Egipto, sólo que de una manera incomparablemente más racional y, por tanto, más inevitable.[17]

Max Weber se rebela ante la posibilidad real de que el futuro nos depare una sociedad jerarquizada y burocratizada, en la que el individuo desaparecería en aras de la articulación orgánica de la sociedad y del orden social. El temor a que el destino conduzca a una sociedad dominada por la burocracia le hace abogar por el individuo frente a quienes buscan la incardinación de éste en la empresa, en la clase social o en la profesión. La servidumbre del futuro –y el futuro en que piensa Weber es nuestro presente– está representada por la subordinación del individuo concreto al orden social y a las instituciones políticas y económicas que configuran una sociedad orgánicamente vertebrada en la que no queda lugar para los componentes personales.

Frente a quienes abogan por la nacionalización de la economía, por el "socialismo del futuro", por una "sociedad organizada" o por una "economía cooperativa", Max Weber plantea con lucidez los peligros de una burocratización universal y de una sociedad sometida al espíritu muerto del funcionariado. Aun reconociendo que el futuro pertenece a la burocracia, intenta oponerse a que la rueda de la historia gire en esa dirección.

De la experiencia de las nacionalizaciones de las minas y de los ferrocarriles en Prusia concluye Max Weber que el Estado es el peor empresario: las condiciones de vida de los trabajadores en estas empresas no son mejores que las de sus compañeros en las grandes empresas capitalistas privadas. Y en contrapartida, son menos libres, pues toda lucha por el poder con una burocracia estatal no tiene perspectiva de éxito alguna; y, además, porque no se puede apelar a ninguna otra instancia contra ella, como es posible hacerlo frente al empresario privado. La nacionalización de las empresas no significa una ruptura de la férrea prisión del trabajo industrial moderno, sino únicamente la sustitución de un carcelero por otro cuyo poder es sencillamente inquebrantable: el funcionario profesional.

---

17. Weber, "Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland", en *Gesammelte Politische Schriften*, Tubinga, Mohr, 1971, p. 332.

Es en este contexto donde surge de nuevo la metáfora de la máquina burocrática, pero vista ahora en sus aspectos negativos. Si la máquina muerta del trabajo industrial y la máquina viva de la organización burocrática caminan juntas, estamos atrapados en una nueva forma de servidumbre de la que ya no hay salida posible:

> Una máquina muerta es *espíritu coagulado*. Sólo el serlo le da el poder de obligar a los hombres a servirla y de determinar el curso cotidiano de su vida de trabajo de manera tan dominante como es de hecho el caso de la fábrica. *Espíritu coagulado* es también aquella *máquina viva* representada por la organización burocrática con su especialización del trabajo profesional aprendido, su delimitación de competencias, sus reglamentos y sus relaciones de obediencia jerárquicamente escalonadas. En unión con la máquina muerta, la viva trabaja en forjar el molde de aquella servidumbre del futuro a la que tal vez los hombres se vean obligados a someterse impotentes, como los *fellahs* del antiguo estado egipcio, *si una administración buena desde el punto de vista técnico –y esto significa una administración y un aprovisionamiento racionales por medio de funcionarios– llega a representar para ellos el valor supremo y único que haya de decidir acerca de la forma de dirección de sus asuntos.*[18]

Máquina muerta y máquina viva, industria y burocracia, configuran el destino a que estamos abocados. Hay alguna posibilidad de libertad cuando los engranajes de las dos máquinas no están coordinados entre sí. Pero cuando ambas trabajan sincronizadas bajo la dirección de los funcionarios especializados, ya no hay escapatoria posible. Por ello, defiende Max Weber los valores del individuo, de la democracia y del control político sobre la burocracia: se trata, pues, de establecer límites al poder de un funcionariado en irresistible ascenso y de salvar un resto de humanidad en una sociedad dominada por los ideales de la burocratización.[19]

18. Ibidem, pág. 332. Los subrayados son de Max Weber.

19. He tratado de manera mucho más extensa el tema de las dos caras de la burocracia en Max Weber, poniéndolo además en relación con la literatura de Franz Kafka, en mi libro *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*, Madrid, Visor, 1989.

4. Lenguaje científico y lenguaje metafórico en Max Weber: la magia de las palabras

Resulta interesante recordar que en varias publicaciones de la primera época del pensamiento de Max Weber –antes de su grave depresión psicológica– hay una idea clave que explica las motivaciones internas de los actores humanos en procesos históricos y que está relacionada con el tema que aquí nos ocupa. De manera especial, en los estudios acerca del éxodo de los campesinos alemanes del este del Elba hacia el oeste de Alemania y en especial hacia Berlín, plantea Max Weber que la auténtica fuerza impulsora del proceso histórico es el *Zauber der Freiheit*, la magia de la libertad, ese encanto poderoso y psicológico de las ansias de libertad que, actuando como una especie de hegeliana "astucia de la razón", conduce al surgimiento del individuo libre a partir de una situación en la que se encontraba sometido a formas patriarcales de organización y dominación social. Sin embargo, esa libertad se suele convertir –y Weber es consciente de ello– en un mero espejismo al pasar de la sujeción campesina a los grandes señores propietarios de la tierra a la "esclavitud asalariada" del empresario capitalista. Podemos encontrar una cierta contradicción en en que el teórico del "desencantamiento" progresivo de la cultura occidental postule como principal motor del proceso histórico una fuerza dulce, encantada y encantadora: el *Zauber der Freiheit*.

Pero vayamos a la segunda fase del pensamiento de nuestro autor, después de su grave enfermedad. Posiblemente sea Max Weber el sociólogo que de manera más consciente intenta construir un edificio conceptual propio para la ciencia social. Sus categorías sociológicas fundamentales tratan de precisar los conceptos y el uso del lenguaje, eliminando la magia de las palabras, de las metáforas y alegorías. Toma como modelo el ideal del viejo Fausto, exclamando como él: "si de mi camino pudiera yo apartar la magia..." y, sin embargo, se ve precisado una y otra vez a recurrir a un lenguaje no científico en el que se entremezcla el lenguaje mítico y literario de Goethe.

El tema del desencantamiento (*Entzauberung*) del universo es central en el pensamiento de Max Weber, ya que él fue quien acuñó el análisis del proceso de racionalización occidental como un proceso de intelectualización cada vez mayor de las concepciones del mundo, como un proceso cada vez más perfeccionado de racionalización de la vida social en todas sus facetas y como un proceso, en fin, expresado ahora en cla-

ve negativa, de "desmagificación" o de "desmitificación" o de "des-encantamiento" [*Entzauberung*] del mundo. Entre todos los textos posibles de Max Weber sobre el tema cabe citar el siguiente:

> El intelectual [...] busca conferir un "sentido" permanente a su conducta en la vida; busca, por consiguiente, "unidad" consigo mismo, con los hombres, con el cosmos. Él es quien inventa la concepción del "mundo" como un problema de "sentido". Cuanto más hace retroceder el intelectualismo la creencia en la magia, "desencantando" así los procesos del mundo, que pierden su sentido mágico y ya sólo "son" y "acontecen" pero nada "significan", tanto más urgente se hace la exigencia de que el mundo y la "dirección de la vida" (*Lebensführung*) como un todo sean ordenados con significación y "plenitud de sentido".[20]

Cabe afirmar que todos somos hoy intelectuales que desencantamos los procesos sociales y otorgamos un sentido a nuestra vida, intentando dejar al margen de nuestro camino las explicaciones mágicas y ateniéndonos a la ciencia como principal desencantadora del universo. Pero no deja de resultar curioso que Max Weber utilice en este contexto formulaciones que pertenecen a la obra literaria de Goethe: "*Si de mi camino pudiera yo apartar la magia...*". Weber tiene muy presente la escena del final del Fausto II en la que cuatro personajes femeninos, cuatro ancianas se presentan ante la estancia del palacio en que se encuentra Fausto. Al estar cerrada la puerta, tres de ellas se alejan: *Mangel* (la escasez), *Not* (la necesidad), *Schuld* (la culpa). Sólo permanece *Sorge* –la preocupación o la inquietud– porque únicamente ella es capaz de meterse por el ojo de la cerradura para hablar con Fausto. La Inquietud siempre está presente y puede entrar por cualquier resquicio. Pero escuchemos la reflexión de Fausto en voz alta antes de encontrarse con la Inquietud o *Sorge*:

> Cuatro he visto venir, y sólo tres veo marchar. No pude comprender el sentido de sus palabras. Sonaban como si dijeran: miseria, menguada suerte, y seguía un lúgubre consonante: Muerte. Esto producía un sonido cavernoso, ahogado, como la voz de un espectro. Por más que luché, no he logrado aún la libertad. *Si de mi camino pudiera yo apartar la magia*, si me fuera dado olvidar del todo las fórmulas de encantamiento; si ante ti, Naturaleza, no fuese más que un simple mortal, entonces valdría la pena ser hombre. Yo lo fui en otro tiempo, antes de buscar en las sombras, antes de haber maldecido con una impía palabra a mí y al mundo. Ahora está el aire tan lleno de tales fantasmas, que nadie sabe cómo debe huir de ellos. Hasta cuando nos sonríe un día soleado y razonable, la noche nos enreda en una trama de sueños. Volvemos regocijados de la verde campiña y oímos graznar a un pájaro. ¿Qué presagia tal graznido? Infortunio. Envueltos tarde y temprano en las redes de la superstición, todo son apariencias, avisos, presagios, y de tal suerte atemorizados, nos encontramos solos... Rechina la puerta y nadie entra. (*Sobresaltado*) ¿Hay aquí alguien?[21]

20. Ibidem, págs. 403-404 (He modificado la traducción).

La respuesta de *Sorge* es positiva y comienza el diálogo con Fausto. Pero dejemos esta conversación en la que Fausto acaba siendo cegado por la Inquietud con la siguiente maldición: "Todos los hombres son ciegos durante su vida. Ahora, Fausto, has de serlo tú al final de la tuya!". Pero regresemos a la utilización de este texto en la sociología weberiana. Hay dos contextos muy distintos en los que aparece la frase de Goethe "Si de mi camino pudiera yo apartar la magia..." El primero pertenece a los *Ensayos de sociología de la religión*, al contexto de la contraposición entre la ética del confucianismo y la del puritanismo ascético. Según Max Weber, la magia servía como refuerzo de la sociedad tradicional y nunca fue sustituida en China por una gran profecía de redención ni por una religiosidad autóctona de salvación. El individuo encontraba en la magia una huida de la necesidad y del sufrimiento, pero esta misma huida le imposibilitaba para dominar racionalmente el mundo y su propia vida, dirigiéndola metódicamente hacia un fin determinado.

> El confuciano culto se movía con la misma mezcla de escepticismo y de eventual suficiencia deisidaimónica que el heleno culto, y con una inquebrantable confianza se movía dentro de sus concepciones mágicas la masa de chinos influida por el confucianismo en su estilo de vida. "Insensato es quien dirige allí los ojos pestañeando..." diría el confuciano con el viejo Fausto en relación a lo ultraterreno, pero teniendo que hacer, también como éste, la precisión: "Si de mi camino pudiera yo apartar la magia..."[22]

21. Goethe, *Fausto*. Cito por la traducción de J. Roviralta en la edición de M. J. González y M. A. Vega publicada por la editorial Cátedra, Madrid, 1987, p. 416. (Subrayado mío).

22. Weber, *Ensayos de Sociología de la Religión*, vol. I, Madrid, Taurus, p. 421. (He modificado ligeramente la traducción de los textos de Goethe). Las citas del

Pero me interesa más el otro contexto en que aparece la frase de Goethe. En la biografía intelectual de su marido, describe Marianne Weber el constante intento de construir una ciencia social basada en conceptos claramente definidos y elaborados, se refiere al esfuerzo para elaborar un "desencantamiento" lógico de los conceptos sociológicos e históricos, habla de la voluntad de establecer una ciencia social libre de valores y concluye con la siguiente afirmación:

> Y sólo quien se sitúe con Weber en medio de su proceso de pensamiento será compensado mediante un nuevo contenido veritativo por el "desencantamiento" radical de aquellas construcciones vestidas con valores. Al servicio de su ansia de verdad, Weber siempre "aparta la magia de su camino".[23]

No deja de ser significativa esta identificación que hace Marianne entre los esfuerzos de Weber y los del viejo Fausto. Y sin embargo, cabe argumentar que existe una cierta contradicción entre el intento científico de elaboración lógica de los conceptos de la sociología comprensiva y la utilización de ciertas metáforas provenientes del mundo literario de Goethe, como la búsqueda del daimon que mueve los hilos de la propia vida, la caracterización de la política como un pacto con el diablo o la definición de la ética como un conflicto trágico entre los dioses y los demonios que rigen el mundo de la filosofía práctica. Expresado de otra manera, se trata de que el teórico del desencantamiento de la sociedad a través de la ciencia termina reencantando el universo de la ciencia social a través del lenguaje metafórico.

Ciertamente los *"Conceptos sociológicos fundamentales"* con que se abre el gran tratado de Max Weber *Economía y sociedad* no dejan lugar para la magia de las palabras. Se trata de una estructuración lógica de los conceptos de la sociología comprensiva y es el mayor esfuerzo de clarificación conceptual de toda la historia de las ciencias sociales. Según comenta Marianne Weber:

> El tono de toda la obra, sobre todo de la parte dedicada a teoría de los conceptos, es muy distinta de la de las demás obras: las frases suelen ser cortas, sujeto y predicado están cerca, sin intercalaciones. Las frases, ordenadas por cifras y letras, se siguen una a otra como un golpe a otro. Las definiciones están llevadas a la mínima expresión y vestidas con una fórmula peculiar: "Debe entenderse por sociología", "debe entenderse por acción social", "debe entenderse por dominación", etc. Sin embargo, este imperativo no expresa una pretensión de validez de las nuevas construcciones fuera del marco de esta sociología especial, sino que su sentido es el contrario: "En mi teoría de los conceptos tendrá ese significado, yo denomino así estas construcciones para determinados objetivos metodológicos, y lo único que justificará mi manera de proceder será el rendimiento científico; por supuesto, otras sociologías y sobre todo otras disciplinas pueden proceder de otra manera de acuerdo con sus propios objetivos cognoscitivos". También las ilustraciones e interpretaciones intercaladas entre las definiciones, que vuelven a separar el contenido recién unido, suelen estar vertidas en frases construidas de una manera transparente. El proceso de pensamiento tiene lugar a un paso enérgico, casi rítmico, y quien posee los presupuestos para la comprensión se ve arrastrado a un vuelo lógico durante el camino por el material dominado.[24]

Pero esta "lógica de los conceptos" no siempre es seguida por Max Weber. Sus dos conferencias *Politik als Beruf* y *Wissenschaft als Beruf* abundan una y otra vez en un lenguaje mítico o alegórico en el que las referencias a Dios y al diablo, a los diferentes "daimones", a la lucha irresoluble entre los distintos dioses y demonios que pueblan el campo de la razón práctica, son constantes. El lenguaje de Weber vuelve a referirse reiteradamente a la antigüedad griega, si bien a una Grecia ya mediatizada por el clasicismo de Goethe. La situación contemporánea nos fuerza a tomar conciencia de que el monopolio interpretativo del grandioso "pathos" de la ética cristiana toca a su fin y de la consiguiente resurrección de los viejos dioses, plurales y diversos, entre los que el individuo tiene que elegir personalmente:

> Los numerosos dioses antiguos, desmitificados y convertidos en poderes impersonales, salen de sus tumbas, quieren dominar nuestras vidas y recomienzan entre ellos la eterna lucha.[25]

Fausto corresponden a los versos 11443 (*Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet*) y 11404 (*Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen*).

23. Marianne Weber, *Max Weber. Una biografía*, Valencia, Edicions Alfons el MagnBnim, 1995, p. 913.

24. Ibidem, p. 906.

25. Weber, "Ciencia como vocación", en *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1984, p. 218.

El final del monoteísmo y su sustitución por el conflicto y el combate de los distintos dioses hace que la situación presente tenga un cierto parecido con la antigua Grecia, si bien también son claras las diferencias. En el mundo antiguo, todavía no liberado de sus dioses y demonios, el conflicto valorativo se vivía realmente como conflicto entre dioses (Afrodita contra Apolo, por ejemplo), o como conflicto entre los dioses de la ciudad y los dioses familiares, o como conflicto entre éstos y el "daimon" individual. Hoy, en un mundo desencantado y desmitificado, no podemos hablar de conflicto de dioses y demonios más que de un modo figurado. Pero no deja de resultar interesante el hecho de que Max Weber recurra a este lenguaje para resaltar de una manera plástica su propio pensamiento. Parecería existir una cierta contradicción entre reconocer que el destino de nuestro tiempo consiste en tener que vivir sin dioses ni profetas y la utilización de este lenguaje mítico, en el que la propia referencia al destino olvida el hecho de vivir en un mundo ya definitivamente desencantado.[26]

5. Max Weber: la magia dorada de la música como salida del mundo desencantado

En un articulo que publiqué hace algunos años bajo el título "Max Weber: razones de cuatro nombres de mujer",[27] recordaba el papel de la pianista Mina Tobler en la transformación de la perspectiva del gran sociólogo alemán en dos aspectos importantes. En primer lugar, en el comienzo de la retirada de Max Weber frente al racionalismo ascético mantenido anteriormente a 1907 como un valor absoluto. De hecho, Mina toma parte en las discusiones en Heidelberg en torno a las nuevas tendencias ascendentes de Eros y a la revalorización del erotismo a comienzos del siglo XX. Poco a poco revisa Max Weber sustancialmente su posición de total subordinación de lo erótico frente a una ética tre-

26. He escrito más ampliamente sobre los temas y metáforas de Goethe que aparecen en el pensamiento de Weber en mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992.

27. Publicado como capítulo del libro de M. A. Durán (ed.), *Mujeres y hombres en la formación de la teoría sociológica*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996, pp.181-206.

mendamente exigente y puritana de las relaciones sexuales. En segundo lugar, y ligado con esto, aparece una nueva valoración de los aspectos eróticos y estéticos de la existencia humana como forma de escape de un mundo obsesivamente organizado y racionalizado hacia esferas vitales más auténticas y que conectan a los individuos con las fuentes perdidas de la vida, al mismo tiempo que evitan la "mano helada y esquelética" de las estructuras racionales que se imponen con toda su fuerza en la sociedad moderna a través del desarrollo capitalista y de la organización burocrática del Estado. El diagnóstico de Max Weber habla de las paradojas del proceso de racionalización occidental que parece arrojarnos a un mundo de relaciones humanas petrificadas y vacío de sentido. Según afirma en una de sus últimas conferencias en Munich.

> El destino de nuestro tiempo, racionalizado e intelectualizado y, sobre todo, desmitificador del mundo, es el de que precisamente los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre sí.[28]

Frente a la "jaula de hierro"[29] de la razón burocratizada sólo quedan tres salidas posibles: una salida a nivel político con la aparición de líderes carismáticos que rompan la ceguera de la burocracia estatal y de los partidos políticos, solución que el propio Weber considera enormemente problemática; una salida hacia el reino ultraterreno de la vida mística, solución que Weber respeta cuando es vivida honestamente aunque suponga el "sacrificio del intelecto"; y una tercera salida mediante la búsqueda de fraternidad en las relaciones inmediatas de los individuos entre sí. Y en esta tercera solución juegan un papel importante los elementos eróticos y estéticos ya que la belleza y el amor son fuerzas con un gran poder irracional y que nos vinculan a las fuentes de la vida.

En el breve Excurso del final del primer volumen de los *Ensayos sobre sociología de la religión* (la justamente famosa *Zwischenbetrachtung*)

28. Weber, "Ciencia como vocación", op. cit., p. 229.

29. A pesar de que Max Weber no utiliza esta expresión, sino que habla de *stahlhartes Gehäuse*, "caparazón duro como el acero", me permito usarla aquí porque es la que se ha popularizado.

nos encontramos con la contraposición que Max Weber establece entre el arte y la religión de salvación. Aunque ésta ha utilizado tradicionalmente al arte para transmitir su mensaje religioso, el desarrollo del intelectualismo y de la racionalización de la vida modifica la situación, hacia la constitución de una esfera estética autónoma:

> Entonces el arte se constituye en un cosmos de valores específicos, cuya autonomía se percibe de forma cada vez más consciente. El arte adopta de algún modo la función de una *redención* intramundana: redención de la cotidianidad y, sobre todo, de la presión creciente del racionalismo teórico y práctico.[30]

Así pues, existe un cierto paralelismo entre erotismo y arte –y Weber habla de la preeminencia del arte íntimo frente al monumental como característica de su época– en la medida en que ambos propician una salida intramundana a la racionalización de la vida moderna. La solución artística –tal vez también la conjunción entre erotismo y arte– está representada simbólicamente por Mina Tobler en la vida y obra de Weber. A las conversaciones con ella y a su influencia directa debe Max Weber su ocupación con la música a partir de 1911. De hecho escribe el primer ensayo sociológico sobre la música y lo hace –no podía ser de otra manera– desde la perspectiva de las peculiaridades de la racionalidad occidental. En el prólogo a la segunda edición de *Economía y Sociedad*, donde aparece integrado por primera vez el ensayo sobre la música publicado inicialmente como un librito, escribe Marianne que parecía obligado incluir dicho trabajo sobre la música en la obra sociológica de Max Weber con la que tiene mayor conexión, aunque sea indirecta. Y añade:

> Constituye la primera piedra de una sociología del arte que el autor tenía en proyecto. Lo que en la primera investigación de las construcciones musicales del Oriente y del Occidente le impresionó ante todo fue el descubrir que también y precisamente en la música –el arte que al parecer fluye con mayor pureza del sentimiento– juega la razón un papel tan importante, y que en su peculiaridad occidental, lo mismo que la de la ciencia y de todas las demás instituciones estatales y sociales en dicha área, se halla condicionada por un racionalismo de naturaleza específica. Durante su estudio de esa esquiva materia comentaba en 1912 en una carta: "Es probable que escriba algo acerca de ciertas condiciones *sociales* de la música, a partir de las cuales se explica que *sólo nosotros* poseamos una música 'armónica', siendo así que otros círculos de cultura tienen un oído mucho más fino y una educación musical mucho más intensa. Y, ¡cosa curiosa!, es, como habremos de verlo, una obra de los monjes".[31]

30. Weber, *Ensayos de sociología de la religión*, vol. I, Madrid, Taurus, 1983, p. 452.

De esta manera, la música es conceptualizada desde una doble vertiente: por un lado, como un resultado típico de la específica racionalidad occidental y, por otro, como una vía de escape de los efectos indeseables generados por el mismo proceso, como una forma de redención intramundana frente a la presión creciente de la racionalización de todas las esferas de la vida. Y en esta doble conceptualización, como decía antes, jugó un papel importante la relación de Max Weber con la pianista y profesora de música Mina Tobler.

Quisiera concluir este escrito de homenaje con unas palabras de Max Weber a las que también se refiere Jaspers y en las que encontramos alusiones fundamentales a Goethe en la idea de la búsqueda del *daimon* personal y del cumplimiento de las exigencias de cada día (*die Forderung des Tages*). Max Weber terminaba su conferencia *Wissenschaft als Beruf* dirigida a los estudiantes alemanes en el Munich revolucionario de 1919 con el siguiente consejo:

> [...] no es suficiente con anhelar y esperar, sino que resulta preciso hacer algo más: hay que ponerse al trabajo y responder, como ser humano y como profesional a las *exigencias de cada día*, lo cual es simple y fácil si cada uno encuentra y obedece al *daimon* que teje los hilos de *su propia* vida.

Mi más cordial felicitación y agradecimiento a Mario Presas por buscar y seguir su propio *daimon* y haber estado, como ser humano y como profesional, a la altura de las *exigencias de cada día*.

Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid

31. Marianne Weber, prólogo a la segunda edición de la obra de Max Weber, *Economía y sociedad*, ed. cit., pp. XXIII-XXIV.

ABSTRACT

Mario Presas wrote in his book *La verdad de la ficción* about the relationship between Max Weber and Rainer Maria Rilke on their reflections on the enchantment, disenchantment and re-enchantement of the world. This article tries to discover the role of Rilke's poetry in the Weberian theory and in the biography written by his wife, Marianne Weber. Elective affinities between both authors are discovered in the use of some metaphors like "machine", although Weber tried to avoid the use of metaphors in his social science, that should be based on a scientific language. Finally, the article focuses on Max Weber's point of view about the magic of music as a possible way out of the disenchantment of the world.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

¿QUÉ ES UN POEMA?

Carlos Pereda

I

El libro de Eduardo Lizalde, *La zorra enferma (Malignidades, epigramas, incluso poemas)*,[1] en la sección V, titulada "De la factura" –¿de la acción y el efecto de hacer algo?– se abre con un poema, o tal vez un meta-poema, que responde a la pregunta "¿qué es un poema?" (o si se prefiere: ¿qué acción y efecto de hacer poseen los poemas?). Atendamos:

Poema

Todo poema
es su propio borrador.
El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que
no alcanza a expresar.
Los poemas
de perfectísima factura,
los más grandes,
son exclusivamente
un manotazo afortunado.
Todo poema es infinito.
Todo poema es el génesis.
Todo poema nuevo
memoriza el futuro.
Todo poema está empezando.

1. Este libro esta incluído en la recopilación: Eduardo Lizalde, *Nueva Memoria del tigre (Poesía 1949 - 1991)*, Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

No se podría pedir una *elocutio* más simple para responder a una pregunta ambiciosa, y resbaladiza. Simples son los vocablos que configuran estos versos. Simple es su gramática: una serie de siete afirmaciones limpias, aquí y allá apenas manchadas por tímidas figuras retóricas (las hipálages del gesto y del memorizar del poema, la metáfora del manotazo afortunado...).

No obstante, a diferencia de lo que sucede en los circuitos de la comunicación, como cuando se platica, se lee el periódico, se escucha la radio o se mira la televisión, e incluso cuando se aprende una teoría científica, en este poema de Lizalde, como en cualquier poema, parecen que contaran todas las palabras, por pálidas o comunes que éstas sean. ¿Porque somos más fieles a ciertos aprendizajes de lo que creemos? ¿De qué hablo?, ¿Qué es eso de "ciertos aprendizajes"?, ¿"más fieles"? Recuérdese que cuando nos enseñaron a leer poemas nos instruyeron que debíamos leer como si cada palabra estuviese escrita con tinta colorada sobre un fondo... quizá absolutamente blanco, quizá absolutamente negro. Por eso, nadie se puede "enterar" de un poema –como se dice– "leyéndolo en diagonal" o meramente "de oídas", como nos enteramos de la noticias del día o de tantos otros asuntos. De ahí que me atreva ya a defender: un poema es un conjunto de palabras que, inesperadamente, comienza a aparecer del silencio, y en las que, con lúcida terquedad, se hace hincapié en la corporeidad de muchas de ellas.

A partir de estas observaciones, quiero dar rápidamente un salto y formular, no sin pompa, un primer postulado como rigiendo esos artefactos que son los poemas: el *postulado de la exhibición de las palabras*.[2] De nuevo: ¿en qué consiste eso, exhibir palabras?

Habitualmente si en la vida cotidiana, o en la investigación científica se afirma, se pregunta, se da una orden, se razona, se narra, se ruega..., se *usan* palabras. La segunda persona a quien se dirigen no suele, sin embargo, atender ésta o aquella palabra, ni siquiera esta o aquella oración sino, por así decirlo, captar inmediatamente los deseos, las creencias, las emociones del hablante. Si esa segunda persona que escucha sospecha que la engañan, quizá procure desentrañar las intenciones que se ocultan.

2. Una discusión de este primer postulado, y del segundo postulado que se introducirá más tarde, así como el marco general de esta reflexión se encuentra en mi libro *Sueños de vagabundos. Un ensayo sobre filosofía, moral y literatura*, Visor, Madrid, 1998.

Por supuesto, alguna que otra vez la segunda persona se detiene focalmente en alguna de las palabras de la primera persona y, por ejemplo, interroga: "¿con qué razones me acusaste con la palabra 'cobarde'?"; ¿en qué sentido usas la palabra 'oscura' cuando indicas que la poesía de Góngora es oscura?" En relación con las palabras que no se usan sino se atienden, en lógica se estipula calificar ese tipo de uso como "mención". Con la palabra "exhibir" busco hacer referencia conjunta al uso y mención de las palabras.

Así, podemos ya comenzar a entender el primer postulado que se ha propuesto como rigiendo a cualquier poema: un poema exhibe sus palabras porque las usa y, a la vez, pide que nos inclinemos sobre ellas, a contemplarlas, a recorrerlas con pasión, a interpretarlas, a gozarlas una y otra vez: a tomarlas como punto de partida para hacer trabajar la memoria o la imaginación.

¿Cómo exhiben sus palabras los tranquilos versos de Lizalde? Leamos este poema como una trama de siete epigramas. Pero no los leamos biográficamente, no los leamos buscando informaciones sobre algunos o todos los poemas del poeta Eduardo Lizalde (y mucho menos sobre quién es Eduardo Lizalde), sino como comentando lo que es, en general, "*todo* poema", o "*el* poema", o "*los* poemas" (esos son los delirantes sujetos de estos epigramas). Teniendo de nuevo en cuenta otra preocupación de la retórica clásica, la *dispositio*, propongo caracterizar la organización del poema como resultado de la interacción de dos grupos de versos: el grupo sustantivo y el adjetivo.

Los versos del grupo sustantivo pueden leerse como variaciones sobre un mismo acto de protesta en contra de un acariciado sobrentendido respecto de la poesía, a saber: "un poema es un acto de comunicación". Tal vez se reaccione de malas maneras. Pues, ¿qué otra cosa podría ser un poema que un acto de comunicación? Escuchemos qué responden el segundo y el tercero de los versos-epigramas de Lizalde, el grupo sustantivo del poema:

El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que
no alcanza a expresar.
Los poemas
de perfectísima factura
los más grandes,
son exclusivamente
un manotazo afortunado.

Entonces, un poema, tal vez no en la superficie aunque sí en profundidad, consiste en: manotazos, gestos y... no discursos. ¿De qué hablo? Imaginémonos, por un lado, ásperos conflictos en los que se paraliza la comunicación con gestos, y por otro, en momentos amables en los que fluyen las palabras, digamos, una charla sabrosa de sobremesa o una instrucción que se sigue con éxito para armar un ventilador. ¿Cómo se contrastan ambos tipos de situaciones? Más precisamente: ¿en qué se distingue un gesto de un discurso?

A menudo se atribuyen gestos a los animales, entre otros, gestos de dolor o de goce. No obstante, los animales no humanos no pronuncian palabras, no discurren, no narran. De esta manera, parecería que los gestos formulan primeras reacciones que algunos cuerpos hacen frente al mundo. De seguro, constituyen la genealogía de las palabras, su origen lejano. De ahí que haya que examinar: ¿qué continúan haciendo los humanos con esos restos de su prehistoria animal, los gestos?

Ante todo, los gestos son movimientos de cualquier parte del cuerpo que insinúan o dejan inferir sufrimientos, alegrías, deseos, emociones, vagos pensamientos... Claro que hay gestos humanos tan codificados que casi equivalen a usar una oración, como cuando el policía levanta la mano para detener el tráfico. En esas ocasiones se trata de gestos-límites, casi de pseudo-gestos. Los gestos propiamente dichos no son así: exudan subdeterminación.

Pero de modo similar a cómo se codifican gestos como palabras, también se codifican palabras como gestos. El poema de Lizalde rotundamente lo declara:

El poema es sólo un gesto.

Con esos gestos hechos de palabras, ¿se invita a dar marcha atrás en la historia humana y regresar a la historia natural? ¿Acaso se intenta reencontrar la "memoria del tigre", la memoria salvaje de aquello que quedó en la pre-historia cuando se introdujeron las convenciones sociales, las instituciones? ¿Para eso nos provocan los versos, para que sus palabras convertidas en contra-palabras nos lleven a un lugar diferente de los circuitos en los que cada día hablamos, razonamos, discutimos, narramos, escuchamos...?

Buscando enfrentar un poco estas perplejidades, pidámosle por un momento ayuda a otro poeta. Acudo, así, a uno de los poquísimos textos en prosa de un poeta muy diferente de Lizalde, Paul Celan. En "Der

Meridian" –El meridiano– (conferencia que pronunció en Darmstadt en 1960 al recibir el Premio Büchner) de pronto Celan habla de la *Gegenwort*, la contra-palabra que "rompe el alambre" de la comunicación. Su tono es trágico y nos hace pensar en sus poemas, esos graves o tenues aullidos hechos casi sólo de contra-palabras. Un ejemplo:

ES WIRD etwas sein, später,
das füllt sich mit dir
und hebt sich
an einen Mund

Aus dem zerscherbten
Wahn
steh ich auf
und sehe meiner Hand zu,
wie sie den einen
einzigen
Kreis zieht

HABRÁ algo, más tarde,
que se llenará de ti
y se elevará
hasta una boca

De la astillada
locura
me levanto
y miro mi mano
como traza un
único
círculo
(traducción de Ricardo Ibarlucía) [3]

3. Paul Celan, *Gesammelte Werke II*, Edición de Beda Alleman y Stefan Reichert con la colaboración de Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 190. Para la versión castellana, Ricardo Ibarlucía, "Archivo Celan. Correspon-

No se podría pedir mejor ilustración del verso "todo poema es un gesto". Precisamente, para Celan los poemas son poemas en tanto interrumpen los circuitos comunicativos de las demás prácticas sociales, convocando fantasmas rebeldes que "ya no se posternan ante los guardias y caballos de desfile de la historia".[4]

Regreso al poema de Lizalde. ¿En qué consiste ese *otro* operar de las palabras, ese operar de las palabras en tanto contra-palabras que bloquea sistemáticamente las otras interacciones verbales? Respuesta:

> El poema es sólo un gesto,
> un gesto que revela lo que
> no alcanza a expresar.

La oposición de Lizalde "expresar *versus* revelar" es otra manera de hacer referencia a la oposición "comunicar *versus* exhibir palabras" con que trabaja el primer postulado. Procurando aclarar un poco ambas oposiciones daré un largo –¿y tedioso?– rodeo en torno a la discutida oposición de Wittgenstein entre "decir" (*sagen*) y "mostrar" (*zeigen*).

Ah..., y aunque en realidad no importe, para que los vínculos no aparezcan como demasiados enloquecidos (para que no se me acuse de juntar lo que no viene al caso que esté junto), recuerdo que Lizalde entre 1981 y 1983 escribe un libro que titula *Al margen de un tratado*.[5] Son reacciones o ecos o, quizá, relámpagos personalísimos (en ningún caso, glosas) en torno a algunas raras afirmaciones –¿también epigramas, pero numerados con notación decimal y que incluyen fórmulas lógicas?– del *Tractatus* de Wittgenstein.

---

dencia Celan/Lestrange", *Diario de Poesía*, año15, nº 58, Buenos Aires-Rosario agosto de 2001, p. 15.

4. A propósito de esa *Gegenwort*, de esa contra-palabra, se pregunta Ricardo Ibarlucía en "Simiente de lobo: Celan, Adorno y la poesía después de Auschwitz", La Balsa de la Medusa, Madrid, nª 51-52, pp. 49-72: "¿Qué cosa viene, de pronto, a interrumpir la conversación, a interferir en ella, a generar confusión y malestar entre los interlocutores? Casi enseguida Ibarlucía responde: "Aquello que se 'interpone' en la conversación –dice Celan– 'procede sin consideración' (Celan, GW 3, p.189).

5. En Lizalde, op. cit., pp. 255-266.

II

Imaginémonos un insensato que se obligase a resumir la empresa básica de esa obra "irresistible y perfecta" (los calificativos son de Lizalde[6]), el *Tractatus logicus-philosophicus*. Puesto a ocupar el lugar de ese insensato, en esta ocasión favorezco la siguiente simplificación: el *Tractatus* dibuja dos mapas para ayudarnos a no perdernos en ese laberinto, el lenguaje. Quien disponga de esos mapas, podrá evitar graves confusiones tanto respecto del operar con los pensamientos, como en relación con los más diversos sucesos del mundo. ¿De qué tratan esos mapas?

En el primer mapa se ordenan las proposiciones del lenguaje de acuerdo a su relación con el sentido. Así, se demarcan las proposiciones que inmediatamente comunican, que dicen con sentido, de aquellas que no lo tienen. Pero, oh sorpresa, dentro de estas últimas, se encuentran casos muy, muy diferentes. Por un lado, hay que hacer un grupo con las proposiciones sin sentido que no interesan, y otro con las que sí interesan: las pseudo-proposiciones torpes o mamarrachos verbales y las pseudo-proposiciones que, de alguna manera oblicua, iluminan sentidos. Por otro lado, dentro de estas últimas, tenemos dos tipos diferentes: proposiciones que carecen de sentido y sinsentidos. Según este primer mapa, quien recorra el lenguaje se topará, pues, respecto del sentido, con proposiciones de diversas clases: proposiciones genuinas o proposiciones con sentido, pseudo-proposicones que no tienen ni sentido ni importancia, y dos clases de pseudo-proposiciones que no tienen sentido pero que importan.[7]

El segundo mapa precisa esa clasificación al vincularla al extraño pero sugerente y –creo– decisivo contraste, que es precisamente la razón de que me haya detenido en Wittgenstein: la oposición entre decir

---

6. Op. cit., p. 266.

7. Los ecos –¿o malentendidos productivos?– de esta empresa conforman una de las preocupaciones dominantes de la filosofía de la primera mitad del siglo XX. Así, los neopositivistas leyeron muy parcialmente, pero con fervor, el *Tractatus* y procuraron encontrar un criterio –principio de verificabilidad empírica– para distinguir entre el discurso con sentido y la metafísica o discurso sin sentido o disparate verbal. A su vez, K. Popper, que detestaba o envidiaba el mito "Wittgenstein", buscó demarcar –con el principio de falsación o refutabilidad– la ciencia de la pseudo-ciencia.

y mostrar. Para aproximarnos a ella tal vez sirva el siguiente comentario: por "decir" Wittgenstein entiende qué se puede comunicar inmediatamente con el lenguaje, qué se representa en él. En cambio, cuando las representaciones fracasan y el lenguaje no puede ya funcionar de modo directo, comunicando, puede, no obstante, todavía "mostrar", indicar, sugerir, señalar, alertar, ordenar, advertir, alabar..., más allá de los contenidos representacionales. Esta oposición, a la vez que ayuda a aclarar la clasificación de proposiciones del primer mapa, se aclara con él. Pues combinando ambos mapas nos enteramos de que algunas proposiciones dicen y muestran y son, por eso, proposiciones con sentido. En cambio, otras proposiciones ni dicen ni muestran y son pseudo-proposiciones que no importan o simples disparates. No obstante, también existen proposiciones que no dicen, pero muestran conformando dos clases de pseudo-proposiciones importantes: dos clases de pseudo-proposiciones con funciones decisivas en el lenguaje. [8]

Demorémonos todavía a examinar la interrelación entre ambos mapas. Siguiendo al primer mapa, quien pregunte al *Tractatus* dónde se encuentran las proposiciones que realmente lo son, el ámbito de lo decible con sentido, recibirá como respuesta: tal ámbito es el de las proposiciones empíricas. Todas las proposiciones empíricas verdaderas informan algo en tanto "figuran" (*bilden*) o "representan" hechos. Las proposiciones de la ciencia naturales forman parte de ese ámbito. Pero también se ubican en él enunciados empíricos tan corrientes como "el martes 27 de enero de 1999 llovió muchísimo y, como no llevaba paraguas, me mojé".

Junto a los enunciados empíricos o proposiciones genuinas que dicen con sentido, topamos con las pseudo-proposiciones o proposiciones que, con frecuencia, aparentan o pretenden decir, aunque no dicen. Como no son enunciados empíricos y, por eso, no representan ningún hecho, estas pseudo-proposiciones son incapaces de decirnos algo acerca

8. Bertrand Russell en la *Introducción* al *Tractatus*, Routledge and Kegan Paul, New York, 1961, p. XXII desaprobó esta afirmación y propone la siguiente hipótesis para evitarla: lo que no puede ser dicho en un lenguaje con cierta estructura, podría ser dicho en otro lenguaje con otra estructura, y así sucesivamente... Incluso si se acepta esta hipótesis, ello no invalida el posible uso que se pueda hacer de la distinción entre decir y mostrar, independiente de la filosofía "representacionalista" del lenguaje tanto del *Tractatus* como de Russell.

del mundo. De esta manera, no pueden ser afirmadas o negadas con sentido: pertenecen al ámbito de lo indecible.

Entre las pseudo-proposiciones que pertenecen al ámbito de lo indecible muchas, ya adelanté, son aberraciones que, en alguna medida, violan la lógica del lenguaje. A menudo, y no sin sutileza, se plantean desatinos más o menos velados y así, caras acongojadas en sus desvaríos pseudo-razonan: "Sé en dónde está la ciudad de Puebla. No obstante, ¿en qué lugar se encuentra la libertad?". O: "Si no se pueden ubicar los números en ninguna parte, entonces, ¿acaso carecen los números de propiedades o incluso no existen"?

Junto a las pseudo-proposiciones que se reducen a meros enredos verbales, se hallan las otras, las pseudo-proposiciones importantes que no dicen pero muestran. En el *Tractatus*, ya indiqué que Wittgenstein distingue entre dos clases: las pseudo-proposiciones "carentes de sentido" (*sinnlos*) por un lado, y los "sinsentidos" en sentido estricto (*unsinnig*), por otro.

Las pseudo-proposiciones carentes de sentido no disponen de condiciones de verdad. Una ilustración de éstas la hallamos en las tautologías como "llueve o no llueve", que consisten en pseudo-proposiciones que son verdaderas de manera incondicional pues admiten todas las situaciones empíricas posibles. Otra ilustración nos la dan las contradicciones como "llueve y no llueve", que son pseudo-proposiciones falsas también de manera incondicional, porque de antemano eliminan la representación de cualquier situación empírica posible. Como se afirma en el *Tractatus*:

> 4.461: La proposición muestra lo que dice, la tautología y la contradicción que no dicen nada.

Todas las proposiciones propias de la Lógica (6.11) y de las Matemáticas (6.2) poseen, según el *Tractatus*, esas características. También hay otro tipo de pseudo-proposiciones que carecen de sentido como la ley de la causalidad en la Física (6.32). Ésta no formula en sentido estricto una ley, sino la forma general de las leyes empíricas. Se trata de una pseudo-proposición que nos ayuda a ordenar y describir los múltiples sucesos naturales. Todas estas pseudo-proposiciones –simbolismos de la Lógica y de las Matemáticas, principios formales de la Física...– se incluyen en el ámbito de los discursos indecibles: carecen de sentido. Pero si bien no dicen nada, pues no figuran o representan ningún hecho

empírico particular, muestran o, tal vez, ayudan a mostrar[9] algo, a saber: la estructura formal del mundo. Usando la conocida terminología kantiana, podemos afirmar que se trata de pseudo-proposiciones que aunque carentes de sentido importan porque constituyen las *condiciones de posibilidad* de las proposiciones con sentido.

Sin embargo, y aquí ya nos vamos acercando al propósito por el cual estamos dando este fatigoso rodeo, en el ámbito de los discursos indecibles hallamos otras pseudo-proposiciones importantes que no carecen de sentido –no muestran o ayudan a mostrar la estructura formal del mundo–, sino que son, estrictamente, sinsentidos: son las pseudo-proposiciones de la metafísica y las pseudo-proposiciones valorativas, por ejemplo, de la ética y la estética,[10] que según el *Tractatus* conforman una unidad.

Estas pseudo-proposiciones no formulan condiciones de posibilidad

9. El vacilar que se expresa en la oración "muestran o ayudan a mostrar" quiere evitar –en lo posible– decidirse demasiado rotundamente entre las muchas interpretaciones contrapuestas del *Tractatus*, aunque me inclino a pensar con Max Black que, en *A companion to Wittgenstein' Tractatus*, Cambridge, University Press, 1964, p. 381, sostiene que las pseudo-proposiciones que no son disparates verbales no "dicen" pero "muestran". Por el contrario, P. Hacker en *Insight and Illusion*, Clarendon Press, London, 1972, pp. 22-29 afirma que ninguna pseudo-proposición "dice" o "muestra", pues sólo las proposiciones genuinas pueden "decir" y "mostrar". Luis Villoro en "Lo indecible en el *Tractatus*", rev. *Crítica*, Nro. 19, México, 1975, si bien procura defender el segundo tipo de interpretación, en la p. 28 matiza que los sinsentidos, que no son mamarrachos, "no muestran nada por sí mismos pero orientan al interlocutor para que se fije en lo que el lenguaje le muestra al ser usado correctamente". Los sinsentidos no muestran de manera directa pero ayudan a mostrar. Villoro prosigue: "Al captarse como sinsentidos, delimitan el lenguaje con sentido y hacen posible que, dentro de esos límites, nos fijemos en lo no dicho por el lenguaje. Tendrían la función de un índice que señala lo que el lenguaje y el mundo muestran, para que el otro lo vea *por sí mismo*".

10. Mario Presas en su libro *La verdad de la ficción*, Ed. Almagesto, Buenos Aires, 1997, distingue en p. 11 entre dos modos de usar el lenguaje. El primero es el modo descriptivo o que representa; en el segundo o creativo, "se atiende al hecho de que la realidad del hombre es ´algo´ que el propio existente debe ´mantener´, en el sentido en que mantiene la palabra dada, en el sentido en que cumple una promesa".

de las proposiciones con sentido, sino que su función "es arremeter contra los límites del lenguaje".[11] O, para usar otra expresión del mismo Wittgenstein: esta segunda clase de pseudo-proposiciones importantes, los sinsentidos, nos hacen "arremeter contra las paredes de nuestra jaula".[12] No obstante, con este darnos golpes por el deseo de correr allí donde es imposible ir más allá –por buscar poner en palabras lo que no se puede representar–, no producimos para nada desvaríos verbales. Como las pseudo-proposiciones que no tienen sentido de la Lógica, las Matemáticas y la Física, los sinsentidos, aunque tampoco dicen, también muestran o ayudan a mostrar. Pero, ¿qué?

No sé si ya estoy yendo más allá de lo que enseña el *Tractatus*, si respondo la última pregunta indicando que en los sinsentidos[13] el mundo se descubre *de cierta manera*, adquiriendo *una configuración valiosa o atroz*. Así, por ejemplo, el mundo se manifiesta con relieves virtuosos o viciosos, que promueven asombro, temor, indignación, gratitud... ¿Por qué? Pues esta clase de pseudo-proposiciones que no representan ningún hecho empírico, los sinsentidos, enmarcan el mundo en un horizonte de valores. A partir de ellos, articularemos los hechos empíricos de cierta manera. Si a las pseudo-proposiciones importantes carentes de sentido las reconstruí como conformando las condiciones de posibilidad de las proposiciones con sentido, a la segunda clase de pseudo-pro-

11. En L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 43.

12. Ibim.

13. Discutir de dos clases de "pseudo-proposiciones que importan", de pseudo-proposiciones importantes que carecen de sentidos y de sinsentidos importantes es, con irreverencia, darle vuelta al sarcasmo a F. Ramsey. En *The Foundations of Mathematics*, Routledge and Kegan Paul, London, 1961, p. 263 y ss. Según F. Ramsey, si cualquier proposición que no pertenezca a las ciencias naturales carece de sentido, Wittgenstein debió tomar en serio su conclusión y no darle importancia a *ninguna* pseudo-proposición. Sobre la inutilidad de usar el concepto de pseudo-proposición, sobre todo en referencia a la lógica, cf. Robin Haack, "No Need for Nonsense," *Australasian Journal of Philosophy*, 49, 1971, y Michael Bradley, "On the Alleged Need for Nonsense," *Australasian Journal of Philosophy*, 56, 1978. Para una defensa, pero sólo terapéutica, de toda esta manera de hablar, consúltese: Cora Diamond, *The Realistic Spirit. Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, especialmente el capítulo 2, "Frege and Nonsense" y el capítulo 3 "What Nonsense Might Be".

posiciones importantes, a los sinsentidos, los reconstruiré como *conductores de la atención.*

Por lo pronto, supongamos que estos dos mapas que hemos extraído del *Tractatus* conforman una posible interpretación correcta de esa compleja geografía, el lenguaje. Por supuesto, dentro de todas estas clases de proposiciones y pseudo-proposiciones, las únicas que interesan en esta reflexión ese subconjunto de las pseudo-proposiciones que importan que son las pseudo-proposiciones importantes o sinsentidos que conducen la atención hacia determinadas direcciones... Aceptando el peculiar lenguaje del *Tractatus*, ésta es mi conjetura:

> Los versos de los buenos poemas son sinsentidos. El tipo específico de *mostrar* de estos sinsentidos es la peculiar operación que el primer postulado llama "exhibir", que en el caso de los poemas consiste en "exhibir palabras".

Los sinsentidos nos invitan a atender el mundo desde una perspectiva con algún énfasis propio de mi subjetividad que, apresuradamente o en el correr del tiempo, iré negociando con otras subjetividades. Porque sólo la subjetividad puede dar ese tipo de énfasis. De ahí que esas pseudo-proposiciones que son los sinsentidos operen como flechas que, redirigiendo la atención, modifican los límites del mundo, no los hechos empíricos (6.43). Son apuntadores y recordatorios de situaciones, y también abridores de nuevas posibilidades de interpretar las circunstancias del mundo. (Los sinsentidos de Wittgenstein funcionan un poco como las paradojas de Kierkegaard).

Si estoy en lo correcto, entonces, la estructura profunda de esos sinsentidos importantes" que son los versos constituye la de un conductor de la atención. Se trata de expresiones como: "¡ahí!", "¡allí!", "¡cuidado!", "¡alerta!", o "¡mira aquí!", o "no te olvides"... Por ejemplo, no te olvides de en qué consiste la condición humana y date cuenta, aconsejado por Manrique:

> cómo se pasa la vida
> como se viene la muerte
> tan callando.

Los sinsentidos wittgensteinianos no tienen, pues, nada que ver ni con ineptitud al intentar representar pedazos de la realidad (un intento que le es ajeno, puesto que ésta es la tarea de las genuinas proposiciones, esto es, de los enunciados empíricos), ni con introducir disparates en la conversación (que es lo que hacen las pseudo-proposiciones que no importan). Su función es otra: consiste en mostrar –indicar, advertir, insinuar, elogiar...– el sentido del mundo. Como se afirma en la proposición 6.41. del *Tractatus*:

> El sentido del mundo debe estar fuera del mundo.

Recordemos la reacción, o eco, o relámpago (o todo ello a la vez) de Lizalde. En el comienzo del penúltimo poema de *Al margen de un tratado* se indica (se "pseudo-dice"):

> Lo que es el mundo está en el mundo:
> árboles árboles,
> pájaros, pájaros.
> Lo que el mundo y sus seres significan,
> no está en el mundo...

Si el sentido de los árboles y los pájaros no se encuentra en los árboles y en los pájaros, ¿dónde se ubica ese sentido? Por lo pronto, las repeticiones "árboles, árboles" y "pájaros, pájaros" operan como conductores de la atención para que nos asombremos que haya árboles y pájaros, para reverenciarlos, exaltarnos. Así, según esta observación, si bien el sentido del mundo no se encuentra en los hechos empíricos que componen el mundo, en cambio, sí está en algunas respuestas que la subjetividad humana da a esos hechos: en cómo atiende, y en esa atención estructura, organiza, valora... el mundo. Anteriormente, la proposición 6.4 del *Tractatus* (de la cual la ya citada proposición 6.41 es una elaboración o comentario), Wittgenstein había afirmado: "Todas las proposiciones son de igual valor".

Consideremos el caso de los sinsentidos morales –insisto una vez más: estoy usando las palabras según el modo del *Tractatus*–. Un día afirmo el enunciado "seis millones de judíos murieron en las cámaras de gas de los campos de exterminio nazi". Luego, otro día, distraídamente, también afirmo: "cuando lavé ayer mi camisa azul se descoloró y pintó como el resto de la ropa". Ambas afirmaciones, en tanto proposiciones que pertenecen a lo que el *Tractatus* considera el ámbito de lo decible –proposiciones genuinas que representan hechos empíricos–, son "equi-valentes": se reducen a representar hechos empíricos.

En cambio, si considerando el primer enunciado muy razonablemente exclamo "¡qué horror!", y defiendo que se trató de una pavorosa tragedia, una forma del Mal radical, estas segundas proposiciones –según la terminología del *Tractatus*, pseudo-proposiciones–, no hacen referencia a hechos empíricos sino que, con ellas, se autoconstituye la subjetividad de cierta manera.

Así, esas –si se quiere, "proposiciones de segundo orden" o pseudo-proposiciones importantes según el primer mapa–, no "comunican algo más", "no informan de otros aspectos" sobre los seis millones de judíos muertos en campos de exterminio, sino que toman posición sobre esos hechos: los ubican en el mapa de nuestra vida y los "muestran" o "ayudan a mostrarlos" bajo determinada luz moral: los describen –detectan... "colorean"– a partir de un horizonte de valores. Si se juzga que ese punto de vista sobre el Mal es el correcto, se defenderá: esos sinsentidos nos hacen ver la realidad como *debe* ser vista.[14]

Después de este enmarañado rodeo, regreso una vez más al poema de Lizalde que estábamos leyendo.

III

Otra vez recuerdo los versos:

El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que
no alcanza a expresar.

Con las palabras ganadas en mi fragmentaria lectura del *Tractatus* somos capaces de reescribir esos versos (pseudo-) diciendo:

14. Por lo demás, reitero que el apropiarse con cierto interés de una distinción no necesariamente conduce a abrazar todas las implicaciones con las que fue introducida. En este caso, hago hincapié que el uso de la distinción entre decir y mostrar con el fin de responder la pregunta "*¿Qué es eso, un poema?*" no compromete a defender la apasionante pero problemática metafísica del *Tractatus*. Por ejemplo, y para limitarme sólo a esta discusión, en contra del Wittgenstein del *Tractatus* me inclino a creer que algunos enunciados morales y estéticos también pertenecen al ámbito de lo decible.

El poema es sólo un gesto,
un gesto que muestra lo que
no alcanza a decir.

O si se prefiere el lenguaje que se introdujo con el primer postulado:

El poema es sólo un gesto,
un gesto que exhibe lo que
no alcanza a comunicar.

En este sentido, los poemas no son actos de comunicación sino interferencias que "revelan"[15] lo que no se alcanza a "expresar", "manotazos afortunados". Un manotazo es un golpe enérgico, dado con la mano abierta: una bofetada para que tomemos conciencia de algo. De nuevo ayuda Paul Celan al insistir, en una carta a Hans Bender: "No veo ninguna diferencia de principio entre una trompada y un poema".[16]

¿Tienen razón, pues, quienes defiendan el primer postulado? Si los versos son palabras convertidas en bofetadas, y también, en otros tipos de poemas, en caricias y hasta en abrazos hechos de palabras, los poemas ni usan puramente las palabras ni sólo las mencionan: las *exhiben* para convertirse en gestos que interfieren la comunicación con el propósito de hacer algo. ¿Qué?[17]

15. Robert Brandom formula el vínculo entre "expresar" y "decir" en *Making It Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1994. Señala Brandom: "To express something is to make it *explicit*". Y luego: "making something explicit is *saying* it: putting it into a form in which it can be given as a reason, and reasons demanded for it. Putting something forward in the explicit form of a claim is the basic move in the game of giving and asking for reasons", *op. cit.*, p. XViii.

16. Paul Celan, *Gesammelte Werke 3*, p. 177.

17. El *Tractatus lógico-philosophicus* ha recibido, entre otras, lecturas trascendentes o religiosas, y lecturas trascendentales que lo vinculan al programa de la *Crítica de la razón pura* de Kant. En las lecturas trascendentes, la oposición decir-/mostrar es externa al lenguaje, y lo que se muestra se encuentra siempre radicalmente fuera del mundo, y el lenguaje nunca será capaz, ni directa ni indirectamente, de nombrarlo. Lo que se muestra es lo Místico. Este tipo de lecturas –que a veces no renuncian a claves cabalíticas– acentúan el paralelo entre la estructura del *Tractatus* y la historia del Génesis. En el primero encontramos seis

Vayamos ya al conjunto adjetivo de versos del "Poema", que da comienzo siempre con el mismo sujeto, "todo poema":

Todo poema
es su propio borrador.

Todo poema es infinito.
Todo poema es el génesis.
Todo poema nuevo
memoriza el futuro.
Todo poema está empezando.

El primer verso y el último de este conjunto (y, por lo demás, del poema) recuerdan lo mismo. Que:

Todo poema
es su propio borrador.

Esto literalmente significa que:

Todo poema está empezando.

---

proposiciones, o más bien pseudo-proposiciones, con las que se trabaja, y una séptima que nos invita al silencio. Así también en el Génesis se narra que Dios, después de trabajar durante seis días, descansa el séptimo. A este paralelismo se alude, por ejemplo, en B. McGuinness: *Wittgenstein: A Life*, London, Duckworth 1988. Se lo elabora más en E.Friedlander, Signs of Sense, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 2001. La lectura trascendental, en alguna medida kantiana, fue la que favorecieron los neo-positivistas del Círculo de Viena que llegaron a leer el Tractatus –sin duda, de manera muy parcial, o si se prefiere, equivocada– como algo así como un manifiesto de sus principales propuestas en pro de las ciencias naturales. Pero una lectura trascendental no tiene por qué comprometerse con el neo-positivismo. Por ejemplo, Roy Brand en su "Making Sense Speaking Nonsense", *Philosophical Forum*, Otoño 2004, da una interpretación de la oposición decir/mostrar interna al lenguaje y al mundo. Brand interpreta el decir como la dimensión representativa del lenguaje y el mostrar como la dimensión preformativa, la actividad creativa del lenguaje. Según esta interpretación lo que el lenguaje "muestra" no se encuentra fuera de este mundo. El hueco entre decir y mostrar es un hueco dentro del mismo lenguaje, como el silencio.

¿"Todo" poema es, entonces, un manuscrito respecto del cual no se dejarán de realizar en el futuro adiciones, supresiones, enmiendas, rectificaciones..., una interferencia que no cesa de modificarse? Sí, cada poema es un bloqueo incesante. Otro verso confirma que esas adiciones, supresiones, enmiendas, rectificaciones nunca acabarán porque:

Todo poema es infinito.

Ello convierte al poema en un borrador anómalo. Se caracteriza un borrador como un escrito a corregir. En algún momento se da por terminado ese proceso y se produce el escrito definitivo. En un poema, nos aclara este meta-poema, no hay "escrito definitivo". Todo poema es perpetuamente su propio borrador, aunque no en tanto un *perpetuum mobile:* no como una máquina que *opera ad infinitum* sin energía exterior. Por el contrario, ese artefacto que es un poema, para interferir en los circuitos que genuinamente dicen de la comunicación, precisa a cada paso enormes cantidades de energía externa: sólo funciona con esa extraña energía, preciosa energía, que al leerlo, le ofrece la vida de cada lector.

De ahí que si se reformula el *postulado de la exhibición de las palabras* desde el punto de vista del lector habrá que usar imágenes como la que podemos pedir prestadas al verso de Quevedo: un poema bloquea sistemáticamente la comunicación levantando en torno a sí "polvo enamorado". O tal vez se prefiera evocar la niebla, como en algunos versos de Carmen Boullosa:

El hombre sería alboroto, ventarrón, pero cava en silencio,
Obedece a la niebla.

Extraño obedecer. Pues, ¿qué deseos, creencias, emociones se tienen, o que acciones se llevan a cabo si "obedecemos a la niebla"? ¿Por qué cuando se rompe con el alboroto y los ventarrones propios de tantas palabras e imágenes que nos rodean, a veces nos ponemos a cavar en silencio? ¿Qué se hace en la niebla, si se cava en silencio? Entre otros haceres, nos detenemos a producir sinsentidos como:

...traer la pausa al mundo,
encontrar la forma en la germinación,
levantar el palacio de la noche,

despertar los cadáveres,
oír nadar al pez, temer la aurora

Emprendemos esas apasionadas intervenciones incluso sin preocuparnos demasiado, aferrándonos a lo que traiga el camino. Porque no ignoramos que:

Simple, el retardo de la niebla es dueño de todo.
Ha detenido al tiempo, ha escondido al día.[18]

Así, si todo poema es *para siempre* un borrador, quien quiera convertirse en lector de poemas tendrá que dejarse llevar por la niebla que produce la exhibición de sus palabras. Por eso, la lectura característica de esos perpetuos borradores consiste en la lectura que no posee ningún criterio externo para detenerse en su tantear: la lectura itinerante.

Se antoja que también se comenta el concepto de lectura itinerante, la lectura propia, específica a que nos invitan directamente los poemas, cuando se (pseudo-) dice: leer un poema es apagar un incendio. Recordemos que Adília Lopes advierte:

nao leia versos
os versos podem ser perigosos como o fogo.[19]

Los poemas menores, como los incendios menores, se apagan sin esfuerzo. Un balde de agua acaba con ellos. En cambio, hay incendios que cuando con más ahínco se intentan dominar, crecen: más se multiplican las llamas. De ahí que haya poemas que dejan huellas de quemadura por mucho tiempo.

¿Qué señalan las metáforas del polvo enamorado, del retardo de la niebla, de que los poemas mayores acaban quemándonos en su fuego incontenible? Quizá podamos comenzar a recogerlas a partir de un segundo postulado, no menos pomposo que el anterior: *el postulado del carácter definitivamente otro* de la poesía.

18. El poema *Niebla* se encuentra en el libro de Carmen Boullosa, *La Delirios*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

19. Adília Lopez, *O Poeta de Pondichéry/El poeta de Pondichéry*, Trilce Ediciones, México, 1998.

O, si se quiere expresar ese postulado desde el punto del vista del lector, indicaré que nos encontramos con la experiencia del "apartarse para producir una lectura itinerante". El poema, en su carácter definitivamente otro, en la radical y absoluta alteridad que lo constituye, provoca al lector a un perpetuo recomenzar en cada lectura.

El buen lector de poemas descubre, pues, en el polvo, en la niebla, en el fuego que produce la exhibición de ciertas palabras, lugares, caminos, figuras... que tal vez se conviertan en perspectivas decisivas para observar, y meditar, de manera itinerante. Por ejemplo, se aprenderá a formular preguntas salvajes, sinsentidos –en el lenguaje del *Tractatus*– como: ¿qué nos revela este poema si lo leemos como lo haría un seductor de los rincones, y qué nos advierte cuando asumimos la posición de un seductor del centro? Sin embargo, ¿a qué nos ayuda todo este convocar figuras como los seductores de los rincones y los seductores del centro?

Esos lugares, caminos, figuras... que no son, y acaso nunca conformarán hechos empíricos, contribuyen a ir armando el *otro* horizonte. De esta manera, cada vez que los animales humanos, por ejemplo, leyendo un poema, de algún modo entrecruzan el cotidiano horizonte de sus prácticas, incluyendo sus prácticas teóricas más elaboradas, con ese horizonte absolutamente otro –de polvo, niebla, fuego...– abren con ello nuevas opciones no sólo de soñar, también de mirar el mundo: de explorarlo de otra manera. Y, por estos raros caminos laterales, de pronto los animales humanos descubren que sí, que hay posibilidades de rediseñar la vida.[20]

20. Podemos, sin embargo, desde ya indicar el camino hacia una respuesta en las siguientes palabras de Mario Presas. Hablando no sólo de la poesía, sino en general del lenguaje poético y de las narraciones de ficción señala: "En la metáfora, es decir, al usar poéticamente el lenguaje, se produce una obstrucción de la referencia directa del discurso ordinario y el surgimiento de otra dimensión, hasta ahora inédita, de la relación con el mundo; en el relato de ficción por su parte, el lenguaje "despragmatizado", al contar destinos irreales, también posibilita que la obra proyecte ante sí un mundo virtual habitable". Pero, ¿para qué se lleva a cabo esta "obstrucción de la referencia"?, ¿de qué nos sirve este bloqueo de los lenguajes de la comunicación ordinaria? ¿Para qué la lectura itinerante? Responde Presas que "la visión metafórica y la ficción narrativa configuran una suerte de horizonte contrastante sobre el cual se refleja la circunstancia real del lector, que, de ese modo, casi automáticamente, compara, corrige y critica sus propios supuestos". Op. cit., p. 145.

¿Cómo es que un conjunto de palabras "memoriza el futuro"? De varias maneras. Todo poema nuevo le da estofa –melancolías de noches infinitas, remordimientos por actos espantosos, esperanzas, culpas, alegrías...– a un futuro que, sin ella, permanecería vacío. Las palabras del poema llenan de historia, y de historias, el futuro: lo ayudan a aparecer.

También en el momento de introducirse en el presente el poema traza huellas que se recogerán en el futuro. ¿Acaso exhibiendo palabras el poema no "pseudo-dice" que el futuro no vendrá... en tanto "muestra" que ya está aquí: quizá "memorizando" que el futuro se *hace* ya aquí?

O tal vez los poemas "memorizan" que es posible el comienzo absoluto en tanto "revela" que su lectura debe ser una situación del tipo "estar en el umbral", como por ejemplo todo gran deseo:

Todo poema es el génesis.

En enormes tardes de tedio, en interminables noches de insomnio y sus pausas, cortísimas mañanas, no sin cierta frecuencia invocamos un génesis que no se canse de ser génesis: con ansiedad se desea la gloriosa ruptura. Hasta rezamos por ella. De pronto queremos vivirnos en algún comienzo absoluto: de pie, limpios, frente a una puerta sin desgracias.

Es cierto: a menudo necesitamos vivirnos en situaciones del tipo "estar en el umbral" y romper con la fatalidad de los días sucesivos. De vez en cuando hay que purificarse con un estrepitoso "si" o con un estrepitoso "no". Tenemos que bloquear los trabajos de la ciencia y de la técnica, las preocupaciones de la moral y la política y, también, las negociaciones con el competidor y la conversaciones con el amigo... para que estos circuitos del "decir" no nos hagan sus adictos y acaben intoxicándonos con sus informaciones de noticias, que como toda noticia se empieza a borrar en el momento mismo de formularse: para que tarde o temprano los circuitos que "dicen" no se nos vuelvan la inhabitable cárcel de rutinas fijas como la muerte.

Así, en su operar, la lectura itinerante del poema en algunos aspectos se asemeja a esas otras interrupciones en la vida que son las fiestas y las tragedias. Como a veces sucede en un baile divertidísimo o en un velorio atroz, un poema bloquea las prácticas de la comunicación cotidiana e interfiere en ellas y, por un instante –¿como canta el bolero: por un "instante eterno"?– las ilumina con músicas y alcohol y serpentinas y luces de colores, o con silencios y sombras de dolor para... "mostrarnos" o, mejor –mucho mejor–, como diría Lizalde, para "revelarnos" de nuevo el mundo.

Otra vez: ¿cómo se hace todo eso... simplemente *exhibiendo* palabras?

Universidad Nacional Autónoma de México

ABSTRACT

The first part of this essay is a textual analysis of a poem –or meta-poem– written by Eduardo Lizalde. The second part deals with a reconstruction of the notions of 'saying' and 'showing' in L. Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*, bearing in mind the author's distinction between propositions and pseudo-propositions. A third and final section reintroduces some of the ideas presented in the first part seen now from the standpoint gained by our reading of the *Tractatus*.

CONCURSO EZEQUIEL DE OLASO

El jurado constituído por Antoni Domènech (España), Plinio Junqueira Smith (Brasil), C. Ulises Moulines (México-Alemania) y Ernesto Sosa (EE.UU.) ha resuelto por unanimidad otorgar el premio al trabajo

"El problema de Hume y la paradoja de Carroll"

de *Manuel Pérez Otero* (España)

El Comité de redacción ha dispuesto publicar este artículo en el Volumen XXXI N° 1 (otoño 2005) de la

Revista Latinoamericana de Filosofía

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

EL LUGAR DEL READY-MADE, LA META-IRONÍA Y LO INFRA-MENUDO

Apuntes sobre Duchamp y el materialismo[1]

Pablo Oyarzun R

L'arte é cosa mentale, acentuaba el buen Leonardo. Los ecos de la frase se expanden en el tiempo hacia el pasado y hacia el futuro. Ella es el ápice visible de una tradición que arranca de Plotino y su reivindicación de la aptitud inteligible de las bellas artes, en disenso con su lejano maestro Platón. Esa tradición afirma que el asunto propio del arte es, bajo el primado formal, la encarnación de la idea; las teorías que buscan acreditarse en el mundo cristiano conjugarán el tema con el conocimiento y la celebración de la obra de Dios. La divinización de lo artístico –y del artista– es el estatuto más o menos explícito del deseo estético en el Renacimiento y el Manierismo, cuya magnitud sólo es compensada por la progresiva marginación del arte y su sujeto respecto de la producción y administración de la realidad. Ello no obsta para que se despliegue lúdicamente en asociaciones como las de *Dio, idea, disegno* (como *segno di Dio in noi*), en la apoteosis de la fantasía, de la invención y del genio, y que por debajo se vayan tejiendo relaciones profundas, a trechos muy recónditas e invisibles, entre la destinación general del arte en la época moderna y el programa de dominación y control técnico del mundo.

A casi cinco siglos de distancia Duchamp –que mantenía con el vinciano no pocas afinidades, explícitas o discretas, y dejó huella de las mismas en sus múltiples juegos– repite la frase en un tenor y con unos

1. Este trabajo ha sido elaborado en el contexto del proyecto Fondecyt 101956 "Lo bello, lo sublime y lo siniestro. Estudio de las transformaciones históricas de las categorías estéticas en la clave de la negatividad". Vaya aquí acompañado de mi admiración por el profesor Mario Presas, en testimonio de reconocimiento y homenaje.

matices que, aun cuando son entendibles en buena parte desde el contexto coetáneo del arte y la cultura, traen consigo un índice de radicalidad que bien podría considerarse el auspicio de una nueva época.

La época del arte como pensamiento, se estaría tentado de afirmar, aunque con ello se contrae inmediatamente un compromiso de aclaración, porque el aserto se presta para malos entendidos. Uno de ellos proviene de los desarrollos del arte doblada la primera mitad del siglo veinte, que notoriamente han estado bajo la ubicua influencia de Duchamp: hablar del arte como pensamiento no es necesariamente hablar del arte del concepto, es decir, de la matriz del arte conceptual que ejerce tanto predominio a partir de los sesenta –y no sólo allí donde nos encontramos con obras que se declaran propiamente "conceptuales"–. Otro es el que fomenta una comprensión restringida de la crítica vehemente que el mismo Duchamp dirige en contra el "arte retiniano", en disputa con la primacía de la percepción meramente sensible y de los estímulos placenteros (estéticos). No encontramos en Duchamp la asepsia y la ascesis características de las manifestaciones más fidedignas del arte conceptual (sin perjuicio de los rendimientos irónicos que éste pueda tener), y tampoco encontramos en él una renuncia –que a mí se me antoja imposible en su forma absoluta– a las condiciones de materialidad de la operación artística; en verdad, su putativo intelectualismo modifica el sentido de lo sensible en el arte (y también ciertamente de lo inteligible). La prueba más evidente sería cierta totalización erótica –inseparable de la provocación duchampiana– que hace emerger un fondo perverso y latente del arte (pero nunca muy oculto).

Y está claro que Duchamp tenía clara conciencia de lo que estaba en liza en su ejercicio. En una entrevista que le hizo Francis Roberts el año de su muerte, en 1968, publicada por *Art News*, se lee: "Es paradójico, casi esquizofrénico. Por una parte estaba a la obra una forma de actividad muy intelectual, por otra desmitificaba todo a través del pensamiento más materialista."

Lo que voy a tratar de hacer en las siguientes líneas es, en lo principal, un comentario a esta descripción retrospectiva del artista, valiéndome del caso de los *ready-mades* y de la noción de lo *infra mince* (lo "inframenudo"). Mi punto será abundar en el tema de este materialismo duchampiano.

Apariencia y aparición

En cierto sentido, se podría situar a Duchamp en la línea de filiación del platonismo, si por tal se entiende de modo laxo la afirmación de una diferencia entre dos órdenes constitucionales del ser: lo sensible y lo inteligible. Es la llamada "diferencia metafísica", que discierne dos tipos de entes, uno de los cuales es modelo (y en esos términos causa) del otro: esta relación es determinada con el concepto de mimesis. Digo laxo no sólo por advertir sobre la vulgarización del intrincado pensamiento platónico que supone esta reseña –vulgarización que no por trivial ha sido menos preponderante a lo largo de la historia–, sino también para anticipar el matiz que es preciso infligirle a dicha filiación si se quiere dar cuenta de la peculiaridad que en ella representa Duchamp. Pues en efecto, si en su formulación más astringente esa diferencia implica la separación tajante de aquellos dos formatos ontológicos y la subordinación jerárquica de lo sensible a lo inteligible con la consiguiente depreciación del primero como mera apariencia, y es precisamente esto lo que define su carácter metafísico, en el caso duchampiano, determinado ejemplarmente por las especulaciones más o menos mistificadoras sobre la cuarta dimensión que comandan su reinterpretación de la mimesis, lo que cae es justamente ese carácter. Duchamp insiste en la diferencia, mas no para asegurar la frontera, sino para enseñar el pasaje.

Para toda aquella tradición del platonismo la mimesis define el modo de la sensibilización de lo inteligible, de suerte que es posible establecer relaciones analógicas (o anagógicas) entre lo que se manifiesta en el mundo de los sentidos, variable, plural y perecedero, y lo que perdura idéntico a sí mismo en el mundo de las ideas. La mimesis administra las equivalencias representativas entre unas y otras entidades, sea que se las conciba bajo especie de alegoría, símbolo o metáfora. La reinterpretación duchampiana rompe, entiendo yo, con esta poética de lo inteligible, y abre el espacio en que se hace posible pensar y experimentar la instancia –perfectamente paradójica– de su materialización. Dicha apertura no ocurre sin que sea sobornada la razón metafísica para descuidar la vigilancia de la frontera: el soborno consiste en exacerbar su deseo de diferencia, sugiriéndole el fantasma de su anhelo. La dimensión en que pena ese fantasma es la consabida cuarta.

Las lucubraciones sobre la cuarta dimensión –que estaban bastante en boga en las primeras décadas del siglo XX– han quedado registradas

en la *Caja blanca (Al infinitivo)*, que acompaña la gestación del Gran Vidrio *(La novia desnudada por sus solteros, todavía)* junto a la *Caja verde*. Se trata de un conjunto de anotaciones y esquemas de intencionalidad geométrica que, según declaración del propio Duchamp, fueron suscitadas por la lectura de la novela de Gastón de Pawlovski *Viaje a la cuarta dimensión* (1912), aunque no es necesario prestarle demasiado peso a este incidente. En ellas encontramos el decisivo concepto de "aparición", en una diferencia que es más que sintomática con la inveterada noción de "apariencia". Para ésta retiene Duchamp la explicación usual: es "el conjunto de datos sensoriales que permiten tener una percepción ordinaria" de un objeto. La aparición, en cambio, "es la imagen en n-1 dimensiones de los puntos esenciales de este objeto en n dimensiones", últimas éstas que son tres para nuestra experiencia perceptiva común. Pero esa imagen no es la reproducción o la proyección restada (de tres a dos dimensiones, por ejemplo) de un objeto original. Su especularidad –que Duchamp toma al pie de la letra y absolutamente como juego de inversión– es en verdad una decantación, una depuración, una inscripción de lo dado en la esfera de la idealidad, y en esa misma medida un principio de producción (especulativa o, para decirlo de otro modo, posible) de la cosa. De esta "imagen-espejo" se dice "que *tiene el aire* de servir a la fabricación de este objeto, como un molde, pero este molde de la forma no es él mismo un objeto". Paradójica y en cierto sentido también paródicamente, la resta dimensional no fortalece la entidad del objeto, sino que la socava, la oscurece, insinuando que el último no es sino, a su vez, la imagen o la sombra de un "objeto" tetradimensional. La aparición es índice de la cuarta dimensión; su "-1" es la razón de un *plus* que se anuncia en la relación entre la imagen-espejo y el objeto. En esa misma medida, la "aparición" no es un subproducto mimético, sino el nexo diferencial entre el continuo de 3 dimensiones y la cuarta dimensión. Este no-objeto que es la aparición define, pues, la reinterpretación duchampiana de la representación como principio del arte.

La noción de molde y de moldaje es esencial en la praxis artística e intelectual duchampiana, pero no tanto en el sentido fabril y causal (se trata sólo de un "aire"), sino en cuanto indica concretamente el punto de unión y separación, la diferencia virtual entre el molde y lo moldeado, marcando de esa suerte el infinito de variaciones, el sinfín de lo posible que está implicado en la relación; es *otro* sentido de la producción, *otro* sentido de la causalidad lo que aquí está –impávidamente– a la obra: como producción de sentido, como causalidad de sentido; el nombre para nosotros más familiar –pero también el más extraño, pero también el más abisal, porque es el nombre de la pura e incontrolable inquietud del sentido–, el nombre que le conviene es *deseo*. Es el deseo el que abre el horizonte de la idealidad: el deseo es esencialmente especulativo. Y es, en términos duchampianos, de punta a cabo erótico; causalidad erótica del sentido, el arte adquiere con Duchamp el aire de una ciencia primera: una *erosemántica*, si se me permite el retruécano.[2]

El ready-made y el objeto imposible

Obviando en parte los vínculos más o menos palmarios con Mallarmé, Laforgue, Roussel, Jarry, nunca me he resistido a la tentación de relacionar a Duchamp con Lewis Carroll. De hecho, creí ver en la teoría y práctica de las "palabras-perchero" *(portmanteau)*, "con dos sentidos empacados en un mismo vocablo", la estructura misma del ready-made.[3] Creo que también se podría pensar en el estatuto de lo que llamaría provisoriamente el "objeto imposible" (provisoriamente, porque la definición de "imposibilidad" depende aquí de una interpretación restringida del sentido de lo "posible", como intentaré mostrar más adelante). Estoy pensando en aquel episodio de *A través del espejo* en que Alicia se encuentra en la tienda de la reina blanca que súbitamente se ha convertido en una oveja absorta en su tejido. La tienda está colmada de objetos heteróclitos repartidos en los estantes, pero cuando Alicia quiere precisar lo que contiene cada uno, el estante del caso se muestra vacío, mientras los demás están atiborrados. Una cosa en particular, "brillante y grande", que cambia de aspecto, resulta ser la más escurridiza, ocupando siempre el estante superior al que la niña examina. Cuando Alicia decide seguirla con la mirada en su ascenso, convencida de que podrá fijarla al llegar al tope, el objeto atraviesa el techo, desapareciendo. Este "objeto X" bien podría servir de modelo para los ready-mades, de modo que cada uno de éstos sería, precisamente, una instancia del mismo. Lo característico del ready-made, parejamente a dicho "objeto", es su renuencia a ser reducido a una identidad y univocidad de sentido y, por ende,

2. Un juego más o menos artero; erosemántica: semántica erótica, sin duda, pero también, mántica del eros y erosión de todo sentido fijo.

3. Cf. Pablo Oyarzun R., *Anestética del ready-made* (Santiago: Arcis/Lom, 2000), segunda parte. (El trabajo data de 1979.)

a las condiciones de presencia que la conciencia y la razón vigilante pueda imponerle. Es, como "objeto imposible", un "objeto rebelde", reacio a su propia fijación como objeto, a su control por una subjetividad constituyente. No obstante, tampoco le es simplemente ajeno a ésta: el comportamiento del objeto es demasiado parecido al del deseo que él mismo despierta. El ready-made es también un objeto inquietante, fantasma de las propias pretensiones de sentido que determinan la entidad y la contextura misma de la conciencia, y, más gravemente, de las operaciones secretas que viabilizan esas pretensiones: operaciones de la imaginación alentada por el deseo. El "objeto imposible", imposible no en virtud de su inviabilidad absoluta, sino porque es reacio a las pautas de inteligibilidad (de posibilidad, de verosimilitud) que establece el régimen de la razón y la conciencia y en virtud de las cuales algo puede ser admisible para la subjetividad, es propiamente el objeto imaginario como tal.

Tomemos otro caso de "objeto imposible". En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" Borges urde, no sin un dejo de melancolía atrabiliaria, la ficción de una ficción: la desazón de los espejos (que, como la paternidad, incurren en la operación funesta de multiplicar el mundo), el hallazgo del tomo improbable de una enciclopedia doblemente falaz y la aparición esporádica de ciertos objetos raros, inducen a constatar la existencia puramente hipotética de una especie de universo paralelo –Tlön– cuya sustancia es mental, y que se debe a la invención ociosa de una suerte de secta secreta cuyos orígenes se remontan a los comienzos del siglo XVII. El universo –o planeta– en cuestión es cabalmente idealista: el materialismo es la herejía esencial. Esta matriz idealista ha inficionado la realidad de Tlön a través de la gestación inicialmente fortuita y luego metódica de unos objetos secundarios (y terciarios, y cuaternarios...), que se deben a un proceso de sucesivas duplicaciones conjuradas por el recuerdo o la expectativa y son llamados *hrönir*. Estos objetos insidiosamente van penetrando nuestro universo, aquejándolo de manera inexorable de irrealidad. La anomalía que marca a algunas de estas "cosas" –en el ejemplo del conillo ultrapesado que se encontró en el magro ajuar de un borracho muerto– es precisamente su materia, como se advierte en una nota desesperanzada de la penúltima página.

Y un último ejemplo, esta vez de Duchamp mismo. En su taller de París, 11 de la rue Larrey, en una esquina cuyo ángulo separaba dos recintos, hizo instalar hacia 1927 una puerta que tenía la peculiaridad de servir a ambos: al cerrar el paso a uno de ellos, lo franqueaba al otro. Había producido un objeto que violaba el axioma de no-contradicción:

una puerta que estaba cerrada y abierta al mismo tiempo. A través del truco arquitectónico –nada sofisticado, por cierto, y eso es parte de la gracia– un aire de cinta de Moebius, de *continuum* dimensional se desprende de la puerta. Y no descuidaremos la importancia de las puertas y ventanas en la labor de Duchamp; el Gran Vidrio tiene que ver con las últimas, desde luego, y *Étant donnés*, la segunda gran obra en que trabajó durante dos décadas antes de su instalación en el Museo de Filadelfia, en 1968, se presenta primeramente como un viejo y astillado portón (su modelo pertenece a una casa de Cadaqués) que por medio de dos orificios permite asomarse a una escena de ambiguo erotismo; súmense a ellos las ventanitas ready-made *Fresh Widow* y *Bagarre d'Austerlitz*, las puertas rotatorias del montaje para la exposición surrealista internacional de 1938, o la *Porte Gradiva*, con el contorno de una pareja de amantes, que fue reconstituida en 1968. En una conversación con Cabanne, al hablar del pequeño cuadro del *Molino de café*, le confidencia que él "sin saberlo, [...] había abierto una ventana sobre *otra* cosa."[4]

Pero quizá, más que la ventana, más que la puerta, es la bisagra sobre la que una y otra giran y juegan lo que más importa en el programa duchampiano. En una nota de 1912, al comienzo de la *Caja verde*, se lee: "Tal vez hacer un *cuadro de bisagra*. (Metro plegadizo, libro...). Hacer valer el *principio de bisagra* en los desplazamientos: 1° en el plano; 2° en el espacio." El "principio de bisagra" es el principio de la reversibilidad. Y también podríamos hablar, entonces, del "principio del guante". Poe fue seguramente el primero en reconocerlo en todo su alcance: en *La carta robada*, la comprometedora misiva que el ministro inescrupuloso hurta de los aposentos de la reina para obtener ingentes beneficios políticos con el chantaje es descrita por Dupin como un guante dado vuelta en su escondrijo hecho de pura evidencia. (Como la puerta, como la ventana, carta y guante pertenecen también a la serie de los "objetos imposibles". Y en todos los casos se trata siempre del deseo y de lo erótico.)

El ready-made y la historia del arte

Este mismo principio de reversibilidad ayuda a pensar, creo, las relaciones irónicas –y más bien meta-irónicas, ya me referiré a este concep-

4. Michel Carrouges, *Entretiens avec Duchamp* (París: Belfond, 1968), p. 50.

to– que el ready-made mantiene con el legado artístico occidental. En una de las anotaciones de la *Caja verde* (que, como se dijo, registra el proceso de concepción del *Gran Vidrio*), Duchamp estampa el proyecto de un ready-made recíproco, que consistiría en servirse de un Rembrandt como tabla de planchar. La anotación es evocada en un texto retrospectivo escrito en 1961 que, junto a unas explicaciones que buscan establecer la noción y régimen de los ready-mades, juega a ensayar una clasificación de los mismos. La dificultad empírica del proyecto no merma lo capcioso de la idea. Y ésta, obviamente, tiene muchas implicaciones. Casi podría decirse que el solo enunciado ya es un ready-made por sí mismo. Pero lo interesante es que el ready-made recíproco da cuenta del carácter general del ready-made, y esto en dos direcciones, una histórica, otra estructural, que ciertamente no pueden ser disociadas; la continua comunicación entre ambas es esencial a la provocación que la cosa trae consigo. Por una parte, históricamente, el ready-made se constituye en un aparato de lectura de toda la tradición artística. Duchamp mismo lo sugiere en una chanza que prolonga su discusión con la "pintura de caballete": si los cuadros se hacen con colores manufacturados, entonces "todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de ensamblaje". Por otra, en términos estructurales, provoca una oscilación entre obra de arte y objeto que no puede ser decidida. Claro, se dirá que toda obra de arte es inevitablemente un objeto, pero nadie duda de que la dignidad y el valor de la obra estriban en que es irreducible a una mera descripción, a una constatación o un inventario, o derechamente a su empleo, que son nuestros modos habituales de comportamiento con los objetos. La obra de arte sublima lo que de objeto tiene ella misma.

La convergencia entre las dos direcciones que implica la idea de la reciprocidad define un espacio limítrofe, una zona liminar de transición en que el ready-made se constituye en el pivote de un juego que en principio es ilimitado: así como en su intención y su organización levanta el protocolo de la obra de arte llevando al plano expreso el conjunto de condiciones habitualmente tácitas que definen el lugar, la entidad y la identidad de la obra, así también en su interpelación es la relación del espectador con los objetos la que lee la obra de arte, y simultáneamente la relación con la obra de arte la que lee su relación con los objetos. El ready-made se convierte justamente en la clave del desciframiento para todo el arte heredado, y esto está en el centro de las operaciones artísticas de Duchamp.

Pero está allí no (sólo) con afán polémico o simplemente crítico. Si el misterio del arte es resuelto en mistificación por medio de un golpe de elección del artista, si al exhibir no otra cosa que ese golpe se de-sublima de la manera más insidiosa toda la poderosa capacidad transfiguradora del arte, ello no satisface meramente una intencionalidad escéptica, sino que libera otra posibilidad del arte mismo, libera al arte como pura posibilidad.

La paradoja y la dimensión de lo posible

Del rabo de esta última observación vuelvo ahora a mi argumento central.

La aparición, el "objeto imposible", los espacios liminares de la reversibilidad, las zonas estrictamente virtuales en que comunican órdenes y series heterogéneas entre sí son otras tantas instancias de lo que en términos generales podríamos llamar el régimen de la paradoja. Como bien se sabe, la paradoja trae una zozobra tal a las pretensiones y exigencias de orden y normalidad congénitas a la razón y a la conciencia identitaria del sujeto que usualmente se la relega al dominio variopinto del juego y del pasatiempo o se la impugna como síntoma de incoherencia y contradicción, cuando no de insanía. Y sin embargo no se podrá desconocer el atisbo que ella encierra para la misma razón y la misma conciencia: barrunto promisorio de una drástica emancipación que ambas abrazarían si no tuviesen que abdicar de sí mismas en el acto. La paradoja, dicho duchampianamente, es la novia del pensamiento. La novia del pensamiento *y* del lenguaje, habría que agregar al punto, por eso de si hay pensamiento sin lenguaje o (más en sordina) lenguaje sin pensamiento: problema doble que pertenece ya a su régimen, puesto que sólo se puede decidir lo primero hablando, y lo segundo ha de escapar inexorablemente a lo decible. Lo que esa novia deja entrever a través de su velo seductor es el cielo liberado de las posibilidades.

La conciencia sólo puede cumplir el paso de un pensamiento a otro pensamiento, de un sentido a otro diferente y, *a fortiori*, de un registro o régimen de sentido a otro diferente, por medio de la negación; no hay, si se puede decirlo así, un *continuum* dimensional de las operaciones mentales. El pasaje es la cruz de la conciencia, y en este instante álgido de pasión se ve obligada a elegir entre abolirse a sí misma en pro de la vigencia del objeto de su pensamiento o sacrificar la autonomía del objeto en pro de la afirmación del pensamiento mismo. Pero el pensamien-

to de la conciencia es precisamente este último sacrificio. La autonomía del objeto –aunque no el objeto mismo, que es incorporado a título de signo a la vida de la conciencia– es negada en la misma medida en que se piensa el objeto, con la plusvalía que implica la afirmación de la autonomía del sujeto pensante. Y esto rige también allí donde el pensamiento –lección esencial de Kant– no llega a término en el procesamiento del objeto, es decir, en la reflexión estética, que con algunas mediaciones –y, para ser más preciso, con la mediación de la mediación– podrá llegar a concebirse, en clave romántica, como matriz de la ironía. Aunque la ironía es pertinente a las relaciones inter-subjetivas y no meramente a la relación entre el sujeto y su objeto, en cierto sentido, toda reivindicación de aquella soberanía del sujeto tiene que ser forzosamente irónica, si por tal se entiende la posibilidad de rebajar a objetos a los sujetos que no se muestran dúctiles a la movilidad del pensamiento negador.

A cambio de la ironía romántica, que determina buena parte de toda la producción artística de los últimos dos siglos –y que, preciso sería decirlo, contribuye de manera enteramente esencial a la constitución del sujeto moderno–, Duchamp ejerce la *meta-ironía*. La llama también "ironismo de afirmación", y una nota de la *Caja verde* señala la necesidad de establecer las "diferencias con el ironismo de negación, que depende de la Risa solamente". En la nota que la precede se lee: "Dar siempre o casi el porqué de la elección entre dos o más soluciones (por causalidad irónica)". La ironía negadora es la causalidad del sentido por la conciencia; la causalidad irónica afirmativa a que se refiere Duchamp es, pues, una operación diferente. Un dibujo de 1959, que reproduce el *Gran Vidrio* con el añadido de un esbozo de colinas apenas visible en su zona central, lleva el título *Cols alités*, "pasos acostados", "pasos encamados", que en francés se escucha como *"causalité"*. La meta-ironía conduce por estos pasos. Es la disciplina de la paradoja, el cicerone de lo posible.

El ready-made y el posible

Hablaba al comienzo de esa anómala, aberrante filiación platónica de Duchamp y de la diferencia metafísica entre lo sensible y lo inteligible, que éste vierte irónicamente como diferencia entre lo "retiniano" (lo "estético") y lo conceptual y verbal (lo "anestético"). Paradójico en su misma estructura, el ready-made subsiste –o insiste– en la dimen-

sión del sentido; esa insistencia involucra una revisión radical de la inteligibilidad. Ésta es interpretada ahora como posibilidad, pero, a su vez, no como una posibilidad que tiene que ser definida y decidida a partir de condiciones, requisitos y criterios preestablecidos, es decir, sobre la base de su compatibilidad física y lógica con lo que reputamos lo "real", sino como posibilidad absoluta. Ella ocupa ahora el lugar estrictamente atópico de la diferencia metafísica: el *á-topos* de la diferencia, el "entre" entre lo inteligible y lo sensible, pasaje vertiginoso y puramente virtual en que acontece, en las condiciones de lo que Duchamp llama la "exposición extra-rápida", la materialización de lo inteligible, de la idea. Ésta precisamente es la noción de "posible" en Duchamp. Dos apuntes sirven a su ilustración. La primera pertenece a la colección de notas del Gran Vidrio y –me parece a mí– da muestras de la lucidez extraordinaria que tenía Duchamp acerca de las condiciones e implicaciones de su propia empresa:

Posible

La figuración de un posible.
(no como contrario de imposible
ni como relativo a probable
ni como subordinado a verosímil)
El *posible* es solamente
un *"mordiente" físico* (género vitriolo)
que hace arder toda estética o calística

Ya se ve, pues: *éste* es un concepto literalmente *sui generis* de lo "posible", que no puede ser alojado en ninguno de los compartimentos en que se distribuyen, de acuerdo con las premisas de la ontología tradicional (de las cuales dependen, aunque siempre de manera problemática, las de la estética), las diferencias entre lo posible y lo necesario, entre lo real y lo imaginario. La eficacia corrosiva que Duchamp le atribuye sólo puede ser atribuida a una condición estrictamente indecidible.

El otro apunte proviene de una colección de notas sobre lo "inframenudo", que sólo fueron dadas a conocer públicamente en la década de los ochenta; es la primera del lote:

> Lo posible es un infra menudo – / La posibilidad de muchos / tubos de color de / devenir un Seurat es / la "explicación" concreta / de lo posible como infra / menudo.

Al implicar lo posible / el devenir – el pasaje de / uno a otro tiene lugar / en lo infra menudo.[5]

Ya cité esa sugerencia sarcástica según la cual todas las telas del mundo debieran ser estimadas como ready-mades, puesto que los tubos de pintura con que se las pinta son prefabricados. Aquí es distinto; sin que por ello se la suprima o desmienta, la *boutade* es sustituida por la indicación de aquello que la hizo posible. El principio de la reversibilidad tiene su eje en esta diferencia infinitesimal, esta diferencia indiferente (en sí misma in-diferente, si ha de ser en virtud de ella que los diferentes se diferencien), este *locus* puramente lógico –o para-lógico– que, sin embargo, puede eventualmente tomar cuerpo. Ciertamente, la mención de Seurat no es inocua: el gran pintor analítico cuenta entre los pocos que Duchamp eximía al menos parcialmente de la determinación "retiniana" del arte moderno. Pero lo que sobre todo debe interesarnos aquí es la introducción de lo *"infra mince"*, que entrega, a mi entender, las mejores pistas para entender la comprensión duchampiana de la posibilidad.

Lo infra-menudo

Podría decirse que todo el programa duchampiano está contenido en una de las referidas notas póstumas –la veintinueve–: "¡Aislamiento de lo infra menudo! / Cómo aislar –". *El Gran Vidrio, Étant dones*, los ready-mades y los otros múltiples testimonios de la actividad (o más bien del ocio) de Duchamp son formas diversas –con esa rara mezcla de

5. Duchamp, *Notes*, ed. de Paul Matisse (París: Centre Georges Pompidou, 1980). Hay una edición francesa posterior (París: Flammarion), y una bilingüe con traducción al español de María Dolores Díaz e introducción de Gloria Moure (*Notas*, Madrid: Tecnos, 1989, 19982). Ambas traducen *infra mince* por "infra leve", que ciertamente es más eufónico que "infra menudo", pero no me parece ser una opción canónica. La palabra *mince* viene etimológicamente del latín *minuo*, "disminuir, hacer más pequeño, minorar", de donde también viene nuestro "menudo"; Duchamp la utiliza en todas las variantes sensibles o sensitivas que puede atribuirse a *mince*, sugiriendo siempre un mínimo de ocurrencia material que, eficiente en toda experiencia, no es nunca el objeto pleno y presente de una conciencia perceptiva. Cito las notas en mi traducción.

tautología y radical heterogeneidad– de ese propósito de *"isolation"*. Advertencia suficiente para entender que el concepto de lo infra-menudo no puede ser reducido a una explicación unívoca ni a la unidad de *un* sentido, sobre todo si lo infra- menudo es precisamente el "lugar" de génesis y dispersión de *los* sentidos (en todo sentido). Las notas que Duchamp le dedica dejan en claro que tiene que ver con muchas cosas: lo inconsciente, lo pasajero, lo tenue, lo intersticial, la imperceptible peripecia del cambio, las operaciones residuales, las sombras, los reflejos, las relaciones infinitesimales entre las cosas, los roces y desprendimientos, la transparencia como forma de la diferencia... A todas ellas las cruza un "aire de parentesco", todas apuntan asintóticamente hacia un concepto cuyo rigor sólo se equipara a su condición esquiva.

Yo lo refiero a la posibilidad, pero –tal como trataba de ponerlo antes– a la posibilidad absoluta, que, decía, no se mide con un marco de actualidad o realidad, sino que es principio de generación de realidad, mas no de generación "real", que condena lo generado a la identidad y la prisión de lo entitativo y al folio del presente, sino de generación virtual –o, para decirlo con un término que prefiero, inminente–, que corroe los bordes de lo real dado devolviéndolo al haz indefinido de posibilidades de donde emergió: recordemos la noción de "molde". Me siento tentado a asociar esta concepción de la posibilidad con la noción epicúrea del *clinamen*, que articula Lucrecio en su extraordinario poema doctrinal *De la naturaleza de las cosas*, monumento del pensar materialista. Hay tres características al menos que me parecen hacer de esta relación algo más que una extravagancia: el mínimo, la libertad, la serialidad. Como se sabe, el concepto de clinamen permite introducir la causalidad de la libertad en un universo regido por la necesidad. A fin de explicar la generación de la pluralidad de los entes a partir del movimiento de los átomos –partículas dotadas de formas y tamaños diferenciales– Epicuro había observado que éste, no encontrando resistencia alguna en el vacío no podía ser sino rectilíneo, y que por lo tanto se requería de una (mínima) alteración del mismo que permitiese las colisiones y engarces de las partículas que dan origen a la multiplicidad de los fenómenos. En el poema citado, Lucrecio ofrece la descripción de ese cambio, que es a la vez la inscripción de la libertad en el origen mismo de las cosas como irrupción de la posibilidad y materialidad del acontecimiento. El clinamen es la inauguración de una nueva serie causal, y en esa misma medida el comienzo absoluto de un mundo en un universo que no es sino la síntesis disyuntiva de infinitos

mundos. Me parece que esta visión congenia con el juego duchampiano, y a falta de espacio para argumentarlo mejor, me limito a señalar el rasgo notable de que cada uno de los ready-mades es enteramente *sui generis*, cada uno es la inauguración de una serie que el mismo Duchamp no continúa nunca más. No sólo se abstiene de reproducir ilimitadamente un ready-made, sino también de reproducir el hallazgo que cada ready-made implica, y esto –podría decirse– precisamente para guardar fidelidad a lo que el ready-made, como *genus sui*, es. Ni objeto ni obra, el ready-made es el entre, pero un entre materializado, aunque materializado en el mínimo de materialidad posible: el infra-menudo.[6]

En lo que le concierne, es interesante considerar esta anotación, la dieciocho: "La diferencia / (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie [salidos del / mismo molde] / es un infra fino cuando el máximo (?) / de precisión es / obtenido." Como bien se sabe, los ready-mades plantean el problema de la objetividad de los objetos de una manera que perturba radicalmente todas las relaciones antropocéntricas con los mismos; la indiferencia (la ausencia total de buen o mal gusto) como principio de su elección es el aspecto (an)estéticamente más sobresaliente de esta provocación, y el mismo Duchamp se refiere en más de una ocasión a la prescindencia de un punto de vista *humano* en sus diversas tentativas. Se estaría tentado de pensar, pues, que ellas serían algo así como oscuras ceremonias en que se celebra la evacuación definitiva de los intereses subjetivos en pro de la expansión del mundo de los objetos y de su multiplicación serial. Pero aquí sugiere Duchamp que toda producción serial implica variaciones infinitesimales del mismo molde, cada una de las cuales –así podría pensarse– es el ready-made propiamente dicho. La posibilidad de una crítica (pero una crítica no humanista) de la objetividad serial –o, si se quiere, de la objetividad de la mercancía– queda de este modo abierta.

6. Sobre la cuestión de la obra, la nota 10: "El intercambio entre lo que uno / ofrece a las miradas [toda la / puesta en obra para ofrecer / a las miradas (todos los dominios)] / y la mirada glacial del / público (que divisa y / olvida inmediatamente) / Muy a menudo / este intercambio tiene el valor / de una separación infra menuda / (queriendo decir que mientras más / una cosa es admirada / y mirada menos sepa<ración> inf<ra> m<enuda> hay".

Una erótica de la esterilidad

Crítica de la objetividad, desmontaje de la subjetividad y todos los demás efectos y consecuencias que puedan atribuirse a los *divertimentos* duchampianos, en todo caso creo que su principio es lo que antes denominé la erosemántica. Su peculiaridad lógica estriba en hacer repercutir la diferencia de las series (sujeto y objeto, vida y muerte, pensamiento y percepción, deseo y consumación, etc., y todo esto con la advertencia que Duchamp no se limita a trabajar en las oposiciones binarias, sino en oposiciones y diferencias múltiples y sobre-determinadas) en cada una de las articulaciones de cada serie: el efecto general de esta estrategia de retardo (es una nociones centrales que el artista elaboró a propósito del *Gran Vidrio*) es la conversión de la inminencia en acontecimiento.

La erosemántica –aventuraba en una nota– erosiona el sentido: ante todo, el sentido de lo real, que vacila y oscila en cuanto se opera en sus zonas intersticiales, en la latencia de lo posible. Hay un efecto de vacuidad de sentido (por sobreabundancia, si se quiere) y también hay un efecto de espectralización de lo real. Efectos ambos del humor. Éste, que ciertamente puede tener una función protectiva (el procesamiento humorístico de lo real evita que sintamos el dolor que provoca: anestesia), en este caso no ofrece caución alguna para el sujeto; la putativa maniobra apotropaica es una que justamente lo desarticula, lo desazona. Lo que en verdad protege –o más bien libera– es un espacio de respiración, un espacio de ocio, de no tener nada que hacer, que es –acaso– la dicha. La nota 34 reza: "habitantes de / lo infra menudo / holgazanes".

La espectralización de lo real que induce el ready-made (y los demás retoños del ocio duchampiano) es, entonces, una confirmación metairónica del imperio de la objetividad de los objetos, que no es sino la dispersión del principio de la subjetividad y de la representación en la mediación mercantil y comunicativa de la época hipermoderna; esa confirmación reinscribe al sujeto al tiempo que lo erosiona infinitamente:[7] la elección –el golpe de elección– y la libertad de indiferencia aíslan ese margen, ese *limen* anterior a la distinción entre lo subjetivo y lo ob-

7. Lo reinscribe: recuérdese el doble gesto de escoger el urinario y firmarlo: *R. Mutt*, con su juego multívoco (*mutt* es "zonzo", "estúpido", R. Mutt, invertido, da *mutter*, "murmurar" en inglés, "madre" en alemán, y R. está por Richard: *rich art*, etc.).

jetivo, esa cama (en griego, *kliné*) del deseo: "Cuando el humo del tabaco huele también a / la boca que lo exhala, los 2 olores se desposan por infra menudo (infra menudo / olfativo)" (11). "El calor de un asiento (que se acaba / de abandonar) es infra menudo." (4) "[...] *separación* infra menuda – mejor / que tabique, porque indica / intervalo (tomado en un sentido) y / tabique (tomado en otro sentido) – separación / tiene los 2 sentidos macho y hembra – [...] Pantalones de terciopelo – / su sonido sibilante (al andar) por / fricción de las 2 piernas es una / separación infra menuda señalizada / por el sonido (*no*? es un sonido infra menudo)." (9)

Limen o himen, separación y membrana, diferimiento e indiferencia, lo infra- menudo es un estrato hiper-delgado, lugar virtual de paso entre las dimensiones, de insistencia de lo posible. El erotismo –que Duchamp designó alguna vez como la cuarta dimensión– es, aquí, de índole andrógina. Si se quiere un emblema suyo, ahí está la sonrisa de Duchamp, la sonrisa polisémica y perversa que cita como a un *revenant* a la Gioconda, y que, como la de un célebre felino, es lo último que (des)aparece.

Universidad Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile

ABSTRACT

In this paper I intend to discuss Marcel Duchamp's artistic program in terms of a meta-ironic revision of Western art that stresses its mimetic-aesthetic determination introducing the condition of absolute possibility, modulated by erotic nuances. This point of view is initially developed by means of an analysis of the Duchampian notions of appearance and apparition, which are related to the character of the ready-made. A brief analysis of the ontological status of the latter leads to the consideration of the logical form of paradox as concerns to the structure of the possible, ending with a discussion of the concept of *inframince*.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

LA PERSPECTIVA DEL ZORZAL: PAUL CELAN Y EL *TANGO DE LA MUERTE*

Ricardo Ibarlucía

En 1949, poco después de su regreso a Alemania, Theodor W. Adorno sentenció: "La crítica de la cultura se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: después de Auschwitz, escribir poesía resulta bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía".[1] Este famoso veredicto, pronunciado por Adorno cuando Paul Celan aún se encontraba en Czernowitz, recibió a lo largo del tiempo distintas formulaciones.[2] En 1961, después de haber conocido personalmente a Celan y entablado correspondencia con él, Adorno regresó sobre el tema en un artículo aparecido en la revista *Merkur* para agregar: "Los auténticos artistas del presente son aquellos en cuyas obras vibra el gris más

1. Theodor W. Adorno, "Kulturkritik und Gesellsachaft", (originalmente en *Soziologische Forschung in unsere Zeit*, homenaje a Leopold von Wiese) *Prismen* (1955), Adorno, *Gesammelte Schriften* (en adelante GS) edición de Rolf Tiedeman, Francfort del Meno, 1970-1986, vol. 10: 1, p. 30. Todas las traducciones incluidas en el presente artículo, salvo indicación contraria, son de mi responsabilidad.

2. Véase, por ejemplo, Adorno, "Engagement oder künstlerische Autonomie", conferencia en Radio Bremen del 28 de marzo de 1962, reproducida en *Die Neue Rundschau* (año 73, 1962, vol. 1), más tarde publicada, con el título "Engagement", en *Noten zur Literatur III*, GS 11, pp. 423-424; "Die Kunst und die Künste ", en *Anmerkungen zur Zeit* (n° 12, Berlín, 1966), GS, 10, 1, p. 452; "Ist die Kunst heiter?" (en *Süddeutsche Zeitung*, año XXIII, n° 168, 15/16 de julio de 1967, GS, 11, p. 603. Sobre la historia de la frase, cf. Peter Stein, "'Darum mag falsh gewesen sein, nach Auschwitz liesse kein Gedicht mehr sich schreiben' (Adorno). Wiederruf einen Veredikts? Ein Zitat und seine Verkürzung", en *Weimarer Beitäge*, Wien-Berlin, n° 42/4, 1996, pp. 485-508.

extremo".[3] Tal cambio de postura, ha sugerido Joachim Seng en su estudio preliminar a la correspondencia entre el filósofo y el poeta, habría resultado de la lectura de Celan, que se lo hizo notar en una carta del 21 de enero de 1962: "He leído su ensayo en el reciente *Merkur*; por encima de la distancia, con la última frase su persona se mostró cerca y receptiva."[4] En efecto, la afirmación de Adorno parece concordante con la respuesta de Celan a la encuesta de la Librairie Française et Étrangère Flinker en 1958:

> La poesía alemana ha tomado, creo yo, otros caminos que la francesa. Con la memoria más lúgubre y lo más cuestionable alrededor, ya no puede, aparte de toda la tradición en la que se inserta, hablar más el lenguaje que un oído propenso todavía parece esperar de ella. Su lenguaje se ha tornado más sobrio, más fáctico, desconfía de lo "bello", intenta ser veraz. Es por lo tanto, no perdiendo de vista la policromía de lo aparentemente actual, si se me permite usar una palabra del campo visual, un lenguaje "más gris", un lenguaje que entre otras cosas también quiere saber que su "musicalidad" se asienta en un lugar donde no tenga ya nada en común con la "eufonía" que, más o menos indiferente, aún consuena y resuena con lo más espantoso. Para este lenguaje lo que está en juego, aparte de toda la indispensable variedad expresiva, es la precisión. No transfigura, no "poetiza", nombra y señala, intenta medir el campo de lo dado y de lo posible.[5]

En otros trabajos he señalado que el impacto de la obra de Celan sobre Adorno se hace sentir no sólo en los textos de los "Paralipomena" de *Ästhetische Theorie* (1970), probablemente destinados a formar parte de un proyectado ensayo sobre *Sprachgitter*, sino también, y de manera elocuente, en las meditaciones sobre metafísica que cierran *Negative Dialektik* (1966), donde el filósofo afirma que "tal vez haya sido falsa la frase según

3. Adorno, "Jene zwanziger Jahre" (*Merkur*, enero de 1961), recopilado en la tercera edición de *Prismen* en 1969, GS, 10: 2, p. 506.

4. Joachim Seng, "'Die wahre Flaschenpost'. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan", en *Frankfurter Adorno Blätter VIII*, Munich, Text+Kritik, 2003, p. 153. La carta completa se halla reproducida en Theodor W. Adorno /Paul Celan, "Briefwechsel 1960-1968", *op. cit.*, p. 186.

5. Paul Celan, *Gesammelte Werke* (en adelante GW), edición de Beda Alleman y Stefan Reicher con la colaboración de Rolf Bücher, Francfort del Meno, Suhrkamp, vol. 3, pp. 167-168.

la cual, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas."[6] El lugarteniente del campo, descripto por Adorno en el capítulo final de su libro, profiere palabras similares a las del hombre de ojos azules que en el poema *Todesfuge*, publicado por primera vez en rumano con el título *Tangoul mortii*, ordena a los judíos cavar una tumba al compás de la música que interpreta la orquesta de prisioneros: "mañana vas a serpentear desde esa chimenea como humo en el cielo."[7] No es mi intención volver aquí sobre este pasaje más que para sugerir, recogiendo un comentario de Peter Szondi, que el veredicto de Adorno, lejos de ser rechazado por Celan, se convirtió en "la divisa secreta de su poesía".[8] Entre los apuntes y materiales para *Atemwende* (1967), Celan de hecho escribe: "Ningún poema después de Auschwitz (Adorno): ¿qué es lo que aquí se subsume bajo la categoría de "poema"? La arrogancia de atreverse a considerar o referirse a Auschwitz, de modo hipotético-especulativo, desde la perspectiva de los ruiseñores (*Nachtgallen*) o del zorzal (*Drossel*)."[9]

6. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), GS, 6, p. 355. Sobre el tema, remito a mis trabajos "Simiente de lobo: Paul Celan y la poesía después de Auschwitz", *La Balsa de la Medusa*, Madrid, nº 51-52, 1999, pp. 49-72 y "Paul Celan –Lyrik als Topographie der Erinnerung", *Germanistentreffen: Deutschland–Argentinien, Brasilien, Chile, Kolumbien, Kuba, Mexiko, Venezuela, 8-12.10.2001, Dokumentation der Tagungsbeiträge*, São Paulo 2001, Bonn, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), pp. 325-337. El tema fue abordado también en "El judío Grande y el judío Chico. La relación entre Paul Celan y Theodor W. Adorno (1959-1968)", comunicación presentada ante el grupo de filosofía dirigido por Carlos Thibaut, Universidad Carlos III, Departamento de Humanidades, Madrid, 26 de junio de 2003.

7. Adorno, GS, 6, p. 355 supra.

8. Peter Szondi, "Durch die Enge", en *Celan-Studien*, edición a cargo de Jean Bollack, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1972, p. 103.

9. Axel Gellhaus, "Die Polariesierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan", *Celan-Jahrbuch 6* (1995), edición a cargo de Hans-Michael Speier, Heidelberg, 1995, p. 55: citado en Seng, *op. cit.*, p. 163. Una formulación muy similar, datada hacia 1960, se encuentra en los borradores de *Der Meridian* Tübinger Ausgabe, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1997, (715-716), p. 179: "El ruiseñor de la poesía ya no trina sobre nuestras cabezas [...] sobre nuestras cabezas zumba algo diferente a un pájaro cantor." Véase también la anotación del 22 de junio de 1962 consignada en Barbara Wiedemann, *Paul Celan–Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*, Francfort del Meno, Suhrkamp, 2000, p. 791: "El que mistifica después de Auschwitz es un co-asesino."

En las páginas siguientes me propongo indagar el sentido de esta afirmación en relación con *Todesfuge*, poema con el que comienza la obra de Paul Celan, que hasta entonces había firmado como Paul Antschel. Mi punto de partida será presentar y comentar una nueva traducción de *Todesfuge* con el fin de mostrar de qué modo –como ha sugerido Jean Bollack– "el acto poético fundador de Celan fue volverse contra una tradición cultural", bajo la forma de una respuesta "a las representaciones de un imaginario surgido de las estructuras de la lengua" alemana y reificado en su literatura.[10] En segundo lugar, basándome en las reflexiones de Celan sobre *Todesfuge* en una carta dirigida a la redacción del *Tagesspiegel* de Berlín en 1959, me detendré en los elementos lingüísticos –pronombres, giros, iteraciones, imágenes– que la composición del texto somete a una violenta reelaboración semántica. Por último, discutiré la interpretación que John Felstiner propone del poema como una referencia directa al tango que se tocaba durante las ejecuciones en el campo de Lublin para sugerir, a través del examen de documentos hasta ahora no considerados por la crítica, que el título original *Todestango* se inscribe en una trama más amplio de referencias históricas y simbólicas, donde el lirismo del tango no constituye sino la consumación, sobre el terreno de la cultura de masas, del modelo de poesía recusado por Celan.

I

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

10. Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 3-7 y 41.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit dem Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod is ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf und er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Fuga de la muerte

Leche negra del alba la bebemos de tarde
la bebemos al mediodía y de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos una tumba en los aires allí hay lugar de sobra
Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe

escribe cuando oscurece en Alemania tu cabello dorado Margarita
lo escribe y se para delante de la casa y brillan las estrellas silba a sus machos para que vengan
silba a sus judiachos para que salgan hace cavar una tumba en la tierra
nos ordena que se largue el baile

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana y a mediodía te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
Un hombre vive en la casa juega con las serpientes escribe
escribe cuando oscurece en Alemania tu cabello dorado Margarita
tu cabello ceniza Sulamita cavamos una tumba en los aires allí hay lugar de sobra

Grita claven más a fondo en la tierra los otros toquen y canten
manotea el fierro en el cinto lo sacude azules son sus ojos
grita hundan más a fondo las palas los otros sigan con el baile

Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía y de mañana te bebemos de tarde
bebemos y bebemos
un hombre vive en la casa tu cabello dorado Margarita
tu cabello ceniza Sulamita juega con las serpientes

Grita interpreten con más dulzura la muerte la muerte es un maestro de Alemania
grita rasguen más oscuros los violines que ya van a trepar como humo en el aire
que ya van a tener una tumba en las nubes allí hay lugar de sobra
Leche negra del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un maestro de Alemania
te bebemos de tarde y de mañana bebemos y bebemos
la muerte es un maestro de Alemania azul es su mirar
te tira con balas de plomo te tira a pegar
un hombre vive en la casa tu cabello dorado Margarita
nos lanza encima sus machos nos regala una tumba en los aires
juega con las serpientes y sueña la muerte es un maestro de Alemania

tu cabello dorado Margarita
tu cabello ceniza Sulamita [11]

11. Celan, GW, 1, p. 41-42.

En esta traducción, resultado de sucesivas aproximaciones y aún con carácter provisorio, me empeñé en recrear en nuestra lengua, hasta donde fuera posible, tanto el plano fónico y rítmico prosódico como el diseño paratáctico de *Todesfuge*. La primera meta que me fijé, conforme a la observación de Celan en su respuesta a Librairie Finkler citada más arriba, fue inscribir la forma de expresión del poema "en un lugar donde no tenga ya nada en común con la 'eufonía' que, más o menos indiferente, aún consuena y resuena con lo más espantoso". El segundo objetivo, complementario del anterior, fue hacer visible al lector el principio constructivo, para lo cual tuve presente un señalamiento de Adorno en una carta a Celan fechada en Francfort del Meno el 13 de junio de 1960. Allí Adorno traza una analogía entre la prosa de Celan en *Gespräch im Gebirg* y *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler, en cuya parte final se introduciría una "categoría formal *sui generis*", síntesis de la elaboración temática y su enunciación:

> Quizá baste en este sentido una cita del último capítulo de mi pequeño libro sobre Mahler para mostrarle esto: "En la disposición dialógica (*in der dialogisierenden Anlage*) de las frases se manifiesta su contenido. Las voces se enlazan unas a otras en la palabra, como si quisieran sobreimprimirse y superponerse: de ahí la expresión insustituible y el carácter lingüístico de la pieza." Tiendo a pensar que así es como se incorpora realmente en la poesía lírica un elemento de la música que antes no se daba de esta forma y que no tiene lo más mínimo que ver con el cliché de la esencia musical de la poesía.[12]

Víctimas del "cliché de la esencia musical de la poesía", las traducciones al castellano –incluyo mis versiones previas entre éstas– no aciertan a comprender que la palabra *Fuge* en el título del poema, lejos de remitir a un concepto de obra que lo predetermina, como señala Adorno a propósito del uso del término "sonata" en Georg Trakl, es modificado en su extensión y significado, de manera tal que "cambia de función" y adquiere un "valor" que sólo le corresponde por su sonido y por las asociaciones que proceden del texto.[13] En aras de la eufonía, la "disposición dialógica" de los enunciados presente en este poema, mucho an-

12. Adorno/Celan, *op. cit.*, p. 181. Para el pasaje referido, véase Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), GS, 13, p. 300.
13. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS, 7, p. 186.

tes que en *Gespräch im Gebirg*, se suprime por medio del recurso a un lenguaje homogéneo y altamente estilizado, que "transfigura" y "poetiza" donde el poema "nombra" y "señala" referentes históricos con el fin de desenmascararlos y combatirlos.[14] Así, por ejemplo, un término cargado de tanta prepotencia y animalidad como *Rüden* ("machos") se vierte como "mastines" o "dogos", a la vez que se soslaya la lacerante rima interna con *Juden*, que he buscado preservar valiéndome del epíteto "judiachos", muy habitual entre los filonazis argentinos durante la década de 1940.[15] Un lugar común como *dein goldenes Haar* ("tu cabello dorado") es investido del tono sublime de *tus cabellos de oro* y el sarcasmo *da liegt man nicht eng* ("allí hay lugar de sobra") se transforma, por un exceso de literalidad, en un hermético "ahí no hay estrechez" o "allí no se yace estrechamente". El popular *spielt auf nun zum Tanz* ("que se largue el baile"), contaminado aquí por la jerga de la soldadesca, dentro de la cual "bailar" significa también hacer ejercicios físicos violentos, deviene "ahora toquen música de baile" o "música para danzar"; del mismo modo, la pistola se transforma en una enhiesta lanza de hierro que el oficial alemán "blande" en sus manos y la frase *sein Auge ist blau* es traducida como *su ojo es azul* para evitar el cursi *azul es su mirar*.

En ninguno de estos ejemplos, los errores obedecen a que el traductor no domine suficientemente el alemán o el castellano, ni siquiera a la falta de destreza técnica, sino a los presupuestos hermenéuticos inherentes a la tarea de traducción. Un correcto planteo del problema de la relación histórica entre la lengua de partida y la lengua de llegada debe ser pensado en categorías estéticas. Las traducciones de *Todesfuge* rechazan *a priori* la lengua del poema y pretenden "corregirlo" para darle acogida en la tradición literaria que él mismo pone en tela de juicio. "La historicidad" –ha señalado Bollack– "es un rasgo propio en Celan, en razón del papel general que le ha atribuido a la historia en la lengua, así como (lo que lo coloca en las antípodas de Heidegger comentando a

14. Para mis traducciones previas de *Todesfuge*, véanse especialmente las incluidas en "Paul Celan. Una lírica después de Auschwitz", *Diario de Poesía*, nº. 36, Buenos Aires/ Rosario/ Montevideo, verano de 1995/1996 y en "Paul Celan. Después de Auschwitz", *Mitzva*, nº 8, Buenos Aires, abril 1999, p. 16.

15. Mi padre contaba que, mientras cumplía el servicio militar en el Regimiento Nº 7 de La Plata en 1945, el sargento lo llamaba "judiacho" a manera de insulto.

Hölderlin) al deterioro y la complicidad de las lenguas poéticas más nobles" con el exterminio nazi.[16] Pero si Celan se desplaza en la dirección contraria de Heidegger, también toma distancia de lo que Adorno, a comienzos de 1962, criticaba en los poemas de Hans-Magnus Enzensberger en el marco de su disputa con la literatura comprometida: "En virtud del principio estético de estilización y de la oración solemne del coro, se representa el destino inconcebible como si hubiera tenido algún sentido; se lo transfigura y se le quita parte del horror."[17]

Nada más alejado del acto poético de Celan que ofrecer una representación artísticamente bella de la muerte en los campos, extrayendo del dolor de las víctimas un potencial de placer y convirtiendo el genocidio en patrimonio cultural; su poesía, consciente de la imposibilidad de referirse a Auschwitz desde esta perspectiva, se niega a participar en la cultura que hizo posible el exterminio. Los campos no están presentes en *Todesfuge* como un objeto representado, sino como una experiencia lingüística. El poema no comunica un "mensaje", ni pretende "vehiculizar una significación dadora de sentido", según las palabras del propio Celan en su carta a la redacción del *Tagesspiegel*; fija su atención sobre las palabras y despliega las significaciones sobre el plano de una "construcción visual" donde se lee la lengua del exterminio. Más que un poema de la memoria del holocausto, *Todesfuge* es un poema del *holocausto de la memoria*: no es un poema *sobre* la experiencia de los campos, sino un poema *contra* la lengua que los ha hecho posibles, contra los versos que escribe "él", el oficial alemán que "vive en la casa y juega con las serpientes". Un poema contra los poemas que, después de Auschwitz, aún escriben "ellos", como leemos en la desesperada plegaria de *Wolfsbohne*:

Mutter, sie schreiben Gedichte.
Mutter, sie schreiben sie nicht,
wär das Gedicht nicht, das
ich geschrieben hab, um
deinetwillen, um
deines
Gottes

16. Bollack, *op. cit.*, p. 6.

17. Adorno, "Engagement", GS, 11, pp. 423-424.

willen.
Gelobt, sprachst du, sei
der Ewige und
gepriesen, drei-
mal
Amen.

.....

Mutter, sie schreiben Gedichte.
O
Mutter, wieviel
fremdester Acker trägt deine Frucht!
Trägt sie und nährt
die da töten!

Madre, ellos escriben poemas.
Madre, ellos no los escribirían,
si no fuera por el poema que
yo escribí por
tu voluntad, por
voluntad
de tu
Dios.
Loado, decías, sea
el Eterno y
agradecido, tres
veces
Amén.

.....

Madre, ellos escriben poemas.
Oh
madre, ¡cuánto
suelo extraño alberga tu fruto!
¡Lo alberga y alimenta
a los que matan! [18]

18. Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, edición de Barbara Wiedemann, Bertrand Badiou y Claude Rambach, Francfort del Meno, 1997, pp. 45-48.

II

En 1959, cuando Celan afirmaba que "ellos" no escribirían poemas si no fuera por el poema que él mismo escribió, se estaba refiriendo, entre otras cosas, a los malentendidos que habían rodeado la recepción de *Todesfuge* en la República Federal de Alemania. En 1952, luego de participar en Hamburgo del encuentro del Grupo 47, que congregaba las nuevas voces de la literatura alemana, algunos poetas se marcharon "escandiendo sarcásticamente *Schwarze Milch der Frühe*"; el mismo organizador comentó que Celan "recitaba con una cadencia propia de una sinagoga", mientras que otros asistentes lo descalificaron acusándolo de "incomprensible" o "no *engagé*" y uno de ellos hasta llegó a acusarlo de declamar sus poemas "en el tono de Goebbels". [19] Después de que Celan recibió el Premio Büchner, *Todesfuge* ganó una creciente popularidad, que no lo eximió de manipulaciones ideológicas. Como ha señalado Peter Horst Neumann, el poema fue investido de un "valor de uso" durante el proceso de desnazificación y presentado como modelo de la nueva poesía alemana.[20] Comparándolo unas veces con el *Guernica* de Picasso y otras con una "fuga de Bach", la crítica habló de las referencias literarias o religiosas (la Sulamita del *Cantar de los cantares*, la Gretchen del *Fausto*, Heinrich Heine, Richard Wagner, el *Totentanz*, las gorgonas) como si sólo se tratara de "citas" y analizó su estructura formal exclusivamente en términos de tema, contratema, motivo, repetición, variación y coda.

La lectura de *Todesfuge* se hallaba encerrada dentro de los límites de la historia alemana y los valores culturales fijados en su tradición literaria. Ni siquiera quienes declaraban públicamente admirar el poema parecían comprenderlo mínimamente. Así, por ejemplo, un poeta de la talla de Karl Krolow destacaba el "surrealismo" y "la dulce belleza y profundidad" de sus versos, mientras que numerosos críticos exaltaban la "*poésie pure*", la "alquimia lírica" y la cadencia melancólica que transportaban al lector a un mundo fundado "totalmente en metáforas". ¿Qué podía esperar Celan si un comentarista maravillado con *Todesfuge*

19. Jonhn Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1995, p. 65.

20. Peter Horst Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einfühlung*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, p. 93.

había llegado a sostener que, en virtud de su "apartamiento de todo lo concreto", el poema había suscitado en él la "experiencia sartori del budismo Zen"?[21] El mismo Walter Jenz, autor de uno de los primeros trabajos académicos sobre la obra de Celan, necesitó que el poeta le aclarase en una carta que las tumbas en los aires "no son una licencia, Dios lo sabe, ni una metáfora".[22]

La incomprensión más perfecta se manifestó en la reseña de *Sprachgitter* firmada por Günther Blöcker en las páginas del *Tagesspiegel* el 11 de octubre de 1959: "Los poemas de Celan raramente se refieren a un objeto. En la mayoría de los casos secretan, por decirlo así, su filigrana verbal de las glándulas del lenguaje mismo. Sin excepción, el derroche de metáforas de Celan no brota de la realidad, ni presta servicio alguno a ella."[23] Según Blöcker, no se trataba más que de simples "imágenes visuales", creadas por un "intelecto que se complace en el arte combinatoria" y dirigidas a producir en el lector el efecto de "una especie de generación espontánea". Blöcker sostenía a su vez que *Todesfuge* y *Engführung* no eran sino "ejercicios contrapuntísticos, garabateados sobre un pentagrama o con una armonía muda: música para la vista, partituras ópticas". Por fin, tras calificar los poemas de Celan de "inodoros" y reprocharles una "falta de sensibilidad objetiva", Blöcker decía: "Celan es más libre ante la lengua alemana que la mayoría de sus colegas poetas. Esto debe de vincularse con sus orígenes. El lenguaje en tanto instrumento de comunicación lo inhibe y lo agobia menos que a los demás. Esto mismo es seguramente lo que con frecuencia lo lleva a actuar en el vacío."

La alusión de Blöcker a "sus orígenes" judíos afectó profundamente a Celan. El 23 de octubre de 1959 envió una carta a la redacción del *Tagesspiegel*, que constituye uno de los más relevantes documentos para la interpretación de *Todesfuge*:

> [...]Les escribo esta carta porque: el carácter comunicativo de la lengua me inhibe y me pesa menos que a los otros; actúo en el vacío.
> "Fuga de la muerte", de la que debo declararme su frívolo autor, es efectivamente una construcción visual, en la cual la sonoridad no está desarrollada al punto de poder vehiculizar una significación dadora de sentido. Lo decisivo no es aquí la representación, sino la combinatoria.
> Auschwitz, Treblinka, Theresiendstadt, Mathausen, los asesinados, los gaseados: allí donde el poema toma conciencia de eso, se trata de ejercicios contrapuntísticos sobre un pentagrama.
> Era, en efecto, el momento justo de desenmascarar a aquel que –esto debe vincularse con sus orígenes–, escribe poemas alemanes sin estar completamente privado de memoria. De ahí que el empleo de tan aprobatorias expresiones como "intelecto que se complace en las combinatorias", "inodoro", etc., fuera el indicado. Algunos autores –esto debe vincularse con sus orígenes– un buen día por cierto se desenmascaran a sí mismos; baste con esta breve referencia al autodesenmascaramiento que ha tenido lugar; después de lo cual se puede, inopinadamente, seguir escribiendo sobre Kafka..[24]

21. Felstiner, *op. cit.*, pp. 70-71.

22. Citado en Bollack, *op. cit.*, p. 17: carta de Celan a Jenz del 15 de mayo de 1961.

23. Günter Blöcker, "Gedichte als graphische Gebilde", *Der Tagesspiegel*, Berlín, 11 de octubre de 1959, p. 39.

La carta de Celan deja en claro que la clave de *Todesfuge* no reside en la representación, sino en la "combinatoria". En la versión definitiva del poema, incluido en *Der Sand aus den Urnen* (1947) y posteriormente en *Mohn und Gedächtniss* (1952), la modificación del título *Todestango* por *Todesfuge* refuerza esta idea. El uso de palabra *Fuge*, sin embargo, reenvía no sólo a una forma musical que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos por diferentes tonos, sino también a un campo semántico más amplio, del que quisiera retener aquí otros dos significados. El término *Fugsamkeit* es recuperado por Heidegger, en una exégesis filológica, con el sentido de "acatamiento", como en la expresión: *Fügung des Schiksals* ("acatamiento del destino"). El vocablo *Fug* traduce para Heidegger el griego *díke*, cuyo contenido metafísico fundamental no sería el de "justicia", sino el de ensamble (*Fügung*), inserción (*Einfügung*) y juntura (*Gefüge*).[25] Paralelamente, una acepción popular de *Fuge* es "mezcolanza", "amasijo" y, en la jerga de la carpintería, la acción de encolar las partes de un mueble desvencijado. En este uso, el verbo *fügen* se aproxima mucho al sentido de *kitschen*, expresión co-

24. Carta reproducida en alemán y en francés en Paul Celan/Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, edición de Bertand Badiou con la colaboración de Eric Celan, París, Seuil, 2001, vol. 2, p. 134. El subrayado es de Celan.

25. Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tubinga, Max Niemeyer, 1958, p. 123.

rriente en el alemán del sur, de la cual provendría *Kitsch*, y que quiere decir "frangollar" y, más específicamente, "hacer muebles nuevos con viejos".[26] Con este empleo se emparientan giros como *aus den Fugen gehen* ("salirse de quicio") y frases como *die Welt ist aus den Fugen* ("el mundo está desquiciado", "hecho un amasijo" o un "cambalache").

Estas tres acepciones de la palabra *Fuge* –la musical, la filológica y la popular– se entrelazan en la "construcción visual" de la que habla Celan en su carta a la redacción del *Tagesspiegel*. En primer lugar, los elementos fónicos y rítmico-prosódicos desarrollan una musicalidad que busca aprovechar las relaciones de armonía en su configuración más abstracta. En segundo lugar, la "disposición dialógica", la construcción paratáctica, amalgama las palabras conforme a las estrictas leyes del fraseo, permitiéndose la rima consonante (*Rüden* y *Jüden*, *blau* y *genau*), si no en presencia de los "malos compases" –como decía Schönberg a propósito de su *Pierrot lunaire*– sólo en aquellos compases fatídicos en los que el poema percibe la complicidad del ideal de simetría con la maquinaria de muerte de los campos.[27] Los "ejercicios contrapuntísiticos sobre un pentagrama" proceden a "desenmascarar a aquel que [...] escribe poemas alemanes", al *Meister aus Deutschland* y su cliché de la esencia musical de la poesía, precisamente allí donde la lengua poética toma conciencia de su participación en "Auschwitz, Treblinka, Theresiendstadt, Mathausen". Por último, la amalgama de tópicos literarios y sintagmas soldados procede a realizar la mímesis de lo cursi, del *Todeskitsch* del hombre que "vive en la casa" del lenguaje y "escribe", impidiendo toda reconciliación entre contenido de verdad y apariencia de belleza poético

La jerga abyecta del verdugo y su sensiblería acuñada en frases hechas se yuxtapone, bajo la forma de un contrapunto entre un solista y un coro, con imágenes comunes a la poesía de Czernowitz, sometidas también a una profunda reelaboración. La primera de ellas es el debatido oxímoron *schwarze Milch*, ya presente en el poema de Rose Ausländer "Ins Leben", escrito en 1925 y publicado en *Der Regenbogen* en 1939:

26. Sobre la etimología de la palabra *Kitsch*, véase Abraham Moles, *El kitsch*, traducción. de Josefina Ludmer, Buenos Aires-Barcelona, Paidós, 1990, pp. 9-12 y Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, pp. 232-234.

27. Citado e Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS, 7, p. 237.

Sie speist mich eine lange, trübe Zeit/mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein ("Me alimenta un tiempo largo y turbio/con leche negra y espeso vino amargo").[28] Con una leve variación, el tópico puede encontrarse en dos poemas de Alfred Margul-Sperber, incluidos en su libro *Geheimnis und Verzicht*, también de 1939: en el primero de ellos, "Ferner Gast" leemos: *Willst du nicht, mein Kind,/von der dunklen Milch des Friedens trinken?* ("¿No quieres beber, mi niño,/la leche oscura de la paz?"); en el segundo, "Der schwarze Hain", la imagen sufre una nueva transformación: *Hier ist kein Tag. Die Milch des Abends rinnt/die schwarzen Stämme abwärts auf den Grund,/ins Netz versinckernd, das die Stille spinnt* ("Aquí no hay día. Por los negros troncos la leche del atardecer/ chorrea hasta caer al suelo,/hundiéndose en la red que teje el silencio").[29] El proceso semántico que da lugar a la integración de esta imagen en *Todesfuge* se puede acaso reconstruir: si Czernowitz, que significa literalmente "ciudad negra", es la *Mutterland* de los judíos, ¿de qué otro color podría ser la leche de la *Muttersprache* que beben como la bilis de mañana, de tarde y de noche?

Este trabajo que Celan realiza sobre los tópicos familiares a la literatura de Czernowitz fue algunas veces usado para argumentar con malevolencia que *Todesfuge* no era sino una reelaboración del poema "ER" de Immanuel Weißglas, aparentemente escrito en 1944 y publicado en 1970:

ER

Wir heben Gräber in die Luft und siedeln
Mit Weib und Kind an dem gebotnen Ort.
Wir schaufeln fleißig, und die andern fiedeln,
Man schafft ein Grab und fährt im Tanzen fort.

ER will, daß über diese Därme dreister
Der Bogen strenge wie sein Antlitz streicht:
Spielt sanft vom Tod, er ist ein deutscher Meister,
Der durch die Lande als ein Nebel schleicht.

28. Ernst Wichner/Herbert Wiesner (comps.), *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina*, Literaturhaus Berlin, 1993, p. 163.

29. *Ibid.*, p. 165.

Und wenn die Dämmrung blutig quillt am Abend,
Öffn' ich nachzehrend den verbißnen Mund,
Ein Haus für alle in die Lüfte grabend:
Breit wie der Sarg, schmal wie die Todesstund.

ER spielt im Haus mit Schlangen, dräut und dichtet,
In Deutschland dämmert es wie Gretchens Haar.
Das Grab in Wolken wird nicht eng gerichtet:
Da weit der Tod ein deutscher Meister war.

ÉL

Alzamos una tumba en el aire y nos vamos,
Con la mujer y el niño al fin a otro lugar.
Mientras suenan violines, diligentes cavamos,
Abrimos una tumba, bailamos sin parar.

ÉL quiere que el arco se tense más audaz
Y que sobre las cuerdas como su rostro sea:
Toquen dulce a la muerte, es un maestro alemán
Que por los campos como la niebla serpentea.

Al manar el crepúsculo sangriento en la tarde,
Con hambre yo entreabro mi boca amordazada,
Cavamos para todos una casa en los aires:
Como sarcófago vasta, delgada como parca.

ÉL juega con serpientes en casa, sufre y rima,
La tarde está cayendo en Alemania como la cabellera
De Gretchen. En las nubes la tumba no es exigua.
Allá lejos la muerte un maestro alemán era. [30]

Según el testimonio de Edith Silbermann y Alfred Kittner, *ER* y *Todesguge* fueron escritos prácticamente al mismo tiempo, a partir de la iniciativa de Weißglas, que "tenía la costumbre de proponer temas como si se tratara de un concurso poético".[31] Así como no hay argumentos convincentes que avalen la hipótesis de que *ER* haya servido de modelo a la *Todesfuge*, tampoco los hay de lo contrario, salvo que se interprete el hecho de que Weißglas haya mantenido tanto tiempo inédito su poema como un reconocimiento implícito de la prioridad de su amigo, con quien no sólo había compartido en la juventud la lectura de Apollinaire, Essenin, Shakespeare y Yeats, sino también confrontado traducciones de un mismo texto y escrito poemas sobre temas en común.[32] En una carta a Gerhart Baumann, el mismo Weißglas describió su relación con Celan como un "contrapunto de camaradería" que unía a "dos amigos obsesionados por la palabra" en su pasión en común por la poesía: "Murmurábamos versos que cuajaban en poemas."[33]

Sean cuales fueren las circunstancias en que Celan y Weißglas escribieron sus respectivos poemas, lo cierto es que constituyen elaboraciones diametralmente opuestas de un mismo material, o bien procedente de "noticias sobre el ghetto de Lemberger" en Izvetia, según consignó Celan en uno de sus apuntes para *Der Meridian*, o bien de una descripción detallada de las experiencias que habían tenido lugar en algunos campos de la región que le fue comunicada por Weißglas o algún otro sobreviviente.[34] En la nota que acompañó la publicación del *Todesfuge* en la revista *Contemporanul* el 2 de mayo de 1947, traducido al rumano por Petre Solomon con el título *Tangoul mortii*, se informaba que el poema hacía referencia a hechos efectivamente ocurridos: "En Lublin, como en muchos otros campos nacional-socialistas de la muerte, una parte de los condenados debía tocar canciones llenas de añoranza, mientras los otros cavaban tumbas".[35]

30. *Ibid.*, p. 167.

31. Edith Silbermann, "Recuerdos de Paul (Celan-Antschel)", traducción de Cecilia Dreymüller, *La Rosa Cúbica*, nº15-16, Barcelona, 1987, p. 163. Véase también Isreal Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Francfort del Meno, Insel Verlag, 1979, p. 138.

32. En enero de 1947, cuando *Todesfuge* aún no se había publicado, Weißglas dio a la imprenta en Bucarest un libro titulado *Kariera am Bug*, donde incluyó los poemas de los años en los que estuvo prisionero en un campo, junto con su madre, pero entre ellos no figuraba *ER*. El poema se editó por primera vez en *Neue Literatur*, nr. 2, Bucarest, 1970. Véase Wichner/Wiesner, *op. cit.* pp. 167-168.

33. Citado en Silbermann, *op. cit.*, p. 163: carta reproducida en el homenaje de Gerhart Baumann a Imannuel Weißglas después de su muerte aparecido en el *Neue Züricher Zeitung*. Véase Baumann, "Dank an die Sprache : Erinnerungen an Immanuel Weißglas", en *Umwege und Erinnerungen*. Munchen, Wilhelm Fink, 1984, pp. 49-62

34. Celan, *Der Merdian*, *op. cit.*, p. 131 (419). Celan indica aquí como fecha de escritura de *Todesfuge* alternativamente septiembre y mayo de 1945.

35. *Contemporanul*, nº 32, 2 de mayo de 1947: reproducido, junto al original alemán dactilografiado por Celan, en Wichner/Wiesner, *op. cit.*, pp. 171 y 173.

III

Tomando este documento como punto de partida, John Felstiner sugirió que el título *Todestango,* con el que Celan bautizó la versión original del poema, probablemente aludía al nombre dado al tango que en el campo de Janowska, en la región de Lvov, el lugarteniente de las SS ordenaba tocar a los prisioneros, que comúnmente lo interpretaban con flauta, clarinete y acordeón.[36] Se trataba aparentemente de "Plegaria", tango compuesto en 1929 por Eduardo Bianco, violinista y compositor argentino que tuvo gran éxito en París con su orquesta típica y que, bajo la ocupación alemana, tocó para Hitler y Goebbels. Felstiner no hace referencia a la melodía, ni a la letra de este "tango-canción", interpretado en París por Carlos Gardel y grabado en Berlín por la orquesta Bianco-Bachicha en 1939, en una versión en alemán.[37] El tema presenta a un hombre que evoca en el atardecer a su amada muerta, la "bella penitente", cuya alma arrepentida "voló muy lejos de esta vida". En el estribillo, mientras lloran lastimeros los violines, el solista eleva al cielo su oración, acompañado de un coro masculino que canta en contrapunto:

Coro.– Cuando el sol se va ocultando...
Solo.– Una plegaria...
Coro.– Y se muere lentamente...
Solo.– Brota de mi alma...
Coro.– Cruza un alma doliente...
Solo.– Y elevo un rezo...
Todos.– ¡En el atardecer! [38]

36. Véase Felstiner, *op. cit.*, pp. 28-33, así como el testimonio de Yehuda Eisman, sobreviviente de Janowska, citado en p. 297 nota 23.

37. Felstiner sólo indica una versión de Aleksander Kulisiewicz en *Songs from the Depth of Hell,* Folkways FSS37700.

38. Eduardo Bianco, "Plegaria", en *Original Tangos. Bianco Bachicha y su Orchestra,* París, EPM, 1993, t. 7. La partitura fue publicada en 1928 por la Sociedad Española de Librerías con otros tangos famosos de la época. Aunque no se conserva ninguna grabación de Gardel, Bianco dice en una entrevista recogida por Orlando Del Greco en *Carlos Gardel y los autores de sus canciones,* Ediciones Alkian, 1990: "Mi inolvidable amigo Carlitos interpretó en París varios tangos míos, entre ellos 'Plegaria' y 'Destino'." Sobre la orquesta Bianco-Bachicha, véase "El tango en París de 1907 a 1920", en Ramón Peliuski, *El tango nómade. Ensayos sobre la diáspora del tango,* Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 99-162.

La letra de "Plegaria" permite establecer no sólo un paralelismo formal con *Todesfuge;* la amada muerta evocada a la caída del crepúsculo y la oración que se eleva hacia el cielo son elementos que aparecen en el poema de Celan. En *Todesfuge,* la víctima es Sulamita, la mujer judía que designa el pronombre *dich* en el verso de la sexta estrofa, que tradujimos "te tira con balas de plomo te tira a pegar", preservando la única rima final consonante del poema. La otra mujer es Margarita, nombre literario de Gretchen. El hombre que vive en la casa le escribe poemas, del mismo modo que Celan le ha escrito poemas a su madre, asesinada por los nazis de un disparo en la nuca en un campo de trabajos forzados de Transnitria, al sudeste de la Bucovina.[39] Si Celan puede decir que "la muerte es un maestro de Alemania", Margarita es entonces su *partenaire;* como la "Walpurgis Nacht" de Goethe, el poema describe su triple metamorfosis de hada rubia en gorgona y de gorgona en víctima propiciatoria. El tango conoce su historia: llegada al Río de la Plata con la ópera de Charles Gounod en 1866, Estanislao del Campo la retrató en su *Fausto* criollo como una muchacha de "pelo de oro como hilacha/ de choclo recién cortao".[40] Su nombre reaparece en las *Misas herejes* (1913) de Evaristo Carriego, asociada con la heroína de *La Dame aux Camélias* de Alexandre Dumas, cortesana parisina que muere de tisis a los veintitrés años.[41] Los atributos de Margarita Gautier, "princesa de cuento en flor", son asumidos luego por el personaje del famoso tango de Celedonio Flores, escrito en 1919, donde se dice: "ya no sos mi Margarita...¡ahora te llaman Margot!" (1919).[42] Con este *nom de guerre,*

39. Sobre la muerte Friederike Schrager y Leo Antschel, véase la carta de Celan a Erich Einhorn del 1° de julio de 1944 , reproducida en Marina Dimitrieva-Einhorn, "D'un tout petit tas de mots", *Europe,* año 79, n°861-862, París, enero-febrero de 2001, p. 48: "Mis padres fueron fusilados por los alemanes. En Krasnopolka, a orillas del Bug."

40. Estanislao del Campo, *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866), en Estanislao del Campo, Antonio D. Lussich, José Hernández, *Tres poemas gauchescos,* prólogo de Julio Schvartzman, Buenos Aires, Clarín/La Biblioteca Argentina, 2001, p. 26.

41. Evaristo Carriego, "Leyendo a Dumas", en *Misas herejes,* prefacio de B. González Arrili, Buenos Aires, Ediciones Modernas, 1944, pp. 151-160.

42. Celedonio Flores, "Margot", en Eduardo Romano (comp.), *Las letras de*

la reencontramos, interpretada por la actriz María Reino, en el cortometraje *El tango de la muerte*, filmado por José Agustín Ferreyra en 1917 y en el sainete del mismo título, escrito Alberto Novión y estrenado en Buenos Aires en 1922.

Las atracciones principales durante el estreno de este sainete, en el Teatro San Martín, fueron dos tangos que llegaron a ser muy populares. Uno fue el cuplé "Loca", compuesto por los españoles Antonio Martínez Viergol y Manuel Jovés para la cantante Luisa Salas, que fue interpretado por primera vez en la Argentina por Eva Franco. La letra de esta canción hablaba originalmente de una joven española que, tras haber huido del "tranquilo hogar" paterno, añoraba su tierra lejana "donde el sol cae cada día"; en la obra de Novión, los mismos versos servían para encuadrar la historia de Margot, una hermosa inmigrante, que trabajaba como prostituta en un cabaret.[43] La Margarita de *El tango de la muerte*, sin embargo, no era francesa, como la "Margo" de Homero Expósito, que data de 1945, sino de ascendencia rusa, polaca, alemana o de Europa Central, al igual que la mayoría de las mujeres cautivas de la "trata de blancas" en Buenos Aires.[44] La metamorfosis del personaje puede seguirse a través de otros dos famosos "tangos-cuplé" con letra de Viergol: uno es "El beso de la muerte", cantado por Ignacio Corsini, donde Margot se ha transformado en una alternadora del cabaret Royal Pigall; otro es "Rosa de fuego", que narra el destino de una mujer de "diabólica maldad", que "carbonizaba" a sus víctimas y que "jugó con la pasión" hasta que un "hombre frío y de helado corazón" se cruzó en su camino: "El hombre aquel de sangre de serpiente".[45]

Así como la Margarita del *Fausto* acaba por convertirse a través de una serie de mutaciones en la Margot del tango, la amada del *Cantar de los cantares* resucita, en "La Sulamita", un "shimmy" de Juan Caruso y Francisco Canaro, que fue grabado por Gardel en 1928, bajo el aspecto de una "mora gentil" de "ojos negros" y "labios carmesí".[46] En efecto, las letras de tango ilustran lo que Walter Benjamin, refiriéndose justamente a la adaptación cinematográfica del *Fausto*, afirmaba sobre la atrofia del aura en la época de la reproducción técnica del arte: *"la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición"*.[47] Este proceso, que desarraiga los valores de la tradición para reintegrarlos en el imaginario de la cultura de masas, no sólo se percibe en el cine, sino también en las letras de tango, que expresan algo más que la simple transposición del lirismo desde las alturas sublimes de la poesía romántica sobre el plano del kitsch. De ellas puede decirse algo similar a lo que Abel Glance, citado por Benjamin, proclamaba sobre el cine en 1927, todavía con entusiasmo: "Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones, todas las religiones incluso.... aguardan su resurrección luminosa, y los héroes se empujan para entrar por la puerta."[48]

tango. Antología cronológica 1900-1980, Rosario, Editorial Fundación Ross, 3ª ed. ampliada y corregida, 1991, pp. 34-35. Según explica Romano, la letra de este tango, escrita en 1914, originalmente titulado "Por la pinta", había sido premiada en el concurso de poesía del diario *Última hora* en 1914; fue musicalizada por Carlos Gardel y José Francisco Razzano, que la grabaron con el título "Margot" en 1921.Celedeonio Flores la incluyó más tarde en su libro *Cuando pasa el organito* (1935).

43. Véase José Gobello (comp.), *Letras de tango (1897-1981)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1997, p. 46. En 1922, Gardel grabó "Loca", en una versión en tercera persona; Libertad Lamarque lo cantó en 1947, en la película *Gran Casino* de Luis Buñuel..

44. La mayoría de las inmigrantes europeas víctimas de la "trata de blancas" en las ciudades de Buenos Aires y Rosario, entre las últimas décadas del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial, eran de estas nacionalidades y muchas de ellas de origen judío; véase Donna J. Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 17-54.

45. Los textos de "El beso de la muerte" y "Rosa de fuego", no recopilados por lo general en las antologías, pueden consultarse en el sitio de la Ludwig-Maximilians-Universität München, que reúne más de 8.000 letras de tangos y milongas: http: //argentina.informatik.uni.muenchen.de. El reverso de la fatal Margot es Esthercita, cuya pollera corta y vestido de percal evoca el tango "Milonguita" del uruguayo Samuel Linnig y Enrique Pedro Delfino, interpretado por María Esther Podestá en el sainete "judío alemán" *Delikatessen Haus*, escrito por el propio Linnig en colaboración con Alberto W. Weisbach y estrenado en el Teatro Ópera en 1920. Véase Romano, *op. cit.*, p. 43, nota

46. *Todo Gardel*, vol. 30 (1927-1928), Madrid, Altaya, 2001, t. 8.

47. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", en Benjamin, *Gesammelte Schriften: Abhandlungen*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Francfort del Meno, Suhrkamp, 1974, p. 477.

48. Ibid., p. 478: Abel Glance, "Le temps de l'image est venu", en *L'art cinématographique*, vol. II, París, 1927.

Esta es la lectura que surge de *Todesfuge* como *Todestango*: en la época de la reproducción técnica de la muerte, Goethe, Rilke, Schubert y Bach componen tangos. Cuando Celan dice *der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, no sólo está sugiriendo que la muerte es un gran maestro de la literatura alemana; la muerte es también un "maestro cantor", como lo son "Ruiseñor" (*Nachtigall*) y "Pájaro cantor" (*Vogelsang*) en *Der Meistersinger von Nürnberg* de Wagner: un bardo, un juglar, un trovador del mismo modo en que podría serlo un cantor de tangos.[49] Quisiera citar aquí la letra de "El tango de la muerte", el otro tema estrenado en el sainete de Novión de 1922, a favor de mi interpretación. Este tango, escrito por el mismo Novión y Horacio Mackintons, fue cantado en aquella oportunidad por Gardel, que lo grabó ese mismo año y lo incluyó en el repertorio con el que se presentó en Europa en 1926:

El tango de la muerte

No tengo amigos, no tengo amores,
no tengo patria, ni religión.
Sólo amarguras tengo en el alma
y juna malaya mi corazón.

Mas no por eso yo me lamento,
pues siempre tengo en la ocasión,
para mis quejas una milonga;
para mis penas una canción.

Que me importa de la vida,
si nadie me va a llorar.
Quien me lloraba se ha muerto
y esa muerte me ha matao.

Desde entonces desafío
al jilguero y al zorzal
quién mejor cantando ahoga
las tristezas de su mal.

49. Richard Wagner, *Der Meistersinger von Nürnberg*, Francfort del Meno, Insel, 1983, Acto I, Escena 1.

Milonga mía no me abandones,
Tenerte siempre quiero a mi lao.
Que no me falte cuando yo muera
una milonga para cantar.[50]

Al traer a consideración la existencia de una composición titulada "El tango de la muerte", no estoy insinuando que Celan haya buscado inspiración para *Todesfuge* en las letras de tango, por famosas que las hubiera hecho Gardel. Aunque a Celan le gustaba cantar y conocía los versos de muchas canciones en diferentes idiomas, presumiblemente no sabía más de tango que cualquier persona al tanto de la música que la industria discográfica y la radio conseguían llevar a los rincones más remotos de Europa. Ya en un poema de 1913, titulado *Tod und Tango*, el gran satírico vienés Karl Kraus, que mantuvo contacto con Margul-Sperber y el círculo de poetas de Czernowitz a través de la revista *Die Fackel*, se representaba los últimas días de la humanidad como la danza macabra de los asesinos al compás de la música de moda en los salones vieneses:

Und er hat Stunden. Keine aber weckt
das Leben zum Gebet und keine schreckt
die Sünde, keine mahnt und keine klagt
und keine dumpft ihr vivos voco *sagt*
und keine Glocke weint ihr mortuos plango.
Das Leben starb. Die Mörder tanzen Tango.

Y le sobran horas. Pero ninguna levanta
la vida hacia la plegaria, ninguna espanta
los pecados, ninguna advierte, ninguna apena,
ninguna dice a su *vivos voco* frena,
ninguna campana llora su *mortuos plango*.
Murió la vida. Los asesinos bailan tango.[51]

50. Alberto Novión y Horacio Mackintons, "El tango de la muerte", en *Todo Gardel: 1922* (1), Barcelona, Altaya, 2001, t. 15.

51. Karl Kraus, *Die Fackel* (Viena 1899-1936), reimpresión fotomecánica, Zweitausendeins, Francfort del Meno, 1977, vol. 6, año XV, nº 386, 29 de noviembre de 1913, pp. 18-24. Sobre la reaparición de este motivo en la "danza de la hienas" de *Die letzen Tage der Menscheit* (1922) y otros textos de Kraus, cf. Ed-

Todas estas consideraciones sobre el tango sólo tienen por objeto aproximar algunas tesis que amplían y corrigen la línea de investigación abierta por Felstiner, no debidamente apreciada por los estudiosos de la obra de Celan.[52] En primer lugar, la figura de Margarita y otros tópicos presentes tanto en *Todesfuge* como en las letras de tango examinadas son ejemplos de la transformación a la que la tradición poética alemana es sometida en la cultura de masas y puesta al servicio de la mitología nazi. En segundo lugar, del análisis comparativo de *Todesfuge* y *ER* se infiere que la asociación de las expresiones examinadas con una escena que se repetía en muchos campos, aun cuando el tango tocado por la orquesta de prisioneros no fuera siempre "Plegaria", procede de una misma fuente, independientemente de que se la localice en Janowska o en Lublin. Durante la Segunda Guerra Mundial, el tango llegó a formar parte de la vida cotidiana en los ghettos y en los campos; también en Auschwitz, como recuerda Felstiner, la orquesta interpretaba un tema antes de las ejecuciones en masa, al que los prisioneros llamaban genéricamente *Todestango*. [53] Por esto mismo me atrevo a insinuar, en tercer lugar, que dicha expresión cuanto menos se deriva de "El tango de la muerte" cantado por Gardel, cuya melodía era muy conocida en aquellos tiempos y cuya letra, de no haber mediado una versión en yiddish o alemán, cosa por otro lado para nada improbable, los judíos de origen español deportados de Galitzia y otras regiones de la Bucovina estaban en condiciones de comprender.

ward Timms, Karl Kraus. *Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986, pp. 226-236.

52. Véase, por ejemplo, la reseña del libro de Felstiner firmada por Sebastian Kiefer, "'Unterwegsein' zu Celan", en *Weimarer Beiträge*, nr. 45, 2, 1992, p. 275. Al referirse al capítulo sobre la *Todesfuge*, del que sólo dice que es "en sí sugestivo y original, el autor no menciona *Todestango*, pero objeta a Felstiner no referirse a la falta de conocimiento de Celan sobre la técnica musical de la fuga antes de 1957.

53. Felstiner, *op. cit.* p. 30. Un centenar canciones de los ghettos y los campos –entre ellas, algunas en castellano, como "Viva la Quince Brigada", "Si me quieres escribir" y "Oh, mis hermanos"– se hallan recopiladas en Jerry Silverman, *The Undying Flame. Ballads and Songs of the Holocaust*, Syracuse NY, Syracuse University Press, 2002. Sobre el papel del tango entre los judíos, véase Julio Nudler, *Tango judío. Del ghetto a la milonga*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998 y José Judkovski, *El tango. Una historia de judíos*, Instituto Judío de Investigaciones/Fundación IWO, Buenos Aires, 1998.

Por último, aunque no tenemos elementos que permitan establecer si Celan, estudiante de romanística en la Universidad de Czernowitz y simpatizante de la República durante la Guerra Civil Española, conocía siquiera la existencia de "El tango de la muerte" al escribir su *Todesfuge*, no deja de ser inquietante encontrar en este tango, que lleva el mismo título del que se tocaba en Auschwitz, los versos: "Desde entonces desafío/al jilguero y al zorzal/quién mejor cantando ahoga/las tristezas de su mal." Por lo que sabemos, Celan aprendió español en 1950, durante un viaje por la Península Ibérica, y leyó en sus fuentes a Antonio Machado, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, José de Espronceda y algunos de los poetas del Siglo de Oro.[54] No estamos desgraciadamente en posición de establecer cuánto español dominaba el poeta que, al introducir en su obra las primeras palabras en una lengua extranjera, transcribió en "Schibboleth" la consigna *No pasarán* de los republicanos durante el sitio de Madrid. Se trate o no de una coincidencia, la letra de "El tango de la muerte" ayuda a comprender el sentido de la palabras de Celan cuando, al interpretar el veredicto de Adorno, caracterizó su propia poesía en oposición a lo que juzgaba "la arrogancia de atreverse a considerar o referirse a Auschwitz [...] desde la perspectiva de los ruiseñores o del zorzal".

UBA/UNL/UNSAM

ABSTRACT

This paper aims to investigate the sense of Paul Celan's extrange statement about the arrogance of poetry that refers to Auschwitz "under the perspective of the nightingale or the thrush" in connection with *Todesfuge*, which is the poem that inaugurates Celan's work –given the fact that he had signed as Paul Antschel up to then. It starts by introducing and commenting a new translation of *Todesfuge* with the aim of showing how –as Jean Bollack has suggested– "Celan's inaugural poetical act consists in the rejection of a cultural tradition" in the form of a response to the "representations of an imagery sprouted from the structures of the language" and concretized in its literature. Secondly, based on Celan's reflections on *Todesfuge* in a letter addressed to the redaction of the Berliner *Tagesspiegel* in 1959, it focuses on those linguistic elements –such as

54. Celan-Lestrange, 2, pp. 70 (notas 3 y 4) y 485.

pronouns, idioms, images, literary topics– submitted to a violent semantic re-elaboration by the very composition of the text. Lastly, it analyzes John Felstiner's interpretation of the poem as a direct reference to a tango that was played during the executions at the Lublin camp in order to suggest, through the examination of certain documents that have not been considered by the critics up to the date, that the original title *Todestango* belongs to a broader web of historical and symbolical references –among which "El tango de la muerte" sung by Carlos Gardel is located– where the lyricism of tango constitutes the consummation, over the domain of mass culture, of the poetry model rejected by Celan.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX Nº 2 (Primavera 2004)

REMISIVIDAD Y MUNDO

En torno de la relación entre Husserl y Heidegger

Roberto J. Walton

En su escrito "Acerca del programa de la fenomenología", Mario A. Presas señala que la fenomenología de Husserl "no descuida el ser de lo constituyente –como creía Heidegger, quizás por desconocer estos desarrollos de la madurez de Husserl–, sino que, al examinar el origen de conceptos tales como 'mundo' [...] despliega 'el logos universal de todo ser concebible'".[1] La afirmación sigue una línea de interpretación iniciada por Ludwig Landgrebe, quien sostuvo que entre la fenomenología genética y las posiciones de *Ser y tiempo* existe "una relación de convergencia y recíproca complementación".[2] Así, la historia de cada subjetividad trascendental singulariza al modo de la *Jemeinigkeit*, la familiaridad con las propias capacidades representa el nivel más elemental del comprender, la condición de estar arrojado en ellas define el "ahí", y el ejercicio de ellas se experiencia ante todo en un sentir el propio cuerpo como nivel elemental de la *Befindlichkeit*. Este paralelo es extendido por Klaus Held a temas posteriores a la *Kehre*.[3]

---

1. Cf. Mario A. Presas, "Acerca del programa de la fenomenología", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, X (1984), p. 265.

2. Ludwig Landgrebe, *Faktizität und Individuation. Studien zu den Grundfragen der Phänomenologie*, Hamburg, Meiner, 1982, p. vii.

3. Este autor enlaza el tema husserliano del cielo y la tierra, en tanto formas invariables de manifestación del mundo, con motivos provenientes de la reflexión de Heidegger. La tierra es el ámbito en que se originan y manifiestan las cosas materiales, pero a la vez un reverso de ella se aparta de nosotros y se sitúa en la clausura y la oscuridad. Por su parte, en contraste con esta oscuridad, hay un espacio abierto e iluminado en el que las cosas materiales salen a la luz y encuentran un lugar. Las cosas se muestran en una dimensión de apertura y claridad que se contrapone al hermetismo de la tierra. Pero esta dimensión de

En la literatura fenomenológica reciente sobre el tema del mundo, se destacan los puntos de vista de Donn Welton y Søren Overgaard. El primero vuelve a la cuestión en *Ser y tiempo* y se refiere a una "profunda continuidad", aunque a la vez destaca lo que es "genuinamente diferente". Insiste en que, para Heidegger, el movimiento entre la mera cosa y el útil no es, como para Husserl, un movimiento vertical que va de lo inferior fundante a lo fundado, sino un movimiento lateral de modo que se da una aprehensión de lo a la mano totalmente independiente. Además, Welton considera que el mundo es para Husserl un objeto de experiencia y no una estructura trascendental como para Kant y Heidegger. De este modo, el Dasein no solo está relacionado con el mundo sino que está en el mundo, y se hace justicia a la facticidad. Por último, este intérprete establece una diferencia respecto de los horizontes. Para Husserl, los horizontes son "nexos de esquemas identificatorios" en el sentido de que en su explicitación se avanza mediante relaciones de semejanza de modo que la identidad es lo primario y la diferencia es derivada. Para Heidegger, en cambio, son "nexos de esquemas diferenciales" en el sentido de que la semejanza entre objetos y la identidad de un objeto resultan de su lugar en una red de oposiciones.[4] Por su parte, Overgaard se refiere a "ciertas semejanzas estructurales" entre las concepciones de Husserl y Heidegger acerca del mundo. En primer lugar, el mundo es descrito no como una suma total de objetos sino como una estructura de remisiones que permite el encuentro con los entes. En segundo lugar, el mundo nos es dado de un modo no temático como trasfondo, es decir, como un mundo que normalmente no se anuncia. En tercer lugar, ambas concepciones parten del objeto individual y ponen de manifiesto que solo a través de su "remisión a " puede entenderse el mundo de modo que hay una coincidencia en su caracterización como un plexo de remisiones.[5]

El propósito de este trabajo es mostrar, respecto de la interpretación de Overgaard, que la estructura de remisión exhibe mayores analogías estructurales que las tres indicadas. En su examen de la vida trascendental como *In-der-Welt-Leben*,[6] Husserl ofrece un análisis de los nexos prácticos de las cosas que tiene correspondencias con los análisis de Heidegger. En una nota marginal a un texto escrito un año antes de la publicación de *Ser y tiempo*, Husserl señala una relación con la noción de *Bewandtnis* o condición respectiva en Heidegger.[7] Teniendo en cuenta esta indicación, intento poner de relieve, en medio de los contrastes, similitudes significativas. Adopto como hilo conductor los niveles de análisis que es posible distinguir en Heidegger: 1) la remisión del útil a otros útiles y la consideración de su condición respectiva como "descubierta" (*entdeckt*) en cada caso; 2) los respectos (*Beziige*) que conforman esta condición y quedan sujetos a una deliberación; 3) la totalidad respeccional (*Bewandtnisganzheit*) como "previamente descubierta" (*vorentdeckt*) y asociada con la mundicidad; 4) la significatividad (*Bedeutsamkeit*) relacionada con la comprensión del Dasein y la mundaneidad "previamente abierta" (*vorerschlossen*) en ella; y 5) la falta de significatividad (*Unbedeutsamkeit*). Análogamente, procuro mostrar la presencia en Husserl de los siguientes niveles de análisis: 1) el objeto como un sistema de remisión a un horizonte interno y externo; 2) la estructura del ser-apropiado de un objeto cultural y la deliberación sobre ella; 3) el mundo circundante al que remite el horizonte externo y que se des-

claridad tiene también un reverso oculto que va más allá de su apertura sin la cual la tierra no podría manifestarse en las cosas. En suma: a la vez que tienen un reverso que se nos sustrae, la tierra y el cielo exhiben un anverso vuelto hacia nosotros, y de ese modo se condicionan recíprocamente permitiendo la aparición de las cosas. Cf. Klaus Held, "Sky and Earth as Invariants of the Natural Life-World", en Ernst Wolfgang Orth y Chan-Fai Cheung (eds.), *Phenomenology of Interculturality and Life-world*, Freiburg/München, Karl Alber, 1998, pp. 21-41, y "Lebenswelt und Natur: Grundlagen einer Phänomenologie der Interkulturalität", en Kah Kyung Cho y Young-Ho Lee (eds.), *Phänomenologie der Natur*, Freiburg/München, Karl Alber, 1999, pp. 31-44.

4. Cf. Donn Welton, *The Other Husserl. The Horizons of Transcendental Phenomenology*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 367-370, 402. Solo puedo dejar indicado que la primera diferencia no puede afirmarse sin más (cf. n. 27), que la segunda es incorrecta (cf. n. 42), y que la tercera contradice algunas afirmaciones explícitas de Husserl (cf. n. 54).

5. Cf. Søren Overgaard, *Husserl and Heidegger on Being in the World*, *Phaenomenologica* 173, Dordrecht/Boston/ London, Kluwer Academic Publishers, 2004, pp. 126-130.

6. Hua XV, 538; Hua XXIX, 50n., 74; Hua XXXIV, 240, 259, 464. La sigla corresponde, con indicación de tomo y página, a Edmund Husserl, *Gesammelte Werke - Husserliana* I-XXXVII, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers (con anterioridad: Den Haag, Nijhoff), 1950-2004.

7. Cf. Hua IX, 409, 633.

taca sobre el trasfondo del mundo como horizonte universal; 4) la significatividad que la praxis humana confiere a las cosas como un aspecto de la vida trascendental que tiene su término en el mundo; y 5) el mundo como horizonte indiferenciado más allá de las intenciones claras o distintas.

1. *Las remisiones*

Heidegger pone de relieve que todo útil tiene la "estructura de la remisión" (*Struktur der Verweisung*) o el "carácter de la remisividad" (*Charakter der Verwiesenheit*) dentro de "plexo de remisiones".[8] De modo que ningún útil se muestra aislado sino que tiene esa condición por su referencia y pertenencia a otros útiles. Puesto que se muestra de acuerdo con las referencias, la multiplicidad de los útiles no es arbitraria. Hay una primacía de la presencia del todo de remisión y de las remisiones frente a los útiles que se muestran en las remisiones mismas, y Heidegger subraya la clausura del nexo: "Este nexo de remisión es él mismo una *totalidad cerrada*".[9]

Respecto del polo subjetivo de la intencionalidad, Husserl se refiere a "un horizonte intencional de remisión"[10] que se dirige a potencialidades de la conciencia. En virtud de la correlación noético-noemática, esto se refleja en el polo objetivo. Así, el objeto es un "sistema de remisión" (*System vom Verweisen*) que consiste en "todo un sistema de aparición, a saber en la forma de horizontes intencionales internos y externos".[11] De modo que "se encuentra implicada una determinada indicación (*Anweisung*) de todas las ulteriores experiencias del objeto en

8. SZ, 83 s. (112); ST, 110. Cf. SZ, 74 (100); ST, 101. Las siglas corresponden, con indicación de página, a Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1963 (*Gesamtausgabe* 2, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1977); y *Ser y tiempo*, trad. cast. de Jorge Eduardo Rivera C., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.

9. Martin Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, *Gesamtausgabe* 20, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1979, p. 252.

10. Hua I, 82.

11. Hua IX, 5, 11.

12. Hua IV, 35. Cf. Hua I, 84.

cuestión".[12] Además, si se siguen las remisiones que corresponden a los horizontes externos, y se avanza a horizontes cada vez más amplios, se llega finalmente al mundo como horizonte universal: "Penetrar en los horizontes parciales, perseguir sus remisiones externas determinadas, finalmente avanzar siempre y así penetrar en el horizonte universal".[13] En suma: dondequiera que haya horizontes, y la horizonticidad es una característica universal de la conciencia, hay remisiones, aunque Husserl no utilice siempre el término *Verweisung* para indicar las referencias en el modo del horizonte.[14] Es importante observar que Husserl describe, junto a su estructura de determinación, una indeterminación en las remisiones: "Este 'dejar-abierto' [...] es precisamente lo que constituye el horizonte".[15]

A un objeto cultural como el útil le es inherente un tipo especial de referencia porque tiene incorporado un sentido, meta o forma final que se origina en una valoración y un propósito subjetivos. Una eficacia de la subjetividad corporaliza estas metas en una cosa física que entonces "remite a las personas respectivas y a sus actos comunicativos".[16] Además, Husserl señala que todo objeto cultural "tiene su manera de estar dotado de horizontes abiertos",[17] y, respecto de estos horizontes, señala que es "formación de un formar subjetivo, surgido de una intención, un

13. Edmund Husserl, Ms. A VII 9, 3b: "In die partialen Horizonten eindringen, ihren bestimmten Außen-verweisungen nachgehen, schließlich immerfort fortschreiten und so in den universalen Horizont eindringen". Agradezco al Prof. Dr. Rudolf Bernet, Director del Archivo Husserl de Lovaina (Katholieke Universiteit Leuven), la autorización para citar manuscritos inéditos de Edmund Husserl.

14. Las consideraciones ulteriores mostrarán que se puede ser mucho más contundente que lo que sugiere la siguiente afirmación de S. Overgaard: "Claramente, entonces, nada en principio nos impide interpretar la concepción husserliana del mundo como una 'estructura referencial' de acuerdo con los lineamiento del concepto heideggeriano de mundo [cf. Hua XV, 308]. Lo que es más, esta lectura parece ser confirmada por ciertos pasajes escritos por Husserl mismo" (op. cit., p. 128). El autor remite a Hua I, 82, 97; Hua XVI, 291; y Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hamburg, Claassen, 1964, p. 27.

15. Hua I, 83; Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, trad. cast. de Mario A. Presas, Madrid, Paulinas, 1979, p. 92.

16. Hua XV, 57.

17. Hua IX, 113. Cf. Hua IX, 406.

propósito, una posición de fines y medios, una acción realizadora".[18] En el ejemplo de la flecha, debemos considerar el fabricante, el guerrero, los sujetos contemporáneos, etc., y debemos tener en cuenta tanto el empleo actual como el proceso de diseñar el arma. Husserl describe cómo los fines particulares remiten en el modo del horizonte más allá de sí mismos de modo que un objeto cultural "lleva en sí un significado final, el *para-esto* (*Dazu*), el ser-determinado y el ser-apropiado para algo (*dazu Bestimmt- und Geeignet-sein*)".[19] Pero esto es solo un primer paso porque los propósitos particulares aparecen sobre un trasfondo más amplio; así, una flecha queda referida al "ulterior sistema de fines en el que se integra el armamento".[20]

Al poner énfasis en que los caracteres prácticos de los objetos no pueden ser considerados aisladamente, Husserl escribe: "[...] así como los objetos están unificados de una manera puramente cósica, así también los objetos tienen respecto de sus caracteres prácticos su propia conexión, una síntesis teleológica de configuración, y también una significación total relacionada con la teleología, que también incluye lo carente de fin, etc."[21] Resulta claro, pues, que el desvelamiento y la aclaración intuitiva de un ulterior sistema de fines pone de manifiesto un horizonte externo para el objeto cultural, que no puede ser separado estrictamente, como en el caso de su primer plano sensible, del horizonte interno, porque los fines inmediatos y mediatos se entrelazan. Husserl pone de relieve la identidad de los objeto culturales en medio de un horizonte interno y su inserción como fin fragmentario en un sistema de fines cuando afirma que son "intersubjetivamente identificables en y con su sentido, [...] y eventualmente también experienciables en una validez-de-fin general, como funcionalidades (*Zweckmäßigkeiten*) en el sentido de un sistema de fines válido en general".[22]

El entrelazamiento del horizonte interno y el externo en el objeto cultural podría ser la razón por la cual Heidegger, a diferencia de Husserl, no se preocupa por un análisis de la identidad y las múltiples maneras de darse de un útil, es decir, de su horizonte interno. Husserl distingue lo que es "a partir de la mera experiencia" (*aus bloßer Erfahrung*) y lo que es "a partir de la intención práctica" (*aus praktischer Zielung*), y señala: "También una meta es algo que es (*Seiendes*), es identificable, tiene sus modos subjetivos de darse, que son ellos mismos identificables [...]".[23] La identificabilidad de las metas y las cosas es un ejemplo de la existencia de una racionalidad primigenia o estructura lógica común que se antepone a la diferenciación entre la amanualidad y el estar-ahí como modos de aparición de los entes. Esta racionalidad se presenta en todas las formas de orientarse en el mundo con independencia de que consista en el trato con un útil o en la percepción de una cosa, en la apropiación de lo a la mano como un útil o en la explicitación de los que está delante como un objeto.[24]

Heidegger señala que, en la ocupación, el ente es "en cada caso ya un ente a la mano en el mundo circundante y no 'primeramente' solo una 'materia cósmica' que estuviera-ahí".[25] Que un ente no sea primariamente en su mostrarse una materia cósmica no significa que no lo sea también en tanto no puede dejar de mostrarse en esta condición aunque no sea tematizada según ella. Husserl reconoce que el sujeto que se orienta en su mundo circundante a metas prácticas no es un yo contemplativo: "Para el yo en su mundo de la vida concreto el contemplar un ente es una actitud que él puede adoptar ocasional y pasajeramente, sin que ella tenga una particular distinción".[26] No obstante, Husserl tiene en cuenta el papel de una base sensible que debe estar presente en virtud de la bilateralidad de los útiles. Señala que un objeto cultural "solo es experienciable en tanto está fundado en lo experienciable de un modo simplemente sensible como él mismo ahí con y a una

18. Hua IX, 114.
19. Hua IX, 407.
20. Hua IX, 114.
21. Hua IX, 409. Este es el lugar en que Husserl llama la atención sobre la relación entre las conexiones de fines y la noción de *Bewandtnis* en Heidegger.
22. Hua IX, 117 s.
23. Hua XXIX, 256.
24. Recordemos que "la razón no admite ninguna diferenciación en 'teórica', 'práctica', 'estética' o lo que fuere, [...]" (Hua VI, 273), y que lo sintáctico tiene sus "Analoga im Gemüt" (Hua XVII, 220 n.). Cf. Walter Bröcker, "Heidegger und die Logik", en Otto Pöggeler (ed.), *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werkes*, Köln/Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1969, pp. 298-304; y Roberto J. Walton, "Horizonticidad y juicio", *Anuario Filosófico*, 37 (2004), pp. 237-240.
25. SZ, 85 [114]; ST, 112; cf. SZ, 71 [96]; ST, 99.
26. E. Husserl, *Erfahrung und Urteil*, p. 67. Cf. S. Overgaard, op. cit., pp. 10-15.

con lo que está simplemente ahí 'de un modo perceptivo'".[27] La naturaleza pasa a segundo plano con la inserción en ella de un sentido cultural como lo indica la primera de estas citas de Husserl, pero no desaparece ni pierde su heterogeneidad como lo señala la segunda.

2. *Los respectos*

Según Heidegger, los respectos (*Bezüge*) son básicamente cuatro: el para-qué (*Wozu*), el para-algo (*Um-zu*), el para-esto (*Dazu*) y el por-mor-de (*Umwillen*).[28] Mientras que el para-qué es la obra que se ha de producir, el para-algo es la condición que tienen los útiles en relación con ella según los diferentes modos de la utilidad, la capacidad para contribuir, la empleabilidad, la manejabilidad y la perjudicialidad. Y el para-esto es el plexo de útiles que el Dasein conserva como sustento de la espera del para-qué. A partir de él se extraen los útiles que tienen relevancia para la obra de acuerdo con los mencionados modos del para-algo. Por último, el Dasein es el para-qué final que no es remitido a otra cosa y es caracterizado como por-mor-de. En este apartado se consideran los tres primeros respectos; el último queda para el ulterior análisis de la significatividad.

Husserl ofrece un análisis de la acción humana en términos de intereses y metas que tienen su para-qué. Los intereses son habitualidades peculiares que no solo responden a la sedimentación de la experiencia, sino que también se orientan al futuro. Por ser habitualidades, corresponden al lado noético de la conciencia, y tienen, como correlato noemático, metas o fines que procuramos alcanzar. Así, los fines se corresponden con un "sistema de orientaciones prácticas"[29] del lado del yo, y tienen un modo de ser que no proviene de la experiencia sino de la finalidad práctica. Como paralelo del para-algo, se encuentra en Husserl el análisis de la "realización del fin" o "acción realizadora" que se efectúa en función de "proyectos" o de "la anticipación, la certeza previa de un camino de trabajo que se ha de seguir, por el cual finalmente se realizaría la meta".[30] Finalmente, como paralelo del para-esto, Husserl describe del lado noético nuestras posibilidades prácticas, es decir, las capacidades disposicionales con que contamos y del lado noemático las adquisiciones que se encuentran en el mundo circundante y que sirven de base para la acción. Reiterando estos tres pasos en sentido inverso, hay posibilidades prácticas de las que tenemos conciencia, una anticipación o posesión previa (*Vorhabe*) de una meta junto con la acción que tiene en cada una de sus fases el carácter de realización de un fin, y el logro de este fin que tiene el carácter de una posesión (*Habe*).

Heidegger sostiene que un Dasein capta explícitamente la remisividad cuando un útil es inempleable, falta o estorba, y que practica su deliberación sobre los útiles tan solo con una percatación implícita de la remisividad. Frente a ello, Husserl destaca el papel del juego, la crítica y la imitación en el trato con las cosas. Y estas tres modalidades de enfrentarse con ellas no se atienen a ellas como si estuvieran a la mano. En un texto dirigido contra Heidegger, de mayo de 1931, Husserl defiende una motivación lúdica de la actitud teórica:

> Particulares motivos vienen al caso para hacer posible una actitud teórica, y frente a *Heidegger*, me parece ciertamente que un motivo originario reside, tanto para la ciencia como para el arte, en la necesidad del juego, y especialmente en la motivación de una 'curiosidad teórica' lúdica, esto es, una curiosidad que no surge de la necesidades de la vida, de la profesión, del nexo de fines ligado a la conservación de la vida, que quiere contemplar para sí las cosas, quiere llegar a conocerlas –cosas que no le conciernen en nada. Y no debe haberse dado aquí una praxis 'deficiente'.[31]

Por otro lado, Husserl sostiene que el hombre obra de un modo racional en el sentido de poder responder críticamente por sus fines y sus obras: "Incluso ahí donde sin deliberación sigue a un impulso práctico, se encuentra en su hacer como 'obrar' humano el sentido de la capaci-

27. Ibid., p. 55. En este sentido, la mencionada referencia de D. Welton a un movimiento lateral entre cosa y útil no puede prescindir de un movimiento vertical en que lo cultural fundado requiere de una naturaleza fundante que está siempre ahí aun cuando no nos percatemos expresamente de ella.

28. Cf. SZ 364 (481); ST, 379 s.

29. Hua XXIX, 256.

30. Hua XXIX, 374. Welton señala que, para Heidegger, noéticamente se encuentran en juego los diversos tipos de visión como la circunspección o la visión panorámica, y noemáticamente los modos del para-algo como la empleabilidad, manejabilidad, etc. Cf. D. Welton, *op. cit.*, p. 367 s.

31. Hua XXXIV, 260.

dad de responsabilidad crítica". A continuación explica que la capacidad crítica es inherente ya a un obrar que se realiza sin deliberación porque este obrar resulta comprensible de suyo "sobre el fundamento de un efecto ulterior no expreso, 'asociativo' y oculto para él de acciones anteriormente deliberadas y responsables".[32] A la luz de esta afirmación de Husserl, la percatación de la remisividad en situaciones de perturbación es una situación segunda que presupone una génesis en cuyo transcurso no se puede hablar de un falta de captación de las remisiones. Así, la descripción de Heidegger corresponde a una fenomenología estática que se ocupa de resultados, es decir, de una situación terminal en que nos beneficiamos con las consecuencias de acciones anteriores en que se ha deliberado responsablemente, ya sea en la invención o en el aprendizaje mediante la imitación o copia de un modelo. En esta génesis, la conciencia de las remisiones tiene que preceder al uso porque es lo que permite justamente insertar el útil en el uso: "El niño está de antemano rodeado por objetos-fines; en el uso cotidiano aprende a conocerlos en su conformidad-a-fines (*Zweckhaftigkeit*), y así aprende el niño también, rodeado de prójimos que actúan según fines, a comprender su actividad-orientada-a-fines (*Zwecktätigkeit*) en cuanto tal [...]".[33] Con otras palabras: nuestro uso presente del útil se realiza mediante una analogía con los usos pasados en que hemos aprendido a emplearlos y hemos considerado esta capacidad de empleo hasta el punto en que no es necesario tener una conciencia temática de la remisividad. Solo sobre esta base puede presentarse la situación segunda en que la analogía con el aprendizaje pasado ya no basta para posibilitar el

32. Hua XXIV, 282.

33. Hua XV, 420. Heidegger señala que, cuando se produce una perturbación, la "remisión del para-algo a un para-esto" y la "remisividad al para-qué" (SZ, 74 [100], 360 [476]; ST, 101 s., 375) se hacen explícitas en un despertar de la circunspección. La perturbación supone haber alcanzado una familiaridad con el útil porque se presenta "como *ruptura en la totalidad de la remisión familiar*" (M. Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, p. 255). Heidegger asigna a esta situación de familiaridad un trato que no tiene en cuenta explícitamente las remisiones: "En esta familiaridad, el Dasein puede perderse en lo que sale al encuentro intramundanamente y ser absorbido por ello" (SZ, 76 [102]; ST, 103). Pero la familiaridad es una posesión adquirida que supone una no familiaridad previa en que la circunspección debe haber estado despierta respecto de las remisiones por haberlas tenido delante pero aún no a la mano.

uso presente del útil: "Esta analogía oculta puede por cierto engañar, y también esto es eficaz, motiva la revisión en una crítica motivada".[34]

En suma: una fenomenología genética tiene que poner de relieve el aprendizaje previo. La situación actual es un "efecto ulterior 'asociativo'" de situaciones anteriores en que se ha deliberado sobre la remisividad en términos que difieren de la deliberación descrita por Heidegger porque incluyen una ponderación crítica. La remisividad actual del contexto de útiles reposa sobre una remisividad genética porque refiere a una historia pasada en la que se ha constituido como tal. Hay aquí un aspecto de la remisión que Heidegger ha pasado por alto, esto es, la remisión retrospectiva (*Zurückweisung*). Como señala Husserl, siempre podemos "encontrar remisiones intencionales que conducen a una *historia*, o sea, que dan a conocer estos fenómenos como formaciones subsecuentes a otras formaciones que esencialmente los preceden [...]".[35]

Presentado el esquema general según el cual los respectos fundamentales se relacionan con los pares noético-noemáticos interés/meta, acción realizadora/proyecto, posibilidad práctica/adquisición, es posible complementar el análisis con comparaciones relativas a la deliberación (*Überlegung*), que, para ambos fenomenólogos, juega un papel fundamental. Según Heidegger, la circunspección (*Umsicht*) se despliega en una deliberación que ilumina la situación del Dasein en el mundo circundante del que se ocupa, requiere una comprensión previa del plexo de remisiones, y se ajusta al siguiente esquema: "si" algo debe ser producido o usado, "entonces" son necesarios determinados medios, vías y circunstancias. La deliberación acerca explícitamente todos estos recursos que componen el para-esto en vista de alcanzar un para-qué. Heidegger observa que el para-qué se relaciona con la espera, esto es, con la obra aguardada, el para-esto con un pasado retenido, esto es, los recursos necesarios para la obra, y que el para-algo con una deliberación presente que acerca recursos útiles o empleables respecto del para-qué que se tiene en vista.[36]

Husserl ofrece también un análisis tanto de la deliberación como de

34. Hua XXIX, 282.

35. Hua I, 113 (tr. 135 s.). Sobre la descripción estática y genética de objetos culturales, cf. Javier San Martín Sala, *Teoría de la cultura*, Madrid, Síntesis, 1999, pp. 169-181.

36. Cf. SZ, 359 s. (474 ss.); ST, 368; ss.

su condición temporal. Si la voluntad no sigue a un estímulo sin vacilaciones, es necesaria la deliberación en torno de las posibilidades y la toma de partido por una de ellas. Se trata de un modo de preguntar que se completa con un decisión sobre la base de una consideración (*Erwägung*) que va y viene respecto de los miembros de una disyunción. De ese modo se efectúa un sopesamiento (*Abwägung*) que determina lo que ha de tener mayor importancia.[37] Asimismo, la decisión está referida a un ahora determinado como punto de partida de lo que ha de acometer en tanto voluntad realizadora. Ese ahora es el comienzo de una serie temporal plenificada por esa realizacion. En el pasaje de un ahora a un nuevo ahora, cada momento de la voluntad brota del precedente no a la manera en que un ahora surge pasivamente del pasado en la conciencia del tiempo sino en virtud de la propia efectuación de la voluntad. Con cada nuevo ahora, una parte del futuro se convierte en presente creador mediante algo efectivamente producido, y lo recién producido se convierte en pasado creador. A cada fase de la acción es inherente un momento presente y un doble horizonte de transformaciones según un pasado que aumenta y un futuro que disminuye.[38]

3. *La totalidad de remisiones*

Heidegger analiza un escalonamiento de condiciones respectivas de modo que queda presupuesta una totalidad remisional o respeccional que es "anterior" a la respectividad de un útil singular.[39] Por eso Heidegger señala que la condición respectiva solo es descubierta sobre la base del descubrimiento previo de una totalidad respeccional. El útil llega a ser accesible como ente intramundano en vistas de esa totalidad que tiene que haber sido revelada de alguna manera con anterioridad: "En la condición respectiva descubierta, es decir, en lo a la mano que sale al encuentro, está, por consiguiente, previamente descubierta lo que hemos llamado la mundicidad de lo a la mano".[40]

Según Heidegger, la mundicidad (*Weltmäßigkeit*) concierne a la pertenencia al mundo de los entes intramundanos, es decir, a su carácter mundano, y se anuncia cuando un todo de útiles es llevado explícitamente a la circunspección, mientras que la mundaneidad (*Weltlichkeit*) atañe al carácter que tiene el mundo como determinación existenciaria del Dasein. Con estos dos conceptos se relacionan de un modo diverso las seis caracterizaciones del mundo que es posible encontrar en Husserl: 1) el horizonte universal que engloba en sí todos los horizontes particulares; 2) la representación del mundo que se configura sobre la base de las experiencias; 3) el todo correlativo de una apercepción universal; 4) la forma espacio-temporal y causal que da unidad a esa totalidad; 5) el suelo pre-dado que emerge sobre la base de la sedimentación de las experiencias pasadas; y 6), la idea de la continua reiteración y ampliación de una totalidad armónica de experiencias.

Las caracterizaciones como horizonte universal y totalidad se colocan del lado de la mundaneidad. Son determinaciones de la vida trascendental y no de los objetos mismos del mismo modo en que para Heidegger el mundo no es una determinación del ente intramundano sino del ser del Dasein. El mundo es el horizonte de todos los horizontes que escapa a todo entorno particular. Y si bien lo tratamos como un todo en el que las realidades singulares están contenidas como partes, no podemos considerarlo como un todo real en el sentido de una suma de cosas. Al contraponer el concepto de ente como algo real en el mundo al mundo mismo, Husserl señala que los conceptos de todo y parte "alteran de un modo fundamental y esencial su sentido".[41] Aclara que la ontología del mundo no se ocupa de un "conjunto de cosas" sino del "todo superior" como "el todo de los objetos experienciados y experienciables; esto es, referido en el modo de la conciencia a un todo de sujetos, [...]".[42]

37. Cf. Hua XXVIII, 232; Hua III/1, 242 ss.
38. Cf. Hua XXVIII, 109-122.
39. SZ, 76 (102), 84 (112); ST, 103, 110.
40. SZ, 85 (114); ST, 112.

41. Edmund Husserl, Ms. A VII 1, 16a.
42. Hua XXIX, 296; Hua IX, 384. En contraste con la segunda diferencia subrayada por Welton, Husserl ha escrito: "[...] el mundo no existe como un ente, como un objeto (*Objekt*), sino que existe en una unicidad para la cual el plural carece de sentido. Todo plural y todo singular destacado a partir de él presupone el horizonte del mundo" (Hua VI, 146). El mundo solo es mundo en tanto es mediado por las cosas, y, puesto que a su vez las cosas se destacan sobre el trasfondo del mundo, se establece una mediación recíproca de mundo y cosas que es lo que se da en la experiencia. Solo desde este punto de vista Husserl carac-

En cambio, en las caracterizaciones del mundo como representación y forma, se advierte una más estrecha relación con los objetos, es decir, la dimensión que Heidegger describe como mundicidad de lo intramundano. La representación del mundo se constituye a partir de los objetos que componen el mundo circundante y se relacionan con proyectos y capacidades de un sujeto o una comunidad de sujetos. A su vez, la forma espacio-temporal del mundo se constituye como una representación de segundo grado a partir de formas temporales y espaciales más primigenias inherentes a la vida trascendental y sus correlatos objetivos. Las restantes caracterizaciones como suelo e idea revelan una cierta ambigüedad. El suelo como mundo predado surge de la sedimentación de experiencias de objetos y determina la condición mundana de los objetos a través de una típica, pero como sustrato absoluto o sustrato de todos los sustratos tiene una independencia que se contrapone a la dependencia o "existencia-en" de los objetos. Y la idea del mundo supone los objetos porque es una representación de segundo orden que se extrapola a partir de la experiencia de ellos, pero como polo inalcanzable escapa al carácter mundano de los objetos.

Por un lado, la forma, la representación, el suelo predado y la idea como representación de segundo orden se asocian con el carácter mundano de los objetos porque presuponen un pasaje por ellos. Por el otro, el horizonte universal, la totalidad irrepresentable, el suelo como base absoluta y la idea como polo inalcanzable son presupuestos de toda configuración o constitución de objetos. Trascienden lo intramundano y se sustentan en la vida trascendental subjetiva e intersubjetiva. Las caracterizaciones como suelo predado y todo evocan la afirmación heideggeriana de que el "horizonte de mundo" implica a la vez los entes en su totalidad y una interpretación de ellos porque se asocia con "el comprender cada vez anticipativo-abarcador".[43] Husserl recurre al término *Vorentwurf* que evoca los términos *Vorwurf* y *Entwurf*, utilizados por Heidegger en relación con el comprender.[44] Pero el proyecto de

teriza el mundo como "el objeto (*Gegenstand*) universal de una experiencia universalmente extendida y extensible" (Hua IX, 95).

43. Martin Heidegger, *Wegmarken*, *Gesamtausgabe* 9, Frankfurt a. M., Vittorio Klostemann, 1978, pp. 163, 155.

44. Ibid, pp. 155, 157, 163. Cf. Hua XXIX, 369. Del lado de Heidegger merece recordarse que, en su curso del semestre de verano de 1925, todavía utiliza el

mundo descrito por Husserl se identifica con una representación del mundo que es solo un aspecto del mundo porque se destaca sobre el trasfondo del horizonte universal que lo excede. Además, no es posible evocar en Heidegger la noción de mundo como idea porque su concepción del horizonte está atada al significado literal del término: "[...] horizonte, de ὁρίζειν, no está primariamente referido al mirar e intuir, sino que significa simplemente en sí lo limitante, lo abarcante, el cerco".[45] Un rasgo decisivo del análisis husserliano del mundo reside en que, junto a la estructura de determinación definida por el suelo predado, da cuenta de una estructura de indeterminación, es decir, una apertura cuya explicitación permite la extrapolación de polos ideales y, por tanto, la posibilidad de un desarrollo teleológico. Lo que distingue el análisis de Husserl es un tratamiento explícito de la indeterminación como característica de la horizonticidad, y, por tanto, del mundo con la consiguiente asignación de un papel a las ideas que se fundan en esa indeterminación.

4. La significatividad

El análisis de Heidegger pasa del estar remitido del ente intramundano al remitirse del Dasein: "El Dasein se remite ya desde siempre y cada vez desde un por-mor-de a lo que está en condición respectiva, [...]".[46] El avance de la investigación en dirección al mundo y la mundaneidad exige "aclarar mejor cómo se debe entender ontológicamente el plexo del remitirse del Dasein (*der Zusammenhang des Sichverweisens des Daseins*)".[47] Como un nuevo paso, Heidegger aclara que captamos el "carácter respeccional" de los respectos o relaciones del remitir como un significar a través del cual el Dasein comprende su ser-en-el-mundo porque abre los respectos, se mantiene familiarmente en ellos, los tiene

término "apresentación" que Husserl emplea para indicar la implicación del mundo en toda experiencia. Se refiere a "*una particular apresentación del mundo en el cuidado*" (M. Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, p. 281).

45. Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, *Gesamtausgabe* 26, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1928, p. 269.

46. SZ, 86 (115) ; ST, 113.

47. SZ, 87 (116); ST, 113.

ante sí desplegando su remitir en ellos, y se deja remitir por ellos. El plexo de remisiones es llamado todo de significatividad cuando es analizado en correlación con la comprensión que el Dasein tiene del mundo y sus posibilidades, es decir, con su ocupación comprensora con los útiles. Mientras que la noción de *Bewandtnis* enfoca la remisividad desde el punto de vista de su estructura propia, la noción de *Bedeutsamkeit* contempla esa misma remisividad desde el punto de vista de la comprensión del Dasein y de la familiaridad que el Dasein tiene con los respectos. La totalidad respeccional tiene como condición de posibilidad la significatividad, que, a su vez se define como la conexión de los respectos del para-algo, el para-qué, el para-esto y el por-mor-de: "[...] la puesta en libertad de la respectiva totalidad respeccional de lo a la mano exige una comprensión previa de la significatividad".[48] El Dasein debe haber desvelado de antemano la estructura del mundo en la que se insertan los útiles de los cuales se ocupa para poder desenvolverse entre ellos como entes a la mano. Debe tener una comprensión previa de estructura de respectos que determina al mundo como plexo de remisiones: "Los respectos de la condición respectiva solo son comprensibles dentro del horizonte del mundo previamente abierto".[49]

El movimiento del remitir al remitirse es paralelo al movimiento que va del mundo con su sistema de remisiones a las operaciones intencionales de la conciencia con su sistema de remisiones. El remitirse es en el caso de Husserl el conjunto de operaciones intencionales por las cuales la subjetividad se vuelve hacia el mundo. El por-mor-de es, en términos husserlianos, la subjetividad trascendental como el desde-dónde de este devenir constituyente que tiene su hacia-dónde en el mundo. Como lo pone de relieve la VIa. Meditación cartesiana de Eugen Fink, el proceso constituyente parte de la subjetividad trascendental constituyente y termina en el producto final mundo. La subjetividad o intersubjetividad trascendental no tiene un ser propio y desprendido del mundo, sino que solo existe en el proceso de constitución, y el mundo no es otra

48. SZ, 297 (394); ST, 315. Cf. SZ, 87 (136 s.), 364 (481); ST, 114, 379 s.

49. SZ, 368 (487); ST, 374. El mundo es abierto como significatividad porque "a cada posibilidad de la existencia es inherente una totalidad concreta de respectos de sentido (*eine konkrete Sinnbezugs-Ganzheit*)" (Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins*, Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann, 1987, p. 129 s.

cosa que la la totalidad de todos los productos finales de la constitución y sus horizontes. En este sentido, el mundo de la vida "se muestra ahora por así decirlo como mero 'componente' en la subjetividad trascendental concreta y, por tanto, su a priori se muestra como un 'estrato' en el a priori universal de la transcendentalidad".[50]

Husserl presenta la noción de "significatividad" como un concepto axiológico-práctico que comprende tanto conductas y objetos culturales como las apercepciones valorativas y prácticas de las que emergen, es decir, un nexo de intereses y metas. Engloba los "significados espirituales" o "predicados de efectuación" que "remiten en su sentido mismo a los sujetos conocidos y desconocidos, de cuyos actos personales provienen estas significatividades".[51] De modo que el análisis del sistema de

50. Hua VI, 177. Cf. Eugen Fink, *VI. Cartesianische Meditation, Husserliana-Dokumente* II, Dordrecht/ Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1988, I, pp. 49, 108, 156, 137. La diferencia entre el modo de ser del Dasein y los entes intramundanos tiene su paralelo en la diferencia entre el modo de ser de la vida trascendental y lo mundano. Según Fink, es la diferencia entre el devenir de la constitución y lo que ha llegado a ser por medio de ella. Ahora bien, el devenir constituyente no es algo que sea en sí, pero tampoco es algo que no sea. Por eso no se trata de abandonar pura y simplemente la noción de ser. Debemos abandonar la idea de ser inherente al producto terminal que es nuestro punto de partida, y esto excluye la univocidad en el concepto de ser. Pero debemos mantener alguna noción de ser para poder explicitar el devenir constituyente, y esto excluye la equivocidad en el concepto de ser. Lo cual significa que es necesario recurrir a la analogía con lo que es en el mundo como resultado de la constitución. Por tanto, solo podemos relacionarnos con el proceso de constitución de un modo análogo al modo en que nos relacionamos con lo que es. Así, los estratos previos al producto final tienen el carácter de un "preser" (*Vorsein*) trascendental. Cf. ibid., I, pp. 79-86. Al respecto, se ha de recordar que, en una carta a Husserl, Heidegger había escrito: "Lo constituyente no es una nada; y por eso es algo que es –aunque no en el sentido de lo positivo" (Hua IX, 602). Cf. Steven Galt Crowell, *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning. Paths toward Transcendental Phenomenology*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2001, pp. 176-181. Este intérprete concluye que "la 'separación de caminos' entre los dos fenomenólogos adquiere más sentido como una crítica inmanente del programa trascendental de Husserl que como un rechazo total. Así se hace posible proyectar un acercamiento significativo entre Husserl y Heidegger, un acercamiento que no deja a ninguno de los dos sin revisar" (p. 181).

51. Hua XV, 56. Cf. Hua XIV, 230; XV, 54-59. Heidegger utiliza la expresión

fines se expande y aparece sobre el trasfondo de un horizonte más amplio que es tema de un análisis genético. Recurriendo al concepto de interés –es decir, en relación con metas y fines que tienen el carácter de un para-qué–, Husserl establece una articulación del mundo de la vida en las tres esferas de mundo circundante interno, mundo de la vida externo y horizonte de mundo más externo.[52] El primer ámbito es el horizonte de cercanía esbozado por los intereses que acompañan a la vida cotidiana en sus formas habituales o normales. El mundo familiar es el mundo circundante más cercano que ha sido adquirido por la propia experiencia. Implica la conservación de una estructura de cognoscibilidad permanentes de objetos percibidos, objetos prácticos y personas a través de habitualidades y tipos empíricos. Se escalona en una serie de niveles que se fundamentan unos a otros y se sustentan en última instancia en el hogar en sentido estrecho como ámbito de la vida familiar en común.

Más allá de la cotidianidad se encuentra el mundo de la vida externo como una esfera configurada por intereses vitales no cotidianos. Este mundo de intereses exteriores depende del nivel de comunalización de los hombres y de las unidades que han logrado establecer entre ellos. Así, el mundo familiar se integra en un mundo circundante más amplio en el sentido de una comunidad de familias, una población, etc. Todos estos mundos se reflejan en representaciones del mundo y están sujetos al "a priori del mundo de la vida" o "a priori de la mundaneidad en general".[53] Por último, el horizonte más externo es aquel resto del mundo

Lebenswelt en sus primeros cursos entre 1919 y 1922. Además, la asocia con el término *Bedeutsamkeit*. Cf. Martin Heidegger, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung, Gesamtausgabe* 62, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1985, pp. 90-99.

52. Cf. Hua XV, 407-415.

53. Hua VI, 143; SZ, 65 (87); ST, 93. En el § 14 de *Ser y tiempo*, Heidegger distingue cuatro sentidos de mundo en virtud de la aplicación de la oposición entre lo "óntico" y lo "ontológico" a cada polo de la oposición entre lo "categorial" y lo "existencial/existentivo". En el primer caso resultan la totalidad del ente intramundano y ser del ente, y en el segundo un mundo circundante y la mundaneidad. Además, el análisis del mundo en su mundaneidad se efectúa mediante la tematización del ente intramundano tal como se muestra en un mundo circundante en tanto la concreción óntico-existentiva del mundo más cercana al Dasein cotidiano. Cf. Alejandro G. Vigo, "Welt als Phänomen: Methodische Aspekte in Heideggers Welt-Analyse in *Sein und Zeit*", *Heidegger Studies*, 15 (1999), p. 47 s. Respecto de Husserl es posible una distinción similar mediante la aplicación de la primera oposición a cada polo de la oposición entre lo "mundano" y lo "trascendental". Ello da lugar, respecto de lo "óntico", a una totalidad de entes (cf. Hua VI, 177) y a las regiones ontológicas, y, respecto de lo "ontológico", al mundo circundante fáctico de la subjetividad trascendental y al a priori de este mundo como estrato de la trascendentalidad. Análogamente, el análisis parte de las cosas, pasa por el mundo circundante, y termina en su a priori, primero como tema de la ontología y luego como nivel trascendental.

que cae fuera de cualquier tipo de interés vital de suerte que constituye un horizonte no práctico.[54] Este resto marginal permite un examen de la noción husserliana de falta de significatividad.

5. *La falta de significatividad*

Un paso ulterior de Heidegger se aleja de la significatividad en virtud de que, en la angustia, los entes intramundanos pierden relevancia. Puesto que no nos angustiamos ante un ente que nos amenaza desde un lugar determinado, la totalidad respeccional deja de tener importancia. Así, la angustia posibilita la apertura del mundo en cuanto tal como un reverso de la falta de significatividad de los entes en el mundo: "[...] el ente intramundano es en sí mismo tan enteramente insignificante que, en virtud de esta *falta de significatividad* de lo intramundano, solo sigue imponiéndose todavía el mundo en su mundaneidad".[55]

Husserl distingue el mundo circundante patente y el mundo circundante latente. Por patencia entiende el ámbito de lo que se manifiesta en la experiencia, y por latencia el ámbito al que apuntan remisiones intencionales vacías. La patencia puede ser temática o no temática según sea o no el correlato de una intención en el modo de la atención. Pero el horizonte externo no solo comprende lo que es dado en el tras-

54. Cf. Hua XV, 214, 232, 411ss. En la ampliación del mundo familiar, Husserl distingue dos posibilidades: se avanza de acuerdo con un estilo familiar predelineado, o se asimila el contraste con lo extraño. Por eso no queda limitado a "nexos de esquemas identificadores" (Welton) que asimilan lo extraño –si bien pone de relieve un núcleo indispensable de semejanza para poder avanzar en la comprensión–. Cf. Hua XV, 430 ss.

55. SZ, 187 (248); ST, 209.

fondo en la experiencia, y, por tanto, es patente aunque no temático, sino que se extiende también al horizonte no experiencial. Este horizonte compone el dominio de la latencia e intenciona de un modo vacío el pasado, el futuro y lo coexistente ausente. Una ulterior distinción puede ser efectuada dentro de la latencia en razón de que no solo tenemos una experiencia del mundo sino también una posesión del mundo. Es la distinción entre un horizonte de cognoscibilidad y un horizonte de incognoscibilidad. La cognoscibilidad ha tenido su génesis en la experiencia pasada. Por estar configurada por habitualidades e intereses, representa, junto con lo dado en la experiencia del mundo, el ámbito de la significatividad mencionada en el apartado anterior. Equivale a un complejo de intenciones orientadas objetivamente en virtud de la sedimentación de anteriores experiencias y actos. Estas intenciones pueden ser vacías, pero pueden ser plenificadas y entonces se convierten en recuerdos, esperas o representaciones intuitivas del presente que introducen un sentido secundario de patencia.

Mientras que la patencia es en parte no temática, la latencia es en su totalidad no-temática y admite respecto de las intenciones vacías, además de los grados de claridad que dependen de su plenificación, grados de distinción o de cognoscibilidad que conducen, en el límite inferior del desdibujamiento, a un ámbito de incognoscibilidad, esto es, a un horizonte vacío en que nada es conocido. Por tanto, la latencia se escinde en representaciones vacías y un horizonte vacío. Son representaciones las intenciones orientadas objetivamente, y, junto a las presentaciones y presentificaciones como representaciones plenificadas, se encuentran las retenciones, protensiones y apercepciones como representaciones vacías. El horizonte vacío es la región más remota, no solo vacía sino indiferenciada, que opera como potencialidad para una multiplicidad de experiencias intencionales diferenciadas. No es el correlato de un modo determinado y autosuficiente de conciencia sino que es un modo de conciencia que se anexa a las representaciones. Como un conflicto solo es posible entre representaciones o intenciones, el horizonte marginal vacío y abierto hace posible la experiencia de un único mundo, es decir, garantiza la coherencia última de la experiencia del mundo.

A cada posibilidad intencional de la conciencia es inherente un nexo de significatividad del mismo modo que a cada posibilidad del Dasein es inherente una totalidad de respectos de sentido. Y el horizonte vacío que rodea esas posibilidades escapa a la significatividad. La falta de

significatividad de lo intramundano que se revela para Heidegger en la angustia, se manifiesta para Husserl tanto en este margen último del horizonte del mundo en el que desaparecen las intenciones como en su condición de suelo absoluto que permite la alternancia del ser y el no ser de un objeto al mantener libre el lugar que ocupaba para un nuevo objeto que llena ese espacio vacío.[56] En ambos casos nos hace frente el mundo como lo otro del objeto y como un horizonte universal que, si bien está remitido al sujeto, no está referido genéticamente a su historia pasada porque escapa a la cognoscibilidad y al darse previo inherente a la significatividad. Por el camino del desvanecimiento de las representaciones o intenciones objetivas en la conciencia marginal y de una conciencia sustentante que conserva abierto el sitio para la cancelación y sustitución de objetos, Husserl llega a una situación en que, para utilizar los términos de Heidegger, "solo sigue imponiéndose el mundo en su mundaneidad". Este nivel es el de la vida trascendental que sustenta al mundo como horizonte universal, todo irrepresentable, suelo absoluto e idea inalcanzable. El mundo está en la vida trascendental del mismo modo en que, para Heidegger, destella en el *Da* "antes de toda constatación y consideración".[57]

Este examen de los pasos seguidos para llegar al mundo como determinación de la vida trascendental contribuye a mostrar que la fenomenología husserliana –según afirma Mario A. Presas– "aspira a *comprender el mundo mismo en su origen* –con lo cual, dicho sea de paso, posibilita un fecundo diálogo con Heidegger que, lamentablemente, no fue visto por el mismo Husserl ni por su discípulo–".[58]

UBA/UNSAM/CONICET

56. Cf. E. Fink, op. cit., II, p. 90 ss.
57. SZ, 75 (101); ST, 102.
58. M. Presas, op. cit., p. 265.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to examine Husserl's phenomenology of the world in a way consistent with the steps followed by Heidegger in *Being and Time*. In the first section, the analysis of tools and cultural objects in terms of a referential structure or system is considered. In sections two and three, this background is unfolded in order to show similarities with regard to the analysis of relations and the referential totality understood as a relevant totality. Finally, the last two sections focus on the role assigned to the notion of significance in the articulation of the surrounding world and to the notion of insignificance of innerworldly beings in the disclosure of the world itself in its worldliness. Throughout an attempt is made to show the relevance of Husserl's genetic phenomenology.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX Nº 2 (Primavera 2004)

CONTINUIDAD Y RUPTURA CON LA TRADICIÓN ÉTICA ARISTOTÉLICA EN *SEIN UND ZEIT*, §§ 54-60.

Osvaldo Guariglia

§ 1. El Capítulo segundo de la Segunda Sección de *Ser y Tiempo*, «El testimonio que el *Dasein* ofrece de un poder ser auténtico y la resolución» (*SuZ*, 267 ss), introduce y desarrolla ciertos temas centrales de ese denso libro que tienen todos ellos la particularidad de circundar algunos fenómenos morales básicos, como la elección, la resolución, la culpabilidad, la conciencia, etc., pero despojados de su aura original, al menos según lo que pretende Heidegger. Como ha sido frecuentemente señalado, es altamente llamativo que en una investigación antropológica como *Ser y Tiempo*, el aspecto normativo de las acciones y el aspecto moral de las formas de existencia estén completamente ausentes (véase, por ejemplo, recientemente Tugendhat, *2001*, 138 ss). Por otra parte, como fue también señalado repetidamente ya por Gadamer y luego por otros varios, Heidegger se apoderó de las distinciones hechas por Aristóteles especialmente en el libro VI de *Ética Nicomáquea*, sometiéndolas a un análisis fenomenológico que les confería un peso ontológico ausente en el original (cp. Gadamer, *1991*, 56 ss., Volpi, *1989*, 236-38). En este trabajo examinaré algunas de las conexiones entre la *phrónesis* aristotélica y su intrínseca conexión con las capacidades de deliberar, de discernir entre lo bueno y lo malo, de elegir de acuerdo con el resultado de este discernimiento y de resolverse a actuar, por una parte, y la exégesis heideggeriana de dos fenómenos fundamentales para el análisis del *Dasein*: la *conciencia* (*das Gewissen*) y la *resolución* (*die Entschlossenheit*), por la otra. De la confrontación entre ambas interpretaciones surgen, muy claramente a mi juicio, las deficiencias en la interpretación heideggeriana de ambos fenómenos, deficiencias que tuvieron consecuencias particularmente graves para el peculiar amoralismo de su pensamiento.

§ 2. El punto de partida para esta investigación de la conciencia moral reside de acuerdo con Heidegger en una forma de existencia general del *Dasein*, que nos afecta especialmente en nuestra relación con los otros:

> «En los expuestos caracteres del cotidiano ser uno con los otros, del distanciamiento, del término medio, del aplanamiento, de la publicidad [en el sentido de estado u opinión pública], del desembarazarse de una urgencia que nos pesa, del salirnos al encuentro reside la inmediata 'permanencia' del *Dasein*. Esta permanencia no concierne a la prolongada presencia del ser a disposición (*Vorhandensein*) de algo sino a la forma de ser del *Dasein* en tanto es un ser con otros (*Mitsein*). Siendo en los modos señalados, aún no se ha encontrado la identidad del propio *Dasein* ni la del otro, pero tampoco se la ha perdido. 'Uno' existe en el modo de ser de la dependencia y de la inautenticidad. Esta forma de ser no significa un menoscabo de la facticidad del *Dasein* como tampoco lo 'Uno' en tanto es 'Nadie' no es una nada. Al contrario, en este modo de ser el *Dasein* es un *ens realissimum*, siempre que se entienda 'realidad' por una forma de ser propia del *Dasein*» (*SuZ*, 128).

El texto citado corresponde al § 27, en el que Heidegger introduce la cuestión de la identidad del *Dasein* uniéndola desde el comienzo al fenómeno de lo 'Uno' (*das Man*). Como ha señalado repetidamente Tugendhat, Heidegger oscurece sus tesis al sustantivizar palabras que pertenecen a otras categorías gramaticales: pronombres, como en este caso, adverbios, participios, adjetivos, etc. Con este método, el lenguaje adquiere una ambigüedad que lo exime de toda prueba rigurosa o metódica. Restauradas las tesis en el uso normal, es posible discutirlas sin tener que recurrir a la propia jerga heideggeriana. Como es sabido, *'man'* es el pronombre impersonal en alemán que unas veces debemos traducir por el reflexivo impersonal español 'se', por ejemplo en: "se dice", y otras veces por el pronombre impersonal 'uno', como por ejemplo: "uno va buscando lleno de esperanzas...". Ya desde el comienzo de su reflexión fenomenológica, Heidegger centró su mirada crítica en el fenómeno de la *facticidad de la vida*, que era para él anterior y más radical que toda forma de autoconsciencia. En sus lecciones del año 1921/22 todavía en Friburgo remite a este factum al que da el nombre de *Ruinanz* (*GA* 61, 131 ss). En *Ser y Tiempo* lo identifica también como 'caída' (*verfallen*) y términos parecidos. Dejando de lado los aspectos crípticamente valorativos que tienen estas denominaciones, podemos interpretar que lo que Heidegger afirma es aproximadamente lo siguiente:

cuando tomamos consciencia de nosotros mismos inevitablemente lo hacemos a través de un lenguaje que nos viene ya transmitido como algo impuesto por otros, y mediante la educación familiar, las costumbres populares, las tradiciones religiosas, culturales, escolares, académicas y hasta científicas nos enfrentamos a un mundo ya conformado que nos forma y en el cual nos sentimos a gusto. Es, en gran medida, el mundo de las banalidades cotidianas en el que nos encontramos de modo inmediato, y, dado que es un espacio común, pertenece a todos y no pertenece a nadie en particular. Para desarrollar la propia identidad, cada uno debe rescatarse de esta superficialidad para ganar su independencia.

Ahora bien: ¿cómo es posible que el *Dasein* acceda a una visión distinta de sí mismo y de lo que lo rodea? Heidegger identifica como el llamado que puede dar testimonio de un modo de ser distinto a la *voz de la conciencia moral* (*Stimme des Gewissens*), entendida como un fenómeno originario del *Dasein*, es decir, transformada de un fenómeno moral en uno ontológico: «El llamado de la conciencia tiene el carácter de una invocación del *Dasein* en vista de su más propia posibilidad de ser y esto en el modo de la invocación a favor de su más propio ser culpable» (*SuZ*, 269). Con ese fin, Heidegger le da desde un primer momento un giro neutro a la conciencia moral: ésta da entender "algo", lo *abre* (*erschliesst*). Este carácter de abrir y presentar algo es lo que, según Heidegger, devuelve al fenómeno de la conciencia a su lugar originario dentro de la "apertura" en general del *Dasein* para sí (*SuZ*, 269).

Como he señalado en otra parte, en su examen de la interpretación vulgar de la conciencia moral Heidegger señala algunos aspectos que son relevantes para una caracterización adecuada del fenómeno: *(i)* la conciencia tiene básicamente una función *crítica*; *(ii)* la conciencia nos habla sea de un acto ya realizado o de una acción que el sujeto se propone realizar; *(iii)* las dos maneras de manifestarse habitualmente la conciencia son o *censurando* o *advirtiendo* (cp. Guariglia, *1996*, 262 ss). Invirtiendo la sucesión inmediata o vulgar de estos actos, tal como se presentan a la conciencia, Heidegger reclama una reducción originaria del llamado de la conciencia moral a su primitivo 'ser culpable', que es anterior al llamado mismo. Éste, en efecto, evidencia, en última instancia, la estructura existencial de la *preocupación* (*Sorge*), que está siempre remitida a su propio futuro finito (*SuZ*, 291). En esta sucinta exposición de los pasos más importantes en la argumentación heideggeriana, me importa resaltar el que sigue a la conclusión que acabo de señalar, pues

mediante ese paso Heidegger alcanza una de las tesis más decisivas de su análisis existencial. En efecto, la conciencia moral entendida en toda su profundidad es «la auténtica apertura; [es] *el proyectarse silencioso y angustiante sobre el más propio ser culpable,* que nosotros denominamos *resolución*» (*SuZ*, 297).

Con ello hemos alcanzado el punto crucial en la caracterización del *Dasein*, pues la *resolución* es la forma de ser que devela por antonomasia al existente su propio ser, es decir, como un ser que tiene que vivir y proyectarse hacia un futuro indeterminado. Por ello, como han señalado varios críticos de Heidegger, la resolución cobra en *Ser y Tiempo* ese carácter impreciso y vacío que podía ser llenado peligrosamente por cualquier determinación externa, proveniente de un líder carismático, la cual, a falta de criterios normativos adecuados, podía ser interpretada como una decisión por la propia autenticidad, evocada por el llamado de aquél (Löwith, *Sch*, 8, 133 ss; Tugendhat, *1979*, 232 ss, *2001*, 155 ss). No me interesa, sin embargo, volver a la espinosa cuestión del "compromiso" de Heidegger con el nacionalsocialismo sino indagar en su lugar si hubiera sido posible otra concepción de los fenómenos centrales por él analizados a partir de su propia interpretación del libro VI de la *EN*. Un pasaje hacia el final del capítulo nos da una pista del origen de estos conceptos en la tradición de la filosofía práctica que Heidegger pretende desplazar.

> «Este fenómeno puesto de manifiesto bajo el término de 'resolución' difícilmente pueda ser confundido con un vacío 'hábito' y una indeterminada 'veleidad'. [...] El *Dasein* al *actuar* lo hace ya como un [agente] resuelto. *Hemos evitado el término 'actuar' con toda intención.* Pues ante todo habría que haberlo tomado con una extensión tal que la *actividad* abarcara también la pasividad de la resistencia. Además el término sugiere un malentendido ontológico, como si la resolución fuese una conducta especial de la capacidad práctica frente a la teórica. La preocupación, sin embargo, en cuanto cuidado que trata de procurarse [algo] abarca el ser del *Dasein* de un modo tan completo y original que es necesario presuponerla en cada caso ya como un todo en la división de la conducta teórica y práctica, sin que se pueda construirla a partir de estas dos facultades con la ayuda de una dialéctica necesariamente sin base por estar existencialmente infundada. *La resolución empero es solamente la posible autenticidad de la preocupación por sí misma, como preocupación centrada en su propia puesta en práctica.* (Bastardillas en el original, subrayados míos)». (*SuZ*, 300).

§ 3. En el curso dedicado a la interpretación del *Sofista* de Platón, Heidegger expone con gran detalle el capítulo *EN* VI, 5 en el que Aristóteles analiza las características más destacables de la *phrónesis* (*GA* 19, 48-57). Allí pasa revista al objeto de la *phrónesis*, que es aquello que puede ser de otro modo pero con referencia a la vida de quien delibera: «llamamos *phrónimos* a aquél que delibera de manera correcta 'en lo que concierne a la recta forma de ser del *Dasein* como tal en su totalidad'. El *bouleúesthai* ['deliberar'] de la *phrónesis* concierne al ser del *Dasein* mismo, al *eû zên* ['vivir bien'], es decir, que *el Dasein sea un Dasein recto*» (*GA* 19, 49). A partir de aquí se insinúa una sutil diferencia entre el texto de la *EN* y la exégesis heideggeriana, dado que las afirmaciones que Aristóteles hace con relación a la *prâxis* y a la *eupraxía* (1140 *b* 6-7), en el sentido de que el fin de la *prudencia* es la propia acción del agente, se transmutan en revelaciones del propio ser del hombre para sí mismo, «que dispone de una mirada transparente de sí» (*GA* 19, 50). La *phrónesis*, en la medida en que es una deliberación cuyo tema es el ser del *Dasein*, está expuesta a la posibilidad del error, que es un modo de perderse a sí mismo, es decir, una corrupción de su posibilidad más propia (*GA* 19, 54). Dado, sin embargo, que la *phrónesis* tiene una forma peculiar de relacionarse con el descubrimiento de la verdad como desocultamiento, ya que para ella no existe la posibilidad del olvido (*EN* 1140 *b* 29-30), para Heidegger bajo la forma de la deliberación referida a la acción Aristóteles ha dado con el fenómeno de *la conciencia moral* puesta en movimiento por medio de una acción (*GA* 19, 56). Ahora bien, la *phrónesis* es también, según Heidegger, «una tarea que debe ser atrapada en la *proaíresis* ['decisión']. En la *phrónesis* se muestra [...] el sentido del *aletheúein*, del descubrirse de algo que está oculto» (*GA* 19, 52). Por eso mismo, la *phrónesis* no es la *areté* del arte (*tékhne*), sino que es ella misma una *areté*.

Heidegger no explica en este texto cómo entiende él esta peculiar forma de virtud que es la prudencia, ya que las referencias al discernimiento entre la bondad y el vicio que se encuentran en el texto aristotélico son pasadas en silencio o tratadas marginalmente. Sin embargo, la forma en que ha introducido la *decisión* como la tarea en la que la deliberación es directamente aprehendida nos da una indicación del sentido de su exégesis. En un curso posterior dedicado a *Parménides*, Heidegger provee una explicación más detallada de su comprensión de la *areté* griega. Al comentar un oscuro verso de Píndaro, *Ol.* VII, 43-44, "el previsor respeto (*aidós*) ofrenda a los hombres regocijo y virtud (*aretá*)",

se detiene en una larga exposición del sentido griego arcaico del término (*GA* 54, 111-12), de la cual extraeré algunas citas particularmente significativas.

> «Si [traducimos *areté*] por 'virtud', entonces la traducción suena demasiado 'moral'; si decimos 'capacidad' y consideramos a ésta en relación con la 'habilidad' y pensamos en su conexión con el 'resultado', entonces suena esto demasiado 'moderno' y nos lleva por un camino equivocado. *Areté* remite al surgir, abrirse e insertarse de la esencia fundamental del ser humano en el Ser. *Areté* está relacionada con la *phyá* ['naturaleza', especialmente la del hombre], palabra con la cual Píndaro nombra la esencia del ser humano que se yergue en lo descubierto. [...] Sobre la base de este surgimiento y de esta apertura de su esencia en la *areté*, el ser humano está 'resuelto', abierto, desoculto y desocultando lo que es. En tal *areté, resolución*, el ser humano está 'decidido' por el Ser de los entes, decidido, es decir, no separado de él»

Como hemos visto más arriba, en *Ser y Tiempo* la conciencia moral entendida en toda su profundidad es «la auténtica apertura», y en tanto constituye «un proyectarse silencioso y angustiante sobre el *más propio ser culpable*», es lo que Heidegger denomina «*resolución*» (*SuZ*, 297). Por otro lado, Heidegger interpreta precisamente en estos términos a la *phrónesis* aristotélica, es decir, como 'conciencia moral' y como una forma de actuar que debe ser comprendida en la decisión. Este modo de ser en relación con la verdad entendida como desocultamiento del ser del *Dasein* como tal es lo que hace de la *phrónesis* una *areté*. Heideger, sin embargo, no entiende la 'virtud' en el sentido que le dieron al término Platón y Aristóteles, sino que, sorpresivamente, apela a un texto de Píndaro para proponer como general una noción puramente aristocrática de 'virtud', congénita a la naturaleza del héroe homérico, que revive en los adinerados triunfadores de los juegos olímpicos o píticos, a los que el poeta halaga con sus inmortales versos. Por el contrario, es la capacidad de actuar de un modo previsible y coherente con sus actos anteriores por medio de la deliberación (*boúleusis)* en relación con un fin previamente propuesto como algo *bueno y digno de ser perseguido* lo que los filósofos griegos denominaron *virtud* (*areté*). Por el hecho de colocar esta capacidad de actuar de modo voluntario (*hekón*) y responsable, enhebrando la elección y decisión (*prohaíresis*) con la capacidad intelectual de distinguir el fin noble y elogiable *(phrónesis*) en el centro de las acciones humanas, la filosofía abrió una nueva perspectiva para la vida, al forzarla dialécticamente a conformarse como una *conducta*. Contra la

tradición aristocrática que ponía la virtud exclusivamente en el carácter, y éste, a su vez, en el buen nacimiento, como sostenía la literatura poética ligada a la vieja aristocracia (cp. Píndaro, *Pit.* III, vv. 114-115; Teognis, *El.*, vv. 26-38), desde Sócrates en adelante, la filosofía moral griega sostuvo que tal capacidad podía ser adquirida mediante una adecuada enseñanza, a lo que Aristóteles añadió una concomitante formación del carácter. Lejos, por tanto, de separar la 'resolución' de la razón en vista de un fin, en el pensamiento ético aristotélico la deliberación, el deseo impregnado de razonabilidad (*boúlesis*), la disposición del carácter a actuar de acuerdo con estas directivas, y la resolución de realizar un acto noble como un fin en sí mismo son distintos momentos de un continuo inseparable, que es propio del agente moral:

> *EN* II 3, 1105 a 26-33, «El caso de las artes y el de las virtudes no son semejantes. Los productos de las artes tienen su bondad en ellos mismos, de modo que es suficiente que tengan ciertas características, pero si los actos realizados de acuerdo con la virtud tienen ciertas características, no se actúa [necesariamente por eso] de modo justo o temperante, sino solamente si el agente actúa también estando con una cierta disposición: *en primer lugar, si tiene conocimiento de lo que hace, en segundo lugar, si él elige las acciones y si las elige por sí mismas, y en tercer lugar, si actúa con una disposición [del carácter] firme e inamovible*».

El desvío, pues, que la antropología del *Dasein* toma a partir de una primera coincidencia en la consideración de los fenómenos morales fundamentales con la ética aristotélica, es ahora evidente. No hay base alguna en esta ética para un concepto de 'resolución' aislado de la razón, de la deliberación y del juicio moral, como tampoco hay en su concepto de *areté* ningún vestigio de la resolución del héroe trágico que se enfrenta ciega pero decididamente a su destino mortal. Al haber escogido esta forma arcaica de 'virtud' como el fenómeno mediante el cual se nos hace manifiesta la *autenticidad* del *Dasein* en su ser más propio, ya el joven Heidegger pone de manifiesto la influencia en él de la cruzada contra el 'optimismo socrático' del joven Nietzsche, para quien «el elemento *optimista* [está] en la esencia de la dialéctica» y se manifiesta especialmente en la tesis de Sócrates, según la cual «la virtud es saber, se peca por ignorancia [y] el virtuoso es el ser humano feliz» (Nietzsche, *GT* 14, I, 80-1; Losurdo, *2004*, 24-39, 104-127).

§ 4. Llegados a este punto podemos preguntarnos: ¿era inevitable

que el análisis de la estructura del *Dasein* y de su transición desde la cotidianeidad a la autenticidad desembocara en un ser humano *resuelto*, aislado de la razón –rebajada, a su vez, a puro cálculo– y privado de todo criterio normativo para sustentar sus *decisiones* morales? Tugendhat y Habermas han imputado al extraviado y engañoso concepto de 'verdad' como 'des-ocultamiento' esta carencia tanto de un criterio proposicional de verdad para los juicios teóricos como de un criterio evaluativo para los prácticos (Tugendhat, *1979*, 236-43; Habermas, *1986*, 181-83). El acierto de este diagnóstico puede comprobarse de dos maneras: *a)* constatando que todas las numerosas "éticas de la autenticidad" que, deudoras de Heidegger, han seguido apareciendo como desafíos efímeros al universalismo (*comunitarismo* (Ch. Taylor), *liberacionismo* (E. Dussel), *feminismo de la diferencia*, etc.), prosiguen dando muestras de esta carencia de un criterio básico para distinguir 'un auténtico X' de uno 'inauténtico' por la ausencia de todo criterio tanto veritativo como evaluativo; y *b)* demostrando que es falso que un modelo de existencia de acuerdo con un criterio normativo fuerte, como por ejemplo el de la ética aristotélica de la virtud, no puede ser, al mismo tiempo, un modelo de *autenticidad*. Dejo sentada como una tesis a demostrar más ampliamente en otra oportunidad el punto *a)* y trataré de exponer brevemente como conclusión el punto *b)*.

Consideramos que alguien actúa de *un modo propio de él mismo* cuando lo hace con *independencia* de cualquier imposición externa, sea por amenazas, verídicas o supuestas, sea por un poderoso influjo colectivo, al que no puede contrarrestar aun cuando las acciones a las cuales es arrastrado no se condigan con su sentido moral. Si, por consiguiente, actuar de *un modo propio de sí mismo* nos parece ser una condición necesaria de actuar *de un modo auténtico*, entonces para llevar a cabo esta última conducta debemos disponer de un conjunto de capacidades que nos permitan ejercer esta independencia en la deliberación previa a nuestros actos y en la selección de los fines que queremos perseguir así como de los fines intermedios que tendremos que alcanzar. Dado que los fines a los que aspiramos están concatenados unos con otros tanto por conexiones conceptuales, materiales, biológicas y, en última instancia, valorativas, proponernos un fin lo suficientemente amplio y complejo, como completar estudios universitarios, ejercer una vida profesional, crear una familia, etc., inevitablemente involucra una proyección de nuestra existencia en el tiempo futuro que nos hace evidente esa dimensión del *Dasein* que Heidegger caracterizó como «*el proyectarse silencioso y angustiante sobre el más propio ser culpable* [en el sentido de ser deficiente en algo, carecer de algo que deberíamos tener] que nosotros denominamos *resolución*» (*SuZ*, 297). ¿Qué otro proyecto puede ser más integral, propio y comprensivo de nuestra vida que aquél que nosotros nos proveemos a nosotros mismos bajo la forma de una concepción de la *buena vida*? Por cierto, precisamente en la elaboración y selección del tipo de vida que queremos vivir habremos de demostrar nuestra independencia con respecto a los modelos impersonales imperantes en una determinada comunidad, local, nacional o global, y a sus influjos y coacciones. Ahora bien, precisamente en la ética aristotélica se expuso por primera vez una concepción de la vida como una unidad, opuesta a la concepción mítico-religiosa de una vida carente de unidad y de fin y sometida a los caprichos de los dioses, del destino o de la fortuna. En la reflexión ética de Aristóteles, en efecto, se alcanza una imagen del hombre como *dueño de su propio destino*, por oposición con el pensamiento religioso imperante que enajenaba la vida del ser humano como un títere en manos de las fuerzas sobrenaturales, de la buena o de la mala fortuna. Sobre esta noción fuerte *de buena vida*, como *vida propia, elegida por uno mismo y vivida como una unidad consistente, que se reafirma en el ejercicio de todas las virtudes como un único conjunto dirigido por la phrónesis*, se sostiene *la estima de sí*, que es una condición necesaria de toda especie de *identidad y de autenticidad*.

Aristóteles elaboró en la figura del *magnánimo* este modelo de ser humano que posee tanto criterios morales firmes, las virtudes, como un sentido extremo de su propio valor y de su propia autonomía.

> *EN* IV 7, 1124 a 1-12, «La magnanimidad, pues, resulta ser como una especie de ornamento de las virtudes, ya que las engrandece, y, por otra parte, no existe sin aquéllas. Por esto, es difícil ser verdaderamente magnánimo, porque es imposible sin poseer nobleza y bondad del carácter (*kalokagathías*). El magnánimo se demuestra por sobre todas las cosas en la relación con los honores y los deshonores; y se complacerá moderadamente por los grandes honores conferidos a él por la gente honesta, teniendo en claro que no recibe más de lo que le corresponde y quizás hasta menos. No hay, en efecto, honor digno de la virtud perfecta, pero él los aceptará <de buen grado> porque esa gente no tiene nada mayor que ofrecerle; pero si proceden de hombres cualesquiera y por motivos poco importantes, los despreciará, porque estos pequeños honores no corresponden a su mérito, de la misma manera que el deshonor, pues éste no será justo en relación con él.»

La forma, pues, que adopta la estima de sí en la ética de Aristóteles es la figura del *magnánimo*, el cual tiene plena conciencia de su propia valía como ser humano existente en un mundo cambiante y hostil, y vive ejerciendo sus virtudes, rodeado de los más altos bienes externos pero sin dejarse arrastrar ni dominar por ellos (*EN* IV 7, 1123 *a* 34 ss, para un tratamiento extenso de la *magnanimidad* en Aristóteles, remito a Guariglia, *1997*, 251 ss). Esta cercanía y desapego a un mismo tiempo de las cosas que se nos presentan como bienes exteriores, entre los cuales sobresalen los *honores* provenientes de los demás hombres, definen en última instancia el carácter del magnánimo como un ser no sólo *prudente y virtuoso*, sino también profundamente independiente en sus juicios y en su carácter, seguro de haber escogido para sí la vida que él se proponía llevar. No cabe duda, pues, de que en este modelo de buena vida aristotélico se han aunado los criterios de *bondad moral* con los requisitos de la *vida más auténtica*.

Al despreciar tan drásticamente la dimensión ética que está implícita en todo proyecto de vida, Heidegger desconoció de modo sistemático una dimensión también central para la temporalidad del *Dasein*, que es la relación de éste con su vida futura en la medida en que ella es la realización de sus ideales normativos, de su propio concepto del bien, de la felicidad y del deber ser que son parte de su conciencia (estima) de sí.

CONICET

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Obras de M. Heidegger

SuZ. Sein und Zeit, Tübingen, Max Niemeyer, 1963.

GA 61. Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Gesamtausgabe Band 61 (Vorlesung WS 1921/22). Frankfurt M., V. Klostermann, 1985.

GA 63. Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). Gesamtausgabe Band 63 (Vorlesung SS 1923). Frankfurt M., V. Klostermann, 1988.

GA 19, Platon: Sophistes. Gesamtausgabe Band 19 (Vorlesung WS 1924/25). Frankfurt M., V. Klostermann, 1992.

GA 54, Parmenides. Gesamtausgabe Band 54 (Vorlesung WS 1942/43). Frankfurt M., V. Klostermann, 1982.

Otras referencias

Aristóteles, *EN. Ethica Nicomachea*, edición de I. Bywater, Oxford, Clarendon Press, 1894.

Gadamer, H.-G., *1991*, «Heidegger und die Griechen», en: D. Papenfuss y O. Pöggeler, editores, *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Bd. 1, pp. 57-74. Frankfurt M., V. Klostermann.

Guariglia, O., *1996. Moralidad. (Ética universalista y sujeto moral)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

1997. La Ética en Aristóteles o la moral de la virtud. Buenos Aires, Eudeba.

Habermas, J., *1986. Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt M., Suhrkamp.

Losurdo, D., *2004. Nietzsche, il ribelle aristocratico*. Torino, Bollati Boringhieri.

Löwith, K., *Sch., Heidegger – Denker in dürftiger Zeit, Sämtliche Schriften*, Bd. 8, J.B. Metzler, Stuttgart, 1984.

Nietzsche, F., *GT. Die Geburt der Tragödie. Werke in drei Bänden*, edit. Por K. Schlechta, Bd. I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Tugendhat, E., *1979. Selbstbewusstein und Selbstbestimmung*. Frankfurt M., Suhrkamp.

2001. «'Wir sind nicht fest verdrahet': Heideggers ‚Man' und die Tiefendimensionen der Gründen», en: *Aufsätze 1992-2000*. Frankfurt M., Suhrkamp.

Volpi, F., *1989*. «*Sein und Zeit*: Homologien zur *Nikomachischen Ethik*», *Philosophisches Jahrbuch* 96, pp. 225-40.

ABSTRACT

Chapter II of the Second Section of *Being and Time* (*SuZ*, 267 ff.) introduces and develops several important issues of the book, which have the peculiarity of surrounding certain basic moral phenomena, such as choice, resolution, culpability, consciousness, etc., but despoiled of their original aura. As it has been often observed, it is quite striking that in an anthropological research such as *Being and Time* the normative aspect of actions as well as the moral aspect of forms of existence are completely absent. Moreover, as Gadamer and others have pointed out, Heidegger has borrowed Aristotle's distinctions, especially those of Book VI of *Nicomacean Ethics*, subjecting them to a phenomenological analysis, which has conferred them with an ontological weight that was absent

in Aristotle's original work. In this paper I will firstly examine some connections between the Aristotelian *phronesis* and its intrinsic connection to the abilities of deliberating, discerning between good and evil, choosing according to the result of discernment, and resolving to act. Secondly, I will examine the heideggerian interpretation of two basic phenomena for the analysis of the *Dasein*: consciousness (*das Gewissen*) and resolution (*Entschlossenheit*). In my view, by confronting both interpretations, it arises clearly that the heideggerian interpretation of both phenomena is flawed, and that these flaws convey particularly serious consequences upon the peculiar amoralism of his thought.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

NOTAS

EXPERIENCIA HERMENÉUTICA, JUEGO Y LENGUAJE

Oscar M. Esquisabel

1. De la hermenéutica y su alcance

Por más que en un primer momento la hermenéutica gadameriana se haya presentado con la intención más o menos expresa de exhibir el carácter peculiar de la experiencia a la que se accede a través de la práctica concreta de las *Geisteswissenschaften*, con el fin de superar la dimensión meramente metodológica a la que había sido proyectada la hermenéutica durante el siglo XIX, especialmente por el impulso de F. Schleiermacher y W. Dilthey, las consecuencias de la renovación de una disciplina que otrora aspiraba a brindar una preceptiva para acceder comprensivamente a los textos sagrados de la tradición cristiana han ido, en virtud del ímpetu gadameriano, mucho más allá de las intenciones de sus primeros fundadores, hasta el punto de que en la actualidad podemos hablar de una filosofía hermenéutica (más que de una hermenéutica filosófica).

Más aún, no faltan quienes abogan por darle a la hermenéutica el estatuto de nueva *koiné*, como si se tratase de una *lingua philosophica franca* que constituiría el medio de intercambio y de comunicación de posiciones filosóficas de muy diversa procedencia y tradición. A ello contribuiría, por lo demás, la (relativa) confluencia entre las propias posiciones hermenéuticas y la evolución del pensamiento analítico-lingüístico durante los últimos treinta años. Si ello es así y, por lo demás, si es en beneficio de la hermenéutica y de la filosofía en general, no es tema que podamos ni deseemos juzgar en esta circunstancia. En todo caso, el resultado de pensar la hermenéutica con una generalidad tan amplia e indeterminada puede conllevar el riesgo, como ha sucedido tantas veces, de que la designación ya no diga efectivamente nada y sólo sirva para despertar apasionadas adhesiones o furiosos e indignados rechazos (algunos de ellos, plenamente justificados), pero no para insti-

tuir un ámbito de conversación filosófica en el que cada parte haga oír su pretensión y reciba la del otro.

Sea de ello lo que fuere, nuestro tema es la hermenéutica gadameriana, la cual, ciertamente, se presenta con la pretensión de elevar a una universalidad irrestricta la experiencia hermenéutica, para dar algún nombre a ese fenómeno, centrado en la comprensión y la interpretación, cuyas condiciones "cuasi-trascendentales" ha tratado de examinar Gadamer en *Verdad y Método*, su obra fundamental.

En cierto sentido, el título de la obra encubre una ambigüedad fundamental de su cometido e intención, ambigüedad que ya ha sido señalada.[1] Es curiosa una anécdota que el mismo Gadamer narra acerca de la forma en que la obra recibió su nombre. En efecto *Verdad y método* como título principal surgió como designación de remplazo para *Hermenéutica filosófica*, que, con el fin de calmar la perplejidad sofocada del editor, fue relegada al siempre menos comprometido puesto de subtítulo.[2] Y sin embargo, *Verdad y método* no es un título de último momento; muy por el contrario, expresa una tensión de la cual la obra se alimenta y desarrolla, en la medida en que al "método" de las pretensiones de conocimiento objetivante y cosificador le opone la "verdad" de la experiencia hermenéutica, experiencia que es móvil, ocasional y sometida a la temporalidad. Sin entrar ahora en el detalle de la sorpresa que esa oposición pueda representar (en la medida en que el método pretenda fundar, de una manera general, proposiciones *verdaderas*), la tensión entre las pretensiones de conocimiento objetivante y las que surgen de lo que por ahora hemos llamado de una manera muy general y vaga "experiencia hermenéutica" se dan, en la obra de Gadamer, en dos niveles de generalidad. El primer nivel de oposición es el que parece enfrentar el procedimiento objetivante de las ciencias naturales y exactas, fundadas precisamente en el ideal del "método", con el modo peculiar con el que las Geisteswissenschaften acceden a sus "objetos" y que se cimienta, precisamente, en la naturaleza propia de la "experiencia hermenéutica". De esta manera, "Verdad y método" parece remitirnos *prima facie* a la clásica disputa acerca de la autonomía de las *Geisteswissenschaften* respecto de la metodología propia de las ciencias naturales exactas. A pesar de que la intención de Gadamer apunta en principio a mostrar

1. Cfr. Gianni Vattimo, *Más allá de la interpretación*.
2. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*, p. 388.

que las *Geisteswissenschaften* tienen un cometido y un rendimiento cognoscitivo esencialmente diverso del de las ciencias naturales y exactas, este carácter propio de las "ciencias humanas" no se cimienta para Gadamer, a diferencia de lo que se venía sosteniendo en la discusión tradicional, en la posesión de un método especial que asegurase en el ámbito propio un tipo de conocimiento dotado del mismo grado de objetividad que el que caracteriza a las ciencias naturales. De esta forma, la oposición entre verdad y método se traslada ahora al seno mismo de la constitución de las *Geisteswissenschaften*: frente a la pretensión de fundar su autonomía y objetividad en la posesión de un método específico que cualifica de manera peculiar para acceder a sus propios objetos (las producciones humanas) erige Gadamer el carácter propio de la experiencia hermenéutica como el modo auténtico de acceso a dichos objetos y tal que excede las pretensiones y limitaciones de todo intento de fundar "metodológicamente" las *Geisteswissenschaften*. El intento de "dominar metodológicamente" el conocimiento del sentido de las producciones humanas se convierte, a los ojos de la hermenéutica gadameriana, en una relativa ilusión. Por la naturaleza de la experiencia hermenéutica, síntesis compleja de comprensión, sentido, historicidad y lingüisticidad, la finalidad de las ciencias humanas no radica tanto en la aspiración a la posesión de conocimientos definitivos y regulados metodológicamente acerca del sentido de producciones humanas pasadas o ajenas –ideal imposible, puesto que tal objeto es móvil y cambiante, en la medida en que la experiencia que hacemos con él no lo deja inalterado–, como en la posibilidad del autoconocimiento, del conocimiento de nuestra propia circunstancia histórica y temporal a partir de la confrontación con la alteridad que representan formas de vida pasadas o diversas de la nuestra. De esta manera, la oposición entre verdad y método dentro de las "ciencias del espíritu" se resuelve en favor de la experiencia hermenéutica y, por tanto, de la "verdad".

Así, pareciera como si en una primera instancia Gadamer pretendiese fundar el derecho propio de las ciencias humanas, de carácter "comprensivo" y "práctico", frente al paradigma metodológico y objetivante de las ciencias naturales exactas. Por contraste, semejante demarcación parece por su parte establecer un límite de la misma experiencia hermenéutica: el dominio de las ciencias naturales exactas, con sus métodos y procedimientos para acercarse al objeto natural o matemático, constituiría un dominio impermeable a la hermenéutica, de manera tal que ésta sólo puede considerarse "en casa" cuando de productos humanos se trata.

Es precisamente en este punto en el que aparece la ambigüedad a que aludimos en un principio. Independientemente del hecho de que hace tiempo que está en revisión la concepción "progresiva" de la ciencia, cabe la pregunta acerca de sí la hermenéutica, por el carácter universal de su experiencia, no tendría derecho a pretender el límite que el mismo Gadamer parece demarcarle en *Verdad y método* para tratar de acceder también a una dimensión que por el momento le ha estado relativamente cerrada. Precisamente, ya en *Verdad y método* podemos señalar claramente esta tendencia a que la experiencia hermenéutica exceda los límites de las *Geisteswissenchaften*, en la medida en que la comprensión constituye un modo de comportamiento fundamental del hombre respecto del mundo, gracias al cual se accede al sentido no sólo de las producciones humanas, sino también a las cosas del mundo natural. Esta consecuencia tiene tanto más sentido si se considera que el punto de partida que Gadamer asume para su reformulación de la tarea de la hermenéutica es la concepción heideggeriana del comprender como un comportarse fundamental respecto del mundo que consiste en la proyección de posibilidades de sentido, cuya articulación en términos de tenencia previa (*Vorhabe*), visión previa (*Vorsicht*) y concepción previa (*Vorgriff*) constituye la interpretación (*Auslegung*). En consecuencia, si la comprensión es un modo general de acceso al mundo (humano y no humano) y la hermenéutica es la asunción explícita de ese modo de ser en el mundo, la ciencia, como fenómeno fundamental de la existencia humana, no le puede ser ajena. Si bien Gadamer ha reconocido esta necesidad en escritos posteriores,[3] el tratamiento serio de la ciencia por parte de la hermenéutica es todavía hoy una cuenta en gran medida pendiente.

2. *De la experiencia hermenéutica*

Puede que en principio produzca cierto desconcierto y perplejidad que la hermenéutica gadameriana oponga el método a la verdad. En efecto, por más que en la actualidad no se halle fuera de disputa el ideal de una ciencia que tiene como meta la búsqueda de la verdad certificada metodológicamente, el concepto mismo de verdad funciona todavía hoy como ideal regulativo de la ciencia, respecto del cual se mide lo

3. Cfr. Gadamer, *La razón en la época de la ciencia.*

que es meramente hipotético. Por otra parte, si la posesión de un método que nos permite certificar cognoscitivamente las proposiciones científicas tiende precisamente a realizar ese ideal regulativo de la verdad, ¿no es entonces un despropósito oponer el método a la verdad? En realidad, lo que manifiesta la oposición entre ambos polos es la intención, más o menos explícita en la obra, de poner de manifiesto el hecho de que el método cumple un papel más bien encubridor, de manera tal que la objetividad del conocimiento que su preceptiva ayuda a asegurar oculta o disimula la autenticidad de una experiencia originaria, que corresponde a lo que hemos denominado hasta el momento con el título de "experiencia hermenéutica".

Si la actitud metódica autonomizada encubre bajo la apariencia de la asepsia de proposiciones objetivas el devenir en habitualización de una experiencia de sentido auténtica, ¿cómo deberemos concebir la experiencia hermenéutica y en qué sentido conectaremos con ella el concepto de verdad? Es claro que para Gadamer la mera determinación del concepto de verdad como verdad proposicional no es suficiente para dar cuenta de la auténtica experiencia hermenéutica, en la medida en que ésta posee el carácter de acontecimiento. No se trata de rechazar la verdad proposicional o de proponer una doctrina de la doble verdad, sino de remitirnos a un estrato más profundo en la constitución del enunciado verdadero y certificable. En ello no hace Gadamer más que proseguir el camino trazado por Heidegger, sobre todo en *Ser y tiempo* y elaborado, hasta cierto punto, por la lógica hermenéutica de Hans Lipps.

A pesar de que Gadamer, pese al título y para desesperación de sus intérpretes y lectores, sólo trata en *Verdad y método* la cuestión de la verdad de manera ocasional y oblicua, no es necesario meditar demasiado para encontrar un hilo conductor del concepto de verdad al que implícitamente recurre, aunque con matices y registros múltiples. Basta con remitirnos, en primer lugar, a la tradición de la metafísica clásica para la cual la cuestión de la verdad excedía el mero dominio de la verdad proposicional, en la medida que lo verdadero, como predicado trascendental del ser, era convertible con éste (*ens et verum convertuntur*). A la par, también nos recuerda Gadamer que para la metafísica clásica el ámbito de la verdad se da precisamente en la recíproca correspondencia, como relación de inteligibilidad, entre el ser y el alma.[4] No obstante, no se tra-

4. Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 75.

ta de que Gadamer intente restaurar un concepto de verdad fundado en concepciones teológico-metafísicas que traicionarían la esencia finita de la experiencia hermenéutica, sino que, más bien, se trata de recuperarlas a través de la reinterpretación con que la ontología hermenéutica del mago de Messkirch intentó proporcionarles una nueva vida. Desde el punto de vista de la temporalidad y la finitud de la experiencia humana, el ser no puede ser entendido ya desde la perspectiva de la *essentia* intemporal y despojada de devenir, asequible de una misma e invariable manera por el intelecto humano, connatural con ella. Antes bien, remitido a la temporalidad, el ser queda caracterizado como aquello que libera "epocalmente" la posibilidad de constelaciones u horizontes de sentido, sin poseer él mismo sustancia ni esencia, sin ser identificable como "cosa" o ente. Y así como el ser ya no puede desligarse de un acontecer temporal, de carácter indisponible, la verdad, sin perder su correlación con el ser, adquiere también un carácter procesual y perspectivista: la verdad, en el sentido trascendental, es ahora desocultación o mostración epocal del ser del ente, lo cual no significa otra cosa que poner cada cosa en una perspectiva y dirección de sentido que la sobrepasa y que remite a una totalidad temporal-histórica que en principio se hurta a sí misma. De esta manera, la correlación estática entre ser e intelecto, entre alma y cosa, sentido último de la verdad como *trascendental*, se desplaza ahora a la mutua relación entre hombre y ser, la cual posibilita la verdad como desocultación y como apertura epocal de horizontes de sentido. La verdad nos remite entonces a un acontecer, a un proceso, en el que el ser queda mediado por la actividad, tomada en un sentido muy amplio. Ya no es sustancia, ya no es una presencia perenne, señalable con el dedo ni con el rayo del espíritu, sino que, en la medida en que es una alteridad siempre indisponible, adquiere en la actividad humana una concreción epocal que señala en dirección hacia algo que siempre se retrae y que jamás es agotable y disponible de manera completa.

Si pues la verdad en sentido trascendental es entendida como desocultación[5] y esta desocultación puede ser entendida como la concreción asimiladora de una alteridad esencial a través de la acción humana, nos hallamos ya en el ámbito de la experiencia hermenéutica tal como es pensada por Gadamer, porque, en su esencia, la hermenéutica, como posición filosófica, es una meditación en torno de la alteridad y la posibilidad de su integración y la verdad, en el sentido hermenéutico, es esa concreción de sentido que acontece por la fusión de lo propio y lo ajeno, que tiene lugar no en una sustancia u objeto disponible, sino en una cierta forma de actividad, en una *enérgeia*.

5. Gadamer, *Verdad y Método II*, p. 62.

3. *De la relevancia del arte para la experiencia hermenéutica*

Para utilizar una vez más la ironía habermasiana, Gadamer ha encontrado un fenómeno paradigmático para dar cuenta de la naturaleza de la experiencia hermenéutica y de su verdad, con el fin de "urbanizar" y exorcizar por esa vía el demonio heideggeriano y su "jerga" del desocultamiento y ocultamiento del ser. Se trata, en suma, del carácter modélico que asume para Gadamer la naturaleza de la obra de arte y de la experiencia que le es aneja. En una interpretación que se propone superar la concepción del arte fundada en la distinción estética y que trata de recoger el elemento de "verdad" de la obra de arte, Gadamer intenta modelar a través de la forma en que "acontece" el sentido de lo artístico la forma general de la experiencia hermenéutica como integración comprensiva en nuestra propia situación de una alteridad que nos interpela y nos reclama.[6] De esta manera, la experiencia de la obra de arte contiene, de una manera concentrada, todos los elementos que hacen posible la comprensión como modo propio de la experiencia hermenéutica.[7] En particular, la ontología gadameriana de la obra de arte brinda una aclaración de la forma en que acontece la verdad como desocultamiento y la forma en que en dicho acontecer interviene la actividad humana. El hilo conductor para tal aclaración está dado por el concepto de *juego*, como un movimiento o actividad cuya forma y legalidad posee un carácter supraindividual y suprasubjetivo. Su consecuencia es que la obra de arte acontece temporalmente como una autorrepresentación (*Selbstdarstellung*) que no remite a otra cosa más que a sí misma. En la medida la concreción de la obra de arte como autorrepresentación reclama la participación del espectador como un jugador más, adquiere una concreción de sentido temporal que involucra e interpela al propio espectador y le revela, en la medida en que se aplica dicha concreción

6. Gadamer, *Verdad y Método I*, pp. 217-218.
7. Gadamer, *Verdad y Método I*, p. 142.

de sentido a sí mismo, aspectos velados de su propia situación. Desde este punto de vista, la obra de arte trasciende meramente el ámbito de su pura estructura formal, de allí el rechazo gadameriano de la "distinción estética". Su ser y su "verdad" consiste en la concreción de sentido que se lleva a cabo mediante la mediación del juego, a través del cual se autorrepresenta por y para el espectador.

El paradigma prevalente para dar cuenta de este carácter de acontecimiento de la obra de arte, por el cual un mundo autónomo y cerrado sobre sí mismo se autorrepresenta, está dado por las llamadas "artes procesuales", fundamentalmente el drama y la música, precisamente porque es en esa zona intersticial, sometida a la temporalidad, que se encuentra entre la ejecución concreta de la obra (el drama, la obra musical) y el espectador u oyente, el cual se libra sin reservas al decurso de la representación, donde acontece la concreción de sentido de la obra y que engloba en un juego supraindividual tanto a los actores o a los ejecutantes como a los espectadores u oyentes. El ser de la obra de arte, su concreción de sentido, lo que permenece y se demora en el tiempo de la ejecución y que Gadamer denomina su configuración o conformación (*Gebilde*), abarca en una comunidad de participación a todos los involucrados en el juego, intérpretes y espectadores, más allá de las intenciones subjetivas e individuales y sólo en tal comunidad adquiere actualidad.[8]

Por su parte, el hecho de que la obra de arte se realice como autorrepresentación "lúdica" apunta a su intrínseca inexhaustibilidad y a su efecto diseminante y temporal. Si la obra de arte sólo es en el tiempo de la ejecución lúdica, nos vemos llevados a la dimensión de la "fiesta" o celebración, en la que se cumple la dialéctica temporal de la repetición y la diferencia, en la que la obra como *Gebilde* o configuración adquiere o gana una identidad (una ipseidad) siempre renovada.[9] Pero esa misma identidad desplazada en el tiempo a través de la cual se cumple el sentido siempre renovado de la obra de arte revela su perenne capacidad de mantener una "reserva de sentido" y, de esta manera, mantenerse como una alteridad intrínsecamente irreductible. Interpretación alguna la agota o la consume completamente, ya sea en el sentido de la ejecución o la actuación (en el fondo, el sentido genuino y originario de la interpretación gadameriana, pues hasta cierto punto toda interpretación es "dramatúrgi-

8. Gadamer, *Verdad y método I*, pp. 154-156.
9. Gadamer, *Verdad y método I*, pp. 166-174.

ca" o "lúdica"), ya sea en el sentido de una intepretación conceptual articulada en el lenguaje. Si bien cada interpretación conlleva una concreción de sentido en la que nos interpela de cierta manera, la obra misma se mantiene como reserva de sentido para nuevas interpretaciones que enriquecen su ser. No hay una última interpretación, de manera que la obra de arte se nos plantea como una "tarea infinita" y siempre abierta, siempre apta para interpelarnos de una nueva manera[10] y sin embargo, siempre un *alter* irreductible a la identidad abstracta del concepto.[11]

De esta forma, el acontecer de la obra de arte nos proporciona un paradigma de lo que pueda significar la "verdad" para la experiencia hermenéutica. Para ello, el concepto clave está dado por la naturaleza "autorrepresentativa" (*selbstdarstellende*) de la obra de arte. La "verdad" hermenéutica nos remite al acontecer de algo como una concreción cerrada (es decir, autorreferente) del sentido, que tiene lugar temporalmente a través de la actividad lúdica, cuya esencia consiste en ser algo más que la suma de las intenciones subjetivas de los que en ella participan. Lo que se concreta en la actividad lúdica no deja indemnes a los participantes sino que en su acontecer los modifica en su propio modo de ser y concebirse. Es en este sentido que en la experiencia hermenéutica se puede decir que la verdad es interpelación o llamado y por ello, para la obra de arte, así como para toda experiencia de la alteridad, podemos decir que se presenta con una "pretensión de verdad", en el sentido de que lo que tiene para mostrarnos o para decirnos puede arrojar una nueva luz sobre nuestra propia situación. Finalmente, lo que logra dicha concreción de sentido a través de la mediación del juego es siempre repetible de una manera renovada, porque mantiene una reserva de sentido, una alteridad inagotable, que permite, a través de nuevas realizaciones lúdicas, un acrecentamiento de su ser.

4. Del diálogo y el lenguaje como centro de la experiencia hermenéutica

Que el ser de la obra de arte se juege en la autorrepresentación brin-

10. Dos son los ejemplos preferidos por Gadamer: la tragedia (*Verdad y método I*, pp. 174-181) y el concepto de "obra clásica" (*Verdad y método I*, pp. 353-360).
11. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 15, p. 321.

da una figura modélica para comprender el acontecer de la verdad del ser en general, entendido en sentido hermenéutico, a la par que se abre la perspectiva para pensar los diferentes registros de la verdad como "desocultación" en el encuentro con la alteridad. En este sentido, no faltan evidencias para sostener que Gadamer piensa el ser, precisamente, como autorrepresentación que se juega en la actividad comunitaria de los participantes.[12] Pero precisamente porque el ser puede ser entendido como un representarse (*sich darstellen*), la experiencia de la obra de arte apunta a una dimensión que la engloba y que, como tal constituye el medio propio por excelencia de la experiencia hermenéutica: esta dimensión pertenece al ámbito del lenguaje, en virtud del cual la hermenéutica, como experiencia y praxis, gana universalidad. En efecto, la condición fundamental de la hermenéutica es la lingüísticidad (*Sprachlichkeit*) como su condición de posibilidad irrebasable (*unhintergebar*). La forma general en que se realiza la verdad del ser, en el sentido al que el análisis de la obra de arte ya había preseñalado, acontece ahora a través del lenguaje, cuya naturaleza, como ocurría en el caso de la obra de arte, se cumple también en la actividad del *juego* a través del cual el ser se representa en la ejecución de la palabra.[13]

Que el juego del arte y el juego del lenguaje se hallan en una íntima y estrecha comunidad es algo que Gadamer, con posterioridad, lamentó no haber acentuado más enfáticamente en su obra capital.[14] El nexo a través del cual el lenguaje y la obra de arte se emparentan es precisamente la cuestión de la alteridad esencialmente inagotable. Ya hemos visto en qué consistía este encuentro con la alteridad en la obra de arte. Por su parte, la experiencia correspondiente en el dominio del lenguaje se da en el diálogo y la conversación y, por ello, se puede decir que el lenguaje se cumple como juego en la dialéctica de la pregunta y la respuesta centrada en torno de la cuestión misma que accede a través de ella (*die Sache selbst*).[15] En la concepción gadameriana, el diálogo es la instancia en la que la alteridad de los intervinientes queda ocasionalmente superada, a través del juego recíproco de las preguntas y respuestas, en una perspectiva común que está por encima de los participantes particulares. Todo diálogo tiende al consenso, aun cuando no se trate de argumentaciones, y en este acuerdo o consenso se produce una renovación del sentido que no pertenece a nadie y que representa una nueva dimensión de la cuestión tratada. Es en este sentido en que se puede hablar del diálogo como un juego en el que acontece la verdad del ser como autorrepresentación. Por otra parte, el diálogo se muestra también esencialmente inacabado, en la medida en que siempre es posible renovar y profundizar el acuerdo y, por ello mismo, alumbrar nuevas perspectivas de la "cosa misma". Como en el caso de la obra de arte, en el diálogo la alteridad nunca es completamente reductible y por ello conserva una cierta "reserva de sentido".

12. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 578.
13. Gadamer, *Verdad y método I*, pp. 567 y 581.
14. Gadamer, *Verdad y método II*, pp. 13-15.
15. Gadamer, *Verdad y método II*, pp. 128-130, p. 150.

En la medida en que en el diálogo se realiza la fusión de los que intervienen en una unidad común, la hermenéutica gadameriana se retrotrae a la filosofía del diálogo propia del romanticismo. Por otra parte, puesto que esta fusión no es meramente estética, sino que es producto del movimiento de "la cosa misma" que se lleva a cabo en el medio del lenguaje como palabra activa y, en esa medida, constituye un acontecer de la verdad (como concreción temporal de sentido), la hermenéutica reivindica para sí la vigencia del diálogo socrático-platónico y su carácter especulativo, en cuanto que que no deja fija determinación alguna.

En la comunidad continuada del diálogo acontece, para Gadamer, la proximidad de un mundo y el lenguaje, como medio del diálogo, es aquello que nos permite de antemano acceder a dicha proximidad, a través de su capacidad de significar y de evocar. En este sentido, el ser de las cosas se ejecuta en el lenguaje vivo, que siempre apunta a una infinitud. De acuerdo con el apotegma gadameriano, "el ser que puede ser comprendido es lenguaje".[16] Por esa razón puede decirse que la experiencia hermenéutica es fundamentalmente una experiencia a través de y en el lenguaje.

Ahora bien, si la experiencia hermenéutica auténtica se cimenta en una concepción de la verdad como autorrepresentación del ser y ésta se cumple a través del lenguaje como una enérgeia que se juega en el diálogo activo, no por ello todo uso del lenguaje corresponde igualmente a una auténtica experiencia hermenéutica. En efecto, podría ocurrir que los usos lingüísticos hayan devenido en una forma estandarizada, a través de la cual no hacemos más que comunicarnos informaciones pre-

16. Gadamer, *Verdad y método I*, p. 567.

viamente disponibles y contenidas en nuestros enunciados como un erario o capital de verdades disponibles. En ese caso, el lenguaje ha desaparecido en el mero entramado de signos que desaparecen en sí mismos en la relación de significación. El uso lingüístico se hace transparente y así desaparece como tal, en la medida en que sólo importa el "contenido informativo", que supone determinaciones fijas, estables y disponibles de antemano. En este sentido, la "verdad" ya no acontece, sino que ha devenido en mera información objetiva. Por el contrario, el dominio de la experiencia hermenéutica acontece cuando se abre la dimensión especulativa del lenguaje, es decir, aquélla acción de la palabra por la cual todo sentido predeterminado, toda determinación fija, queda disuelto y sometido a un movimiento que lo restituya y lo renueve. Así se hace patente, para Gadamer, la verdadera potencia del lenguaje vivo: no es un *érgon*, no es una cosa ni una sustancia, sino una *enérgeia*, una actividad que se diferencia a sí misma y que, como tal, no se somete a regla alguna.

La potencia especulativa del lenguaje aparece cuando ya no es posible detener su eficacia diseminante. Esto ocurre, para Gadamer, en el habla cotidiana, en la interpretación y la traducción de los textos literarios y filosóficos, en el enunciado especulativo de la filosofía y, fundamentalmente, en la comprensión interpretativa de la poesía pura, que representa para Gadamer el "texto eminente". Puesto que en ella se lleva a cabo la perfecta fusión entre ejecución, sonido y sentido, como el acontecimiento "sonoro" de un mundo autónomo, de forma tal que ya no es posible esa desaparición de la forma fónica de la palabra en el mero acto de remisión de sentido y puesto que es a través del juego del texto poético mismo con el lector-intérprete que se lleva a cabo esta acontecer sonoro de un mundo, es que en el texto poético se lleva verifica para Gadamer la forma más elevada de la verdad hermenéutica: en la *poesía pura* se autorrepresenta el ser como lenguaje mismo y nada más.[17]

UNLP

17. Gadamer, "Acerca de la verdad de la palabra", pp. 15-48.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Günter, *Interpretationswelten. Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995.

Gadamer, Hans-Georg., "Acerca de la verdad de la palabra", en: Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophische Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1990[6].

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1993[5].

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método* II., Salamanca, Sígueme, 1992.

Gadamer, Hans-Georg, *La razón en la época de la ciencia*, Buenos Aires, Alfa, 1981.

Scholz, Oliver, *Verstehen und Rationalität*, Frankfurt, Klostermann, 2001.

Silverman, Hugh J. (ed.), *Gadamer and Hermeneutics*, London, Routledge, 1991.

Vattimo, Gianni., *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1995.

Wischke, Mirko y Michael Hofer (eds.), *Gadamer verstehen/Understanding Gadamer*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.

Wischke, Mirko, *Die Schwäche der Schrift. Zur philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamers*, Köln, Böhlau Verlag, 2001.

ABSTRACT

The aim of this paper is to outline the way in which the concepts of experience, play and language are intertwined in Gadamer's hermeneutical philosophy. As a condition to reach this goal, in the first place is examined the claim of universality that Gadamer demands for hermeneutics, particularly in connection with the natural sciences. Secondly, departing from Heidegger's antiessentialistic view about truth, hermeneutical experience is analysed in terms of an assimilation or melting of the alien with the own, to arrive in a third step at the central function that assumes Gadamer's conception of art in the explication of the nature of hermeneutical experience. Thus, the concept of play is disclosed as the very core of Gadamer's hermeneutics and, by this way, a new concept of being emerges from it, whose actual scope can be only understood through an approach to language in terms of play.

Desarrollo Económico
Revista de Ciencias Sociales

COMITÉ EDITORIAL: Juan Carlos Torre (Director), Carlos Acuña, Luis Beccaria, Mario Damill, Juan Carlos Korol, Edith Obschatko, Fernando Porta, Juan Carlos Portantiero, Getulio E. Steinbach (Secretario de Redacción)

ISSN 0046-001X

Vol. 44 Julio-setiembre de 2004 Nº 174

MICHAEL MANN: La crisis del estado-nación en América Latina.
OMAR ACHA: Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo.
PABLO LAVARELLO: Estrategias empresariales y tecnológicas de las firmas multinacionales de las industrias agroalimentarias argentinas durante los años noventa.
JUAN MANUEL PALACIO: "Aves negras": Abogados rurales y la experiencia de la ley en la región pampeana, 1890-1945.

NOTAS Y COMENTARIOS
ROSA ABOY: El "derecho a la vivienda". Opiniones y demandas sociales en el primer peronismo.

CRÍTICA DE LIBROS
JOEL HOROWITZ: Una vez más los sindicatos y el ascenso al poder de Juan Domingo Perón.
CLAUDIO FUENTES: ¿Movimientos sin fronteras? El desafío de dimensionar y pensar los movimientos sociales transnacionales.

INFORMACIÓN DE BIBLIOTECA

Desarrollo Económico es indizada, con inclusión de resúmenes, en las siguientes publicaciones: ***Current Contents*** (Social Science Citation Index, Institute for Scientific In-formation); ***Journal of Economic Literature*** (American Economic Association); ***Sociological Abstract*** (Cambridge Scientific Abstracts); ***International Bibliography of the Social Science*** (British Library of Political and Economic Science y UNESCO); ***Clase*** (UNAM, México); ***Hispanic American Periodicals Index*** (HAPI, Universidad de California, Los Angeles). También en otras ediciones de carácter periódico y en volúmenes especiales nacionales e internacionales, así como en índices en versión electrónica.

DESARROLLO ECONÓMICO - Revista de Ciencias Sociales es una publicación trimestral editada por el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Suscripción anual: R. Argentina, $ 60,00; Países limítrofes, U$S 68; Resto de América, U$S 74; Europa, U$S 76; Asia, África y Oceanía, U$S 80. Ejemplar simple: U$S 15 (recargos según destino y por envíos vía aérea). Más información en: ***desarrollo@ides.org.ar***, o disponible en el WEB SITE: ***www.ides.org.ar.*** Pedidos, correspondencias, etcétera, a:

Instituto de Desarrollo Económico y Social
Aráoz 2838 • C1425DGT Buenos Aires • Argentina
Teléfono: 4804-4949 • Fax: (54 11) 4804-5856
Correo electrónico: desarrollo@ides.org. ar

MEMORIA E IDENTIDAD: ¿A LA BÚSQUEDA DE LOS RECUERDOS PERDIDOS?

Rosa Belvedresi

A un querido maestro,
por los recuerdos compartidos y siempre felizmente convocados

¿Sabremos aceptar tanto el paso del tiempo como la necesidad de vivir en el presente, reconociendo que ese presente está hecho, también, de pasado, tanto en su sustancia como en sus valores?[1]

La conformación y constitución de la identidad es una tarea ardua y permanente, mediante la cual el individuo puede dar(se) una respuesta a la pregunta ¿quién soy?. Tal respuesta suele estar asociada a cierto modo particular de articular los recuerdos que considera significativos, es decir, constitutivos de su ser quien es. De ahí, entonces, que cuando la pregunta ¿quién soy? (o ¿quién eres?) no es la mera inquisición por el nombre y otros datos legales, la respuesta asume la forma de un relato en el que el individuo da cuenta de su pasado, el que lo hace ser quien es.

Esta primera aproximación a la identidad individual también podría extenderse a la identidad colectiva, es decir, a las peculiares modalidades bajo las cuales los diversos grupos responden a la pregunta por quiénes son, refiriendo un relato de, por ejemplo, un origen común, o una trayectoria jalonada por diversos sucesos que han compartido.

Resulta claro desde este punto de partida que no parece posible que haya identidad sin el ejercicio de la memoria, dado que cierta articulación retrospectiva de los recuerdos es la que permitiría responder a la

1. Todorov, T.: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Península, 2002, p. 364.

pregunta por la identidad (del individuo o del grupo). Sin embargo, la identidad no sólo se vincula con cierta apropiación del pasado, sino también con una posición en el presente y una orientación hacia el futuro. Es aquí donde pueden plantearse ya una serie de interrogantes centrales: ¿a qué exigencias responde el uso de la memoria para la conformación de la identidad? ¿a la fidelidad al pasado? ¿a las necesidades del presente? ¿a las expectativas de futuro?

El modo en que la multiplicidad de recuerdos constituye lo que podría caracterizarse como "memoria", y en qué medida esta memoria así conformada mantiene una cierta referencia hacia el pasado, es un punto importante en el debate actual acerca de las vinculaciones entre historia y memoria. En este trabajo me ocuparé del análisis de la relación entre historia y memoria; atendiendo en particular al modo en que el pasado juega un papel en la conformación de la identidad.

Memoria e identidad

El hombre tiene identidad en cuanto *ipseidad*, y aquí el relato ocupa un lugar central, en cuanto esa *ipseidad* es identidad narrativa. Ricoeur ha señalado que la identidad personal "no puede articularse precisamente sino dentro de la dimensión temporal de la existencia humana".[2] Si, como ha desarrollado en *Tiempo y narración*, "el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo",[3] podríamos parafrasear aquí: el hombre se hace yo, en cuanto sí mismo, en la medida en que se narra. Dicho narrar lo convierte en *ipse*, y no una mera cosa reidentificada como idéntica a sí misma a lo largo del tiempo: "así, pues, en lugar de sostener que el hombre tiene una 'naturaleza' prefijada, una consistencia determinada que lo asemeja a la 'substancia' de una cosa material –identidad-*idem*– habría que decir, más bien, que *el hombre tiene una historia, es historia* –identidad-*ipse*–".[4]

Lo que caracteriza a la identidad personal es la permanencia en el tiempo, no sólo en cuanto *carácter* ("el conjunto de marcas distintivas que permiten reidentificar a un individuo humano como siendo el mismo"), que refiere a la mismidad de la persona,[5] sino en cuanto alguien capaz de sostener una palabra: la palabra sostenida "no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión de cualquier cosa en general, sino únicamente en aquella del *¿quién?*".[6] Dicha identidad-*ipse* es identidad narrativa ya que "relatar, es decir quién hizo qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista";[7] así: "es lícito decir que el hombre sólo se comprende a sí mismo al aprehender su vida como narración de su propia historia".[8] Al narrarse se hace explícita la "unidad narrativa de una vida", concepto que Ricoeur toma de MacIntyre, sin dejar de considerar, sin embargo, que dicha configuración narrativa, que es esencialmente retrospectiva, también involucra una articulación con las anticipaciones y los proyectos, una interacción entre espacio de experiencias y horizonte de expectativas;[9] y a la vez, un juego de reacomodamientos permanentes de los diversos relatos acerca de la vida: "la historia de una vida se constituye por medio de una serie de rectificaciones aplicadas a relatos previos".[10]

¿Qué lugar ocupa en ese narrar(se) la inclusión de la dimensión histórica? Me refiero no sólo a que al narrar contamos una historia o a que tal historia sea la de nuestra vida; sino a en qué medida la referencia a lo que "ha sido" forma parte de este narrar. Aquí es donde se suele ubicar a la memoria en un lugar privilegiado, si bien Ricoeur lo nota tardía-

2. Ricoeur, P.: *Soi-même comme un autre*, París, Ed. du Seuil, 1990, p. 158.

3. Ricoeur, P.: *Tiempo y narración*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1987, Tomo 1: Configuración del tiempo en el relato histórico, p.41; cfr. también: "Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras, el tiempo se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal", p.117.

4. Presas, M.: "Identidad narrativa", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXVI, nº 2 (2000), p. 227.

5. "el carácter es verdaderamente el qué del quién", Ricoeur, P.: *Soi-même comme un autre*, p.147.

6. Ibíd., p. 148. Ibíd.

7. Ibíd., p. 174.

8. Presas, M: "Identidad narrativa", p. 231.

9. Ricoeur, P.: *Soi-même comme un autre*, pp. 187-191.

10. Presas, M.: "Memoria y vida. Nota sobre Semprún, Heidegger y Celan", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXIX, nº 1 (2003), p. 147.

mente, ya que no la incluyó explícitamente en sus trabajos anteriores.[11] La identidad, caracterizada como "frágil", y podríamos decir, precaria, en cuanto está en constante re-configuración (de ahí su caracterización como identidad *ipse*, y no *idem*), es presa de una cantidad de mecanismos encubridores que es necesario detectar y desmantelar. En este contexto ubica Ricoeur a la memoria, ya que "la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa".[12] También señala Todorov: "el recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad, tanto la del individuo como la del grupo [...] Nada hay que objetar a esta necesidad de identidad, aunque sería más acertado pensar en ella como móvil y múltiple, no como única y rígida".[13]

La memoria ofrece como valor el referir a algo que ocurrió antes, el recuerdo mantiene el carácter paradójico de "representación presente de una cosa ausente", de ahí también su vulnerabilidad fundamental que "resulta de la relación entre la ausencia de la cosa recordada y su presencia según el modo de representación".[14] En cuanto refiere al pasado, la memoria se ajusta a la exigencia de fidelidad, que Ricoeur denomina "dimensión epistémica, *veritativa*" que habrá a su vez de compaginarse con "la dimensión *pragmática*, vinculada a la idea de ejercicio de la memoria".[15]

El lugar de privilegio que la memoria tendría en la constitución de la identidad personal estaría vinculado al hecho de que "uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual algo acontenció".[16] Ahora bien, no es ni obvio ni está necesariamente justificado el que la memoria ocupe tal lugar de privilegio. Los relatos que contamos acerca de nosotros mismos son construcciones que, aunque pueden reconocer un origen fáctico determinado, se encuentran ya tan imbuidos de las interpretaciones que les hemos superpuesto que es imposible distinguir estas dos dimensiones, la de digamos, el hecho "en-sí", y la de los modos en que hablamos de él. Podría admitirse que dicha imposibilidad refiere también a la imposibilidad de narrar sin interpretar, es decir, a la inexistencia de descripciones completas que agoten las caracterizaciones posibles de aquello de lo que se habla. Esto significa que la memoria *se origina* en un hecho dado, pero el resultado (el recuerdo) no surge sólo del haber sucedido de este hecho en particular. No resulta entonces tan obvio que sea la memoria *de* tales hechos la que se aplica a nuestra identidad, ya que, a pesar del carácter referencial que le podamos reconocer, la memoria conseguida no emana como una copia del hecho que la origina, sino que resulta fundamental el modo en que ese hecho es recordado, y en qué conexiones con otros hechos es ubicado por nuestra memoria.

Tampoco la apelación a la memoria en la conformación de la identidad resulta por sí sola justificada, salvo por la aceptación banal de que nadie más que nosotros mismos tenemos autoridad sobre nuestros recuerdos. Después de todo, la memoria queda atrapada de la misma duda cartesiana que ataca al conocimiento sensible, ¿no ocurre a veces que un sueño tan nítido, con el correr de los años se confunde con un hecho efectivamente acontecido? ¿no experimentamos a veces tan vívidamente las experiencias de otros que podríamos llegar a confundirlas con las nuestras? Ha sido el psicoanálisis el que más ha aportado a esta cuestión, mostrando que lo interesante no es (sólo) la dimensión arqueológica de la memoria, sino su dimensión significativa; no es tan central que lo que se recuerda haya sido real, sino más bien el cómo y cuándo se recuerda.[17]

Si esto es así para el individuo, más se complejiza la cuestión para un sujeto colectivo. Aquí las presiones de los intereses políticos y sociales son mucho más explícitas y evidentes que en el caso de los indivi-

11. Ricoeur considera que el análisis de la cuestión de la memoria es una "laguna en la problemática de *Tiempo y narración* y en *Sí mismo como otro*; en estas obras, la experiencia temporal y la operación narrativa son cotejadas de modo directo y activo, a costa de un estancamiento respecto de la memoria"; Ricoeur, P.: *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, F.C.E, 2004, p. 13.

12. Ibíd., p. 115 y ss.

13. Todorov, T.: op. cit., p. 199.

14. Ricoeur, P.: *La memoria, la historia, el olvido*, p. 83.

15. Ibíd., p. 79.

16. Ibíd., p. 57.

17. Para una evaluación del análisis que Freud hace de los recuerdos y sus correlatos "reales", véase Pissinis, G.: "Verdad y relato: el acceso al pasado en la historia y en el psicoanálisis", en *Actas del I Congreso de Filosofía de la Historia*, versión electrónica.

duos. A ello debe sumarse la constatación de que un individuo puede contar con sus recuerdos, los que, organizados con cierta coherencia, pueden aportar a su identidad personal; mientras que en los casos de comunidades pueden convivir memorias conflictivas y simultáneas sobre los mismos sucesos; lo que obliga a hablar más bien de "memorias" que de *una* memoria colectiva.[18]

El modo en que el pasado está constituido por las mediaciones conmemorativas, teóricas y políticas de las comunidades que buscan en él su origen y significado, exige una tarea permanente de develamiento, y de desmontaje de las sucesivas capas que se adhieren a él. Si bien esto vale tanto para las comunidades como para los individuos particulares; estas dos situaciones deben ser consideradas de modo diverso. En el caso del individuo es posible recurrir a ciertas técnicas de puesta en cuestión y resignificación de la memoria, que no están disponibles para las comunidades o grupos. Si el psicoanálisis o la psicología pueden cumplir alguna función cuando se trata de la memoria de individuos, quien cumpliría esa función para los grupos sería la historia.[19]

Memoria e historia

Si nos concentramos ahora en la relación entre historia y memoria, es útil recordar que la asociación entre ambas está, si se quiere, en el origen de la primera como ciencia. En particular, en términos de una superación de la memoria por la historia, ya que la constitución de una disciplina científica que tiene como pretensión dar cuenta objetiva del pasado, y que como tal es un producto relativamente nuevo, vendría a surgir para liberar al pasado del control de la memoria. En efecto, si la memoria nos obliga a dar cuenta del pasado del cual hay de algún modo testimonio de testigos, la historia también puede ocuparse de aquello de lo que no nos quedan registros de testigos, sino una diversidad

18. No analizo aquí la cuestión filosófica de si es posible hablar de memoria colectiva o social, la estoy dando por supuesta; aun cuando no puede evitarse reconocer las dificultades que este concepto conlleva.

19. Si bien ha habido intentos de aplicar las categorías psicoanalíticas a la historia, como es el caso de conceptos como el de "trauma", "represión", etc.; véase más adelante.

de datos y huellas que, en sentido estricto, no resultan ni conducen al ejercicio de una memoria en particular, sino a la construcción de un relato consistente que dé cuenta de aquellos datos y huellas. Pero veamos qué utilidad puede tener la memoria para la historia.

La relevancia de la memoria como fuente de la historia ha recibido un énfasis especial, a partir de lo que podríamos considerar como "historia del tiempo presente", es decir, la investigación sistemática de aquellos hechos del pasado de los cuales quedan aún testigos presenciales, hechos que además tienen, por su característica, un peso relevante en el presente: "la historia del tiempo presente [...] interpela a los vivos. Pero es en calidad de testigos supervivientes a acontecimientos que están cayendo en el olvido del pasado, y muy a menudo en calidad de testigos inaudibles, pues los acontecimientos sobre los que ellos testifican parecen inaceptables a la capacidad de comprensión ordinaria de los contemporáneos".[20] Las denominadas "catástrofes sociales" son el objeto privilegiado para esta consideración.[21] El haber sido víctima de una de estas catástrofes sociales puede considerarse como un elemento a reivindicar en torno a la posibilidad de una identidad común con otras víctimas.

En este punto se vuelve relevante ya no sólo la vinculación entre memoria e identidad, en especial cuando se trata de memorias sociales e identidades colectivas, sino también el papel que la historia pueda jugar aquí. En efecto, si para el caso del individuo podíamos ubicar a la situación psicoanalítica como ocasión de puesta en cuestión y evaluación de los recuerdos que el sujeto considera suyos; podría pensarse que la historia tendría tal función en el caso de la memoria colectiva.

20. Ricoeur, P.: *La memoria, la historia, el olvido*, p.471. Para un análisis de las características de este concepto véase: Mudrovcic, M.I.: "Algunas consideraciones epistemológicas para una 'historia del presente'", en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 1 (1998-2000), versión electrónica en: http://hispanianova.rediris.es/general/articulo/013/art013.htm.

21. Tomo de E. Jelín este concepto, para referir a acontecimientos y eventos "traumáticos" que "por su intensidad generan en el sujeto una incapacidad para responder, provocando trastornos diversos en su funcionamiento social"; entre estas catástrofes sociales se ubican las "guerras, conflictos políticos violentos, genocidios y procesos represivos", Jelín, E.: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 68.

Así, su función será la de contrastar las memorias con los datos disponibles como registro histórico, con el objeto de "corregir" errores o imprecisiones.

Considero limitado un enfoque semejante, en especial porque la parcialidad que obliga a asumir en el trato con el pasado pone en cuestión la propia autoridad de la historia para "decir algo con sentido" acerca de él. En efecto, el testigo se caracteriza por declarar "1) Yo estaba allí; 2) Creedme; 3) Si no me creéis, preguntad a algún otro".[22] En cualquier caso, el "haber estado allí" pareciera otorgarle una autoridad especial para hablar del hecho del cual fue testigo. A dicha autoridad puede reconocérsele una dimensión ética, en la medida en que, al tratarse de una catástrofe social, la víctima sobreviviente tiene el derecho de interpelar al presente para que éste dé cuenta de cómo fue posible dicha catástrofe. Sin embargo, aun reconociendo esa dimensión ética, eso no basta para conferirle autoridad epistémica. Entre otras razones, porque no deben perderse de vista varias limitaciones importantes: 1. cada testigo tiene siempre una perspectiva necesariamente limitada de lo que ocurrió; 2. los diversos testigos pueden tener memorias conflictivas acerca del mismo hecho; 3. el testimonio de los testigos puede ser relevante para ciertos objetivos de la investigación historiográfica pero no necesariamente para otros.

A este respecto conviene recordar los lúcidos comentarios de T. Todorov acerca de los riesgos de transformar el pasado reciente en un altar de adoración, con voces autorizadas a las que no se puede cuestionar. En este caso, el aporte de la memoria al conocimiento del pasado es casi nulo, y resulta además, como lo ha señalado el propio Todorov, inútil como orientación efectiva en el presente.[23]

La tarea del historiador es compleja, y reconoce varios pasos, desde la constatación de la ocurrencia de cierto hecho, hasta su inclusión en una trama explicativa que arroje luz sobre las condiciones de su haber sucedido. Esta tarea tiene tanto la pretensión de intentar determinar qué ocurrió, como la de dar sentido al pasado: "una vez establecidos los hechos, hay que interpretarlos, es decir, relacionarlos unos con otros, reconocer las causas y los efectos, establecer parecidos, gradaciones,

22. Ricoeur, P.: *La memoria, la historia, el olvido*, p. 365.

23. Véase Todorov, op. cit., cap. 4: "Los usos de la memoria", pp. 191-211; y también: *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós/Asterisco, 2000.

oposiciones", lo que Todorov caracteriza como "construcción de sentido".[24] Dicha tarea parece exceder las posibilidades de los testigos, ya que obliga a asumir una perspectiva mayor, y el acceso a consideraciones que no son necesarias para el recuerdo individual.

Volviendo a nuestro interrogante inicial, ¿le sirve de algo la memoria a la historia? Intentemos responder afirmativamente a la pregunta, es decir, intentando justificar que la memoria le es útil a la historia. Dicha utilidad no puede perder de vista el que se refiera a un pasado de algún modo todavía "presente", en este sentido, un pasado frente al cual el presente se reconoce en deuda. Así, la memoria tiene como virtud la de confrontar a la historia desde este pasado que se resiste a ser olvidado, y exige que la labor profesional del historiador no pierda de vista el "dar sentido" a aquello que el testigo ha vivido. Asimismo, la memoria permite ampliar la perspectiva de la historia, en cuanto puede ser considerada también un objeto histórico dentro del elenco de las llamadas "representaciones".[25]

Profundicemos sin embargo en una respuesta negativa, es decir, resaltando las profundas diferencias y casi incompatibilidades entre historia y memoria. La memoria suele estar impregnada de una carga afectiva que nos hace recordar como importantes hechos que en verdad pueden ser absolutamente insignificantes desde la mirada, no sólo de un historiador, sino de cualquier observador externo. Juega, efectivamente, un papel en la conformación de la identidad individual, en la medida en que aporta a la constitución de la biografía personal; sin embargo, puede estar conformada por recuerdos "encubridores", frente a los cuales no resulte posible formular casi ninguna crítica objetiva, salvo la confrontación con otras memorias, igualmente subjetivas y parciales. Frente a esto, la historia puede reclamar ser calificada como "objetiva", en cuanto los relatos historiográficos se contrastan con la evidencia disponible, evidencia que no necesariamente está conformada por otros testimonios, sino restos de diverso tipo, "huellas" materiales que el pasado ha dejado en el presente, y contra los cuales confrontar esos testimonios.

24. Todorov, T.: *Memoria del mal, tentación del bien*, p. 148.

25. En este contexto deben ubicarse los estudios que han comprobado que al recordar cierto hecho, un grupo puede llegar incluso a reubicarlo temporalmente, de modo de hacerlo cobrar un significado que no tenía inicialmente, véase: Jelín, E.: op. cit, cap. 4: "Historia y memoria social", pp.63-78.

Para realizar el balance acerca de las vinculaciones entre historia y memoria debe considerarse qué valor tiene cada una de ellas en la conformación de las identidades (individuales y colectivas), en vistas a una relación con el pasado que no aprisione al presente sino que ayude a éste a formular la agenda de sus asuntos futuros.

Conclusión: el pasado recobrado

El tema de la memoria se vincula necesariamente a su opuesto, el del olvido, en la medida en que toda memoria es selectiva. No es posible recordar todo, todo el tiempo. El olvido que se nos impone resulta, así, una forma de selección. Ahora bien, esta selección puede ser voluntaria o no. Según asuma una forma u otra, podremos considerar que se trata de una función auto-impuesta o naturalmente cumplida por la memoria resultante. Esto es, si siempre al recordar algo, se olvidan ciertos rasgos, y esto es parte de un proceso involuntario e inevitable, dicho olvido puede ser reversible, ya que una vez que nos hemos percatado de él podemos intentar subsanarlo. Sin embargo, otra es la situación cuando se trata de un esfuerzo por olvidar. Esta situación es claramente asimétrica según se trate de un individuo o de un grupo. En el caso de un individuo, dicho ejercicio del olvido puede apuntar a evitar el advenimiento permanente del recuerdo de un hecho que sólo le causa dolor. El éxito de esta empresa es exiguo, lo que se intenta olvidar suele retornar de múltiples formas en las ocasiones más insospechadas.

En el caso de las comunidades o grupos sociales, puede suceder que se den distintos procesos de re-elaboración a lo largo del tiempo, lo que hace que se trate a las situaciones traumáticas recientes de modo diferente según el momento de elaboración en el que se encuentre la sociedad.[26] Pero también puede existir un esfuerzo por olvidar, ligado a estrategias políticas de manipulación del pasado, lo que Ricoeur ha denominado "memoria impedida". Se puede estar aquí frente a la destrucción sistemática de huellas o registros documentales, o la alteración de los existentes,[27] y también incluso la persecución de los testigos. Frente a esto, el ejercicio de la memoria, expresado en el imperativo "no debes olvidar" se transforma en un deber.[28] Ahora bien, ¿cómo ejercer ese deber? ¿"No olvidar" significa un apego casi religioso a los testimonios de los testigos? ¿Significa participar de ciertos ritos sociales de memoria que, en el fondo, no implican ninguna actitud en particular respecto del presente y del futuro?

Es en este punto donde cada época debe reflexionar acerca tanto de qué recuerda como del modo en que recuerda. La mera evocación de los recuerdos no cumple ninguna función verdadera. No aporta a la constitución ni de la identidad social ni de la individual, o si lo hace, aporta simplemente a la identidad estática del *idem*. Es aquí cuando dicha identidad rechaza cualquier intento heterodoxo de tratar con el pasado que, por mínimo que sea, pueda poner en riesgo su solidez. Pero la identidad *idem* no contribuye a evitar en el presente y en el futuro las injusticias de las que fuimos víctimas en el pasado. Sólo tranquiliza nuestras convicciones morales y justifica nuestra inacción. Como lo ha señalado Todorov, no basta la memoria por sí sola para no repetir el pasado. Si esa memoria no aporta a la comprensión del presente, no importa cuántos ritos de rememoración se realicen, siempre estaremos en riesgo de dedicar más esfuerzo a preservar el recuerdo que a trabajar por el futuro. Así, el único trato responsable con el pasado es el que la historia, en proximidad a la memoria (pero no devorada por ésta), hace posible en cuanto empresa cognitiva al servicio del develamiento de los complejos mecanismos y procedimientos a través de los cuales las comunidades suelen instrumentalizar el pasado.

UNGS/UNLP/CONICET

26. Cfr. Lorenz, C.: "Cruces de límites: Algunas reflexiones sobre el rol de los historiadores alemanes en los debates públicos recientes sobre historia nazi"; para el análisis de las distintas modalidades que fue tomando la historia del nazismo en Alemania; en *Actas del I Congreso de Filosofía de la Historia*, versión electrónica.

27. Una tarea a cargo de algo así como el Ministerio de la Verdad, del que hablaba Orwell en *1984*.

28. Cfr. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 117-123. Como señala Todorov, frente a los intentos de los regímenes totalitarios de controlar la memoria "la reconstrucción del pasado era percibido como un acto de oposición al poder", Todorov, T.: *Memoria del mal, tentación del bien*, p. 144.

ABSTRACT

This paper analyses the role that history and memory play in the constitution of identities (both individual and collective). In order to do that, I assess the contributions that Paul Ricoeur and Tzevetan Todorov have made to this problem.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX Nº 2 (Primavera 2004)

SOBRE LA UNIDAD DEL CONCEPTO DE INTERPRETACIÓN EN PAUL RICOEUR

Carlos Emilio Gende

En su libro *L'ermeneutica*,[1] al que bien le hubiese correspondido llevar por subtítulo "contra la interpretación", o al menos "sobre los límites de la interpretación", Mauricio Ferraris nos pone en una situación incómoda: sugiere que si recorremos la historia de la hermenéutica podremos reconocer varios significados atribuibles a la actividad interpretativa, ninguno de ellos en una interrelación necesaria con los otros, por lo cual bien podría hablarse de una suerte de proceso metonímico que los emparenta sin mayor sostén que la fuerza de la costumbre.

En efecto, propone los siguientes siete usos:

1. Interpretación como "expresión lingüística ... de símbolos que resultan universales y que derivan de impresiones presentes en el alma, a través de sonidos particulares [y por ende] variables según las diferentes lenguas" (*op.cit.* 23). Es el sentido de la *hermeneia* en el *Peri hermeneias* aristotélico, traducido al latín por *De interpretatione.* En este caso se trata de interpretación como expresión y no como entendimiento. Según Ferraris a lo largo de la historia han aparecido ambos usos y si bien del primero hay buenos ejemplos, sin embargo se impuso el segundo hasta tal punto que se considera a la hermenéutica como una actividad receptiva. De todos modos, aclara, "con el título general de 'historia de la hermenéutica' se narran al menos dos episodios" (*op.cit.*18): el expresivo y el receptivo;
2. Interpretación como función especular: el interpretariado lingüístico llamado a remitir las expresiones, diferentes en las varias lenguas, a los símbolos universales, para asegurar así la comprensión;

---

1. Maurizio Ferraris, *L'ermeneutica*, Roma, Gius, Laterza & Figli, 1998 (las citas corresponden a la versión castellana *La hermenéutica*, México, Taurus, 2001.

3. Interpretación como expresión, en música o en actuación, de notas musicales o palabras escritas; "se trata de un fósil del sentido aristotélico y generalmente antiguo que...resulta obsoleto" (*op. cit.* 23);
4. Interpretación como explicitación de un sentido oscuro o no suficientemente determinado: "un manuscrito corrompido no nos da un sentido coherente y debemos interpretar" (*op. cit.* 24), al modo de conjetura. Ejemplos: una poesía elíptica, un cuadro alusivo, una ley que en tanto vale para muchas situaciones es necesario hacerla corresponder al caso.
5. Interpretación como comprensión –el eje Schleiermacher, Dilthey, Gadamer-; a juicio de Ferraris: "la naturaleza, otro hombre, otra época, nos resultan extraños; acaso nos hablan, pero no nos 'dicen' nada; hay que tender un puente (por ejemplo decir que la naturaleza es un libro, que el otro hombre es nuestro hermano en Adán, que la otra época tiene problemas en partes iguales y en parte diferentes a los nuestros) y entonces quizá nos 'hablarán' "(*op. cit.* 24);
6. Interpretación como desenmascaramiento. Aquí la ya habitual remisión a Nietzsche, Marx y Freud como filósofos de la sospecha: "la naturaleza, el hombre, la época, nos estimulan e interesan pero también tenemos motivos para creer que se mistifican; la naturaleza gusta de esconderese, el hombre es un mentiroso...la época no ha sido comprendida por falta de distancia histórica; así pues, debemos acceder a las verdaderas intenciones que subyacen a las expresiones falaces" (*op. cit.* 25);
7. Interpretación como sustituto de los hechos: "no existen hechos sino interpretaciones" según la conocida tesis de Nietzsche. "El mundo está constituido por nuestras necesidades vitales y éstas a su vez aparecen cargadas de historia y de lenguaje, de manera que lo que parece un objeto es el resultado de interpretaciones de las cuales sólo en mínima parte somos conscientes"(*op. cit.* 25).

Así, porque hay lengua en la expresión (caso 1) entonces hay también interpretación en el caso de la traducción entre lenguas (caso 2); o se expresa en forma no lingüística o no sólo lingüística, por ejemplo con un gesto y tal vez sin quererlo ruborizándose (caso 3). Además, como ciertas expresiones resultan oscuras o desconocidas interpretación será su aclaración (caso 4). A su vez, como ciertos asuntos pueden resultarnos claros pero dejarnos indiferentes, entonces interpretación será también la obra de involucramiento mediante la cual se muestra que un hecho del pasado prolonga sus efectos en el presente (caso 5). Pero como a veces no es la casualidad sino la mala voluntad la que nos impide comprender, la interpretación será el desenmascaramiento de quien nos quiere engañar o de quien se automistifique (caso 6) Y finalmente, si la mala voluntad nace de una situación histórica y vital en que nos encontramos (como víctimas de la sociedad, de la técnica, del sistema educativo o sanitario, de los medios de información masiva, de nuestras pasiones –inducidas tal vez por la historia–) nada existe, salvo las interpretaciones.; finaliza con cierta ironía Ferraris.

No puedo dejar de señalar la radicalidad crítica en el planteo del autor, quien incluso se ve involucrado en el examen que realiza en esta obra al iniciarla con un breve pero exhaustivo recorrido histórico de la hermenéutica mediante una cita que remite a una obra suya diez años anterior;[2] pretendiendo con ese recorrido, como suele ocurrir con todo relato histórico, otorgarle cierta unidad de sentido; cita que ahora concluye con la siguiente autoevaluación: "este cuento funciona ¿pero será cierto? No es un hecho, y no contentarse con aproximaciones más o menos seductoras nos parece, hoy por hoy, el único modo para reconocer un sentido no retórico de los problemas planteados por la hermenéutica" (*op. cit.* 17)

De aceptar esta tesis deberíamos concluir en que no sólo no hay una conceptualidad en común que reúna, bajo el nombre de hermenéutica, la especial dedicación que aún en sus distintas transformaciones y discusiones internas permite caracterizar a esta disciplina, sino, más aún, en que cualquier proyecto tendiente a identificar un núcleo común a los diversos modos de tratar con el fenómeno interpretativo está destinado al fracaso en la medida que parte de una mera accidentalidad nominal.

Ahora bien, es cierto que aún si mostráramos que a lo largo de la historia han aparecido distintos representantes de alguna de las moda-

2. El autor remite a su *Storia dell'ermeneutica*, Roma, Fabri-Bompiani-Sonsogno-Etas S.P.A, 1988 (hay versión castellana con el título *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México y Argentina, 2002). Sin embargo, ya en esa obra puede observarse una posición crítica al planteo hermenéutico en general y al modelo de Paul Ricoeur en particular, en cuya obra cree ver una aporía entre explicación y comprensión que remitiría, como problema de base, a una alternativa insuperable entre vitalismo y cientificismo. A su vez, propone a *De la Gramatología*, de Derrida, como una teoría superadora de esa aporía (ver especialmente el punto cuarto de la conclusión: «Letra y espíritu».

lidades anunciadas –con la precaución de aclarar que obviamente no han pretendido apuntar a una finalidad en común– no será el parentesco de nombre aquello que le otorgue unidad a esta empresa. Sin embargo ¿qué consecuencias podríamos extraer si acaso encontráramos que estos distintos sentidos aparecen reunidos en la elaboración de un mismo autor? ¿que el equívoco se traslada de la historia al autor y se consolida en su obra? Sí, a menos que podamos mostrar que se presentan no por yuxtaposición de elementos externos que ocasionalmente habría que tener en cuenta sino más bien por absorción y complejización conceptual de unos en otros. En efecto, el caso de la hermenéutica de Paul Ricoeur –"integrativa", en términos de César Nicolás–[3] bien puede ilustrar esta situación contemporánea. En su vasta obra aparecen tematizados los sentidos descriptos pero no al modo de conceptos arqueológicos que hubiera que rescatar como historiador, sino como núcleos operativos que en tanto se suceden y se integran orientan la pretensión básica de Ricoeur al respecto y que apunta a una Hermenéutica crítica, a una teoría de la interpretación como búsqueda de inteligibilidad.

Cabe señalar que la evaluación de Ferraris tiene como objetivo principal hacernos dudar de la supuesta universalidad de la empresa hermenéutica, universalidad que tendría como pretensión sostener que a todo trato con el mundo le subyace una interpretación previa. En ese sentido, es claro que si la interpretación se dice de muchas maneras y, aún más, se dice para todo fenómeno de entendimiento pueda ocurrir que pierda interés su tematización dada la esencial ambigüedad del término que sólo aparecería como una etiqueta cómoda para generalizar nuestros tratos cognitivos y/o realizativos.

En principio acuerdo en que siempre resulta sospechosa la atribución de universalidad toda vez que vista como proceso de definición –que es el modo en que pareciera presentarlo Ferraris para criticarlo– resultará muy amplio, con lo cual, por una parte, no se logra eliminar su ambigüedad y a la vez, y aún peor, acotar su vaguedad; hasta tal punto en que todo y nada queda incluido en el término. Sin embargo, ¿de qué universalidad nos habla la Hermenéutica y en qué sentido es una pretensión no sólo legítima sino también de valor constitutivo para nuestra auto aprehensión?

3. Cfr. César Nicolás, «Entre la deconstrucción», en Manuel Asensi (ed.) *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, págs. 307 a 338.

Una respuesta tentativa podríamos introducirla recurriendo a Hans George Gadamer, quien nos ofrece las mejores herramientas conceptuales para sostener una pretensión tal. En efecto, su requisito de universalidad oficia de reaseguro, paradójicamente, para evitar todo intento omnicomprensivo o de agotamiento del saber. La universalidad que pretende Gadamer para la hermenéutica es la de un modo de hacer filosofía que asuma la radical finitud de nuestro ser en el mundo y, a la vez, su expresión en un tipo especial de realización lingüística: el diálogo. Así, la muy citada y a menudo mal comprendida afirmación de Gadamer: "el ser que puede ser comprendido es lenguaje[4]" sintetiza cabalmente esta doble condición hermenéutica. Ante todo, la filosofía y por ende el conjunto del saber, debe tener siempre presente su propia finitud: "no hay ninguna exigencia de un saber definitivo, salvo una: el reconocimiento de la finitud misma del ser humano. Captando las posibilidades inherentes en ello cara a la incesante corrección de sí misma, la humanidad continúa en el diálogo permanente entre unos y otros incluso sobre el mundo vivencial".[5] A su vez, esta finitud se expresa en un lenguaje que precisamente no busca agotar mediante un proceso de definición según principios de univocidad la relación dinámica en procura de la formación de nuestros conceptos: "un deseo insatisfecho por la palabra acertada, tal vez esto es lo que constituye la vida y la esencia verdadera del lenguaje".[6] El diálogo, entonces, como conversación de uno consigo y de uno con otros es el normal desenvolvimiento de nuestro interminable querer entender y querer decir que busca expresión para todo.

Ahora bien, lo que acabo de señalar esboza por cierto algo fundamental acerca de la hermenéutica pero no logra de todos modos mostrar la interna vinculación entre diversos conceptos de interpretación, todos ellos, según pretendo, realizaciones subsumibles en una misma disciplina que los tematiza. Es decir, la universalidad de la hermenéuti-

4. Hans George Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr (la cita corresponde a la versión en castellano *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, cap. 14, punto 3: «el aspecto universal de la hermenéutica».

5. Hans George Gadamer, «The science of the Life-World», en *The Latter Husserl and the Idea of Phenomenology*, compilación de A.T. Tymieniecka, Dordrecht, 1972 (citado por Jean Grondin en *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 1999, pág. 175).

6. Hans George Gadamer, citado por Jean Grondin, *op.cit.*, pág. 177.

ca bien puede resultar un asunto distinto de la pretensión de albergar diversos modos de interpretación. En principio precisamente de esto se trata, de no confundir el concepto de universalidad con la simple colección de casos generalizables en un conjunto.

Al criticar la pretensión de universalidad de la hermenéutica y mostrar que no se cumple por la sola constatación histórica de la reiteración del término "interpretación", Ferraris está atacando otro supuesto, el carácter teleológico que querría ver en su desarrollo histórico el proceso más o menos lineal de autoconciencia disciplinar que se vendría realizando en ella por corrección de las insuficiencias y parcialidades por parte de los distintos representantes que ahora se verían "explicados" e incorporados a una historia en común como protohermeneutas o jalones iniciales, simples esbozos que habrían de completarse en un futuro; algo así -pareciera decirnos- como una historia "*whig*"[7] de la hermenéutica que se volvería fundamental recién cuando se realiza (o recupera) como actividad filosófica.

De allí la importancia, sugiero, de intentar mostrar cómo aparecen en la obra de Ricoeur los distintos conceptos de interpretación recogidos por Ferraris, pues eso nos permitiría advertir que si hay algo así como una auténtica formación de los conceptos a lo largo de la experiencia histórica, en este caso de la hermenéutica, su emergencia en la obra de un autor que los incorpora –recupera– obrará a favor de su vinculación interna.

¿Qué permea el concepto de interpretación a través de sus múltiples manifestaciones?: su carácter de acto mediador, según el cual no nos es dado acceder a una conciencia inmediata que oficie de base fundante para nuestros juicios; por lo cual los "filósofos de la sospecha", como ha dado en llamar Ricoeur a los aportes de Nietzsche, Marx y Freud,[8] exigen una revisión de los intentos por dar cuenta del sentido.[9] Si la interpretación tiene algo en común y ese algo en común significa un aporte conceptual para caracterizar mejor nuestro modo de ser en el mundo es esa condición de mediación que nos revela como consecuencia principal de lo anterior –es decir, de la imposibilidad de alcanzar de modo inmediato la conciencia– un trato indirecto con el mundo; lo cual no significa, por supuesto, desentendernos de los hechos, sino más bien recuperarlos como resultados de sedimentaciones en permanente tensión con procesos de innovación.

Revisemos brevemente en primer término la aparente oposición entre "expresión" y "recepción". Si de lo que se trata es de caracterizar un tipo de elaboración en procura de retornar a sí por parte de una subjetividad que se sabe finita y mediada, la interpretación, mejor dicho, las interpretaciones, las sucesivas realizaciones entre ellas, resultan precisamente la síntesis operativa de ambos términos. Las obras humanas, llámense textos, monumentos, piezas musicales, y un largo etcétera, constituyen la expresión como realización, puesta fuera de sí que se objetiva en la cultura; la recepción es el trabajo de interacción como apropiación del sentido que me excede,[10] que se ha constituido como idealidad independientemente de mí, en tanto sujeto individual y empírico, y que sin embargo me pertenece en tanto reconozco en esa obra una realización humana.

Veamos el caso paradigmático del texto, el que por excelencia se constituye en objeto de la preocupación hermenéutica: es él el que se autointerpreta desarrollándose en los distintos actos de lectura que realizan su sentido; y a la vez, es el lector el que se autointerpreta al encontrarse con otro modo de sí, con una posibilidad suya fruto de las varia-

7. Con el término *whig* (progresista) se alude a una concepción de la historia acumulativa de logros por fuera del contexto cultural y social. Así, se concibe implícitamente un modelo presentista que evalúa el pasado como preparación del estado actual, más «verdadero». Herbert Butterfield en *The wigh interpretation of history* empleó este término tomándolo del nombre que recibieron los promotores de las revoluciones burguesas en la Inglaterra del siglo XVII, quienes se concebían *whig* en oposición a los *tories* (conservadores).

8. Ver Paul Ricoeur, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, París, Du Seuil, 1965, libro 1°, cap. II, pto. 3: «la interpretación como ejercicio de la sospecha».

9. Cabe destacar que aún en sus últimos escrtos Ricoeur le otorga a este problema un rango de importancia decisiva: «falta por saber si la hermenéutica de la sospecha se ha convertido en nuestra cultura moderna en el camino obligado de la búsqueda de la identidad personal» (Paul Ricoeur, «L'identitité narrative», en P.Büher y J.F. Habermacher (eds.) *La narration. Quand le récit devient communication, Géneve*, Labor et Fides, 1988, págs. 287 a 300. La cita corresponde a la versión castellana en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 229).

10. Cabe destacar que el título de una de sus obras es: *Interpretation theory. Discourse and the* surplus *of meaning*, New York, Texas University Press, 1976 (el destacado es mío).

ciones imaginativas[11] de la experiencia articulada en la obra. Así, la expresión es ya una interpretación como puesta fuera de sí en una obra singular, según principios de composición regulada, de un mundo de la vida prefigurado simbólicamente y que el autor recibe para configurarlo en su texto. A su vez, el lector como receptor expresa, en su acto de re figuración, el sentido posible de la obra, el que le es posible como apropiación según su propio modo de haberse prefigurado.[12]

Ahora bien, para sostener esta descripción, para reconocer en ella una relación dinámica entre "interpretantes", un recurso de gran fertilidad heurística, en el que abreva Ricoeur con cierta prudencia metodológica, es la descripción tripartita del proceso de semiosis según Peirce.[13] Como es sabido, Peirce describe tres elementos en permanente relación para cualquier proceso de significación: "*representamen*", "*objeto*" (dinámico e inmediato) e "*interpretante*" (dinámico, inmediato y final).[14] Aplicado a la categoría "texto", Ricoeur propone tomar a la semántica profunda, aquella que podría revelarnos un análisis estructural, como *representamen*, digamos, como el "significante" dado a la lectura –en un vocabulario dualista de cuño sausseureano–. A su vez, propone tomar al texto como objeto, como aquello dado para su interpretación y como resultado de la misma, y, finalmente, tomar a la serie de interpretaciones

11. Para el concepto «variaciones imaginativas» ver especialmente de Paul Ricoeur: «L'imagination dans le discours et dans l'action », pto.2.3 ; «Phénoménologie et hermenéutique: en venant de Husserl», pto. 2-e, en *Du texte à l'action*, París, Du Seuil, 1986 y «Pour une théorie du discours narratif», en D.Tiffeneau (comp.), *La narrativité*, París, CNRS, 1980, págs. 1 a 68.

12. Los conceptos de prefiguración, configuración y refiguración constituyen la respuesta de Ricoeur a la paradojal relación entre *mímesis* y *poiesis* que ocurre en el relato, pues se trata de un tipo de elaboración que inventa y descubre a la vez; aspecto que ya había sido tematizado en la metáfora y que en este caso exigirá redefinir la tarea del lector según un desplazamiento conceptual que va de la referencia a la redescripción y de ésta última a la refiguración. Ver de Paul Ricoeur *Temps et récit I*, París, Du Seuil, 1883, cap. 3: «Temps et récit. La triple mimèsis» y *Temps et récit III*, París, Du Seuil, 1985, cap. 4: «monde du texte et monde du lector».

13. Cfr. «Qu'est-ce qu'un texte?», en *Du texte à l'action*, París, Du Seuil, 1986, punto 4: «Vers un noveau concept d'interprètation», págs. 169 a 178.

14. Cfr. Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, págs. 23 a 110.

como la cadena de interpretantes realizada por la comunidad de intérpretes e incorporadas a la dinámica del texto como la labor que realiza el sentido consigo mismo; "en esta cadena, los primeros interpretantes constituyen la tradición, mientras que los últimos son las interpretaciones de hecho realizadas".[15]

Las consecuencias de este enfoque son valiosas: por un lado se despsicologiza el proceso, es decir, no se trata ya de capturar un momento inaugural donde se habrían plasmado con mejor o peor suerte las intenciones del autor, ni tampoco se pretende adaptar el texto a mis estados personales, a mis intenciones o inquietudes; pues no se trata de un intérprete, como en la versión de Morris, por ejemplo, sujeto psicológico de conductas que responde,[16] sino de interpretantes, de sedimentaciones que se plasman en una cultura y que nos permiten decir con Ricoeur: entramos en una diálogo que siempre ha comenzado antes. Pero por otro lado, se des sustancializa el texto, que ya no es un producto acabado que vehiculizaría un sentido, como puede ocurrir tal vez en un esquema dual que colocara al texto (como materialidad escrita) en el lado del significante y a las interpretaciones en el lado del significado. Que el texto sea el objeto, lo que resulta de la interpretación y a la vez la sostiene, muestra su carácter de obra en proceso, de realización abierta.

Quisiera insistir en esta caracterización que propone Ricoeur pues nos permite despejar, creo, ciertos pseudo problemas a la hora de tratar con ese tópico. Que el carácter de significante (*representamen*) lo encuentre Ricoeur en la estructura del texto supone que para dar cuenta de ella admitamos –o al menos requiramos– de procesos explicativos.[17] Esto otorga cierta estabilidad como punto de partida para tratar con ellos, estabilidad que permite, por ejemplo, su traducibilidad pues depende de ciertos sistemas de codificación; el principal de ellos, por supuesto, el de la lengua. Pero precisamente el hecho de que este sostén de nuestro trato con el texto quede remitido a su sólo carácter de *representamen*

15. Paul Ricoeur, «Qu'est-ce qu'un texte?», en *Du texte à l'action*, op. cit., pág. 177.

16. Cfr. Charles Morris, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1962, cap. 1: «Signos y situaciones de conducta».

17. Ver de Paul Ricoeur «Le modèle du texte: l'action sensée considéree comme un texte» en *Du texte à l'action*, op. cit., especialmente el punto 2: «Le paradigme de l' interprétation textuelle».

sugiere que la traducción o explicación no es un dato final, sino, como acabamos de decir, inicial. Pues a su vez, estas estructuras no son fijas ni inmóviles, sino resultantes de procesos de estructuración diversos fruto de interpretaciones sedimentadas anteriores, lo cual nos vuelve al fenómeno de interpretación como realización posible de los interpretantes. Por su parte, que el texto ocupe el lugar del objeto muestra que la explicación, como trato inicial con el *representamen* exige ser completada con la comprensión, entendida como aplicación o apropiación del sentido disponible.

Admitir que la traducción aparezca como uno de los sentidos de la interpretación –según lo presenta Ferraris– obraría en principio, es cierto, a favor de reconocer la máxima dispersión del concepto, entendido en este caso como función de un código de la lengua que permite la equivalencia; a diferencia de otra acepción, más habitual y aceptada, que entiende interpretar como actividad descifradora de un segundo sentido no manifiesto, por ejemplo alegórico. Sin embargo, otra vez, el fenómeno de interpretación recuperado en su dinamismo sugiere más bien lo contrario. Sugiere que la traducción, insisto, punto de partida inevitable a ejercer si de lo que se trata es de entender una lengua distinta a la mía, adquiere ese rango de trato inicial sólo porque supone una estabilidad anterior a otras, que es la de la lengua; no porque se trate de una base sólida, inmodificable e independiente de interpretaciones anteriores para asegurarse así la univocidad del sentido transmitido. Quiero decir –y aquí recuperamos otro alcance del concepto– que no podamos ya hablar de una conciencia inmediata como sostén cognitivo no quiere decir que vayamos a reemplazarla por la estructura de la lengua, pues lo que la interpretación realiza, instaura, provoca, es un acontecimiento de sentido[18] no simplemente la instanciación de un código fijo.

Es cierto que esto se advierte con mayor comodidad en los casos de textos que innovan, que acuden a la instauración de sentido subvirtiendo el sentido usual, como es el caso emblemático para Ricoeur de la metáfora.[19] Sin embargo, lo que allí se recupera es una condición fundante de todo lenguaje, y es la disponibilidad siempre recuperable de un trato con el mundo no cosificador, no sujeto a la aparente estabilidad de lo mundano que se considera de ese modo sólo porque olvida su carácter derivado.[20] En este sentido, no es la negación de los hechos lo que se quiere sugerir con la anterioridad de la interpretación, sino más bien su dependencia de nuestro modo de interactuar con ellos, lo cual supone el diseño de los modos de acceder para volverlos inteligibles.

Como todo cierre de una nota breve, éste también será apresurado y con pretensiones de final feliz totalizador, lo cual desvirtúa de buen grado la tarea hermenéutica; de todos modos en mi síntesis quisiera concluir aproximándome a una elucidación provisoria del concepto de interpretación como mediación incompleta.

Introduje la posición de Ricoeur con el concepto de mediación, como aquél que vertebra al de interpretación: no hay conciencia inmediata sino un largo rodeo por las expresiones de la cultura a partir de las cuales aspiro a re encontrarme. En su dimensión lingüística esto revela que si interpretamos la realidad diciendo algo de algo, "es que las verdaderas significaciones son indirectas, que no alcanzo las cosas sino atribuyendo un sentido a un sentido";[21] con lo cual la interpretación se ve enfrentada siempre a un doble problema: el de la superación de la multivocidad, para lograr un intercambio lingüístico eficaz a fin de no perderse en la indeterminación de relaciones posibles, y el de la superación de la uni-

18. La noción de acontecimiento de sentido, propia del modo enunciativo del discurso, es clave en la obra de Ricoeur para superar la pseudo oposición entre estructura acrónica de la lengua y evanescencia de la emisión oral. Ver por ejemplo «Evénement et Sens», en Archivo di Filosofía, n° 4, 1971 (hay versión castellana en *Política, sociedad e historicidad*, Buenos Aires, Docencia, 1986, págs. 151 a 173.

19. Ver Carlos Emilio Gende, «Teorías de la metáfora e interpretación: examen de algunas consecuencias reduccionistas a partir del planteamiento hermenéutico de Paul Ricoeur», en *Signos filosóficos*, México, D.F., Univ. Autónoma Metropolitana, División de Ciencias sociales y Humanidades, n° 8, 2002, págs. 191 a 227, donde defiendo el rol específico de la «metáfora viva», tal la expresión empleada por Ricoeur, como construcción del lenguaje no reductible a caso de un código.

20. Al respecto, Ricoeur examina el concepto de *Auslegung* que presenta Heidegger en *Ser y tiempo*, como una descripción del modo antepredicativo propio de la intepretación que realiza el *Dasein* y su relación con una concepción de lenguaje distinta a la de la estructura proposicional. Cfr. « La tâche de l'hermeneutique: en venant de Schleiermacher et de Dilthey», en *Du texte à l'action*, op. cit., punto 2.1.

21. Paul Ricoeur, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, op. cit. pág. 24.

vocidad; pues la atribución misma como relación de términos excede la estabilidad primaria de los campos semánticos. En su dimensión cognitiva esto supone que también la explicación es mediación como trato indirecto con los hechos según códigos más o menos estables.

Por otra parte, desde el punto de vista de la subjetividad involucrada en este proceso, el postulado de base que consiste en desterrar la pretensión de una conciencia que reflexionaría por intuición inmediata muestra ante todo el trabajo de captación del *ego* en sus objetos, obras y actos. Sin embargo, esto no permite ignorar los efectos de la mala comprensión y/o distorsión presentes en la relación con esos mismos objetos, obras y actos; así, la interpretación se desenvuelve también como ejercicio de la sospecha.

Es decir, en la génesis de los problemas para dar cuenta del doble sentido el plus pretendido, el exceso de sentido que toda expresión conlleva, bien puede resultar de un pseudo sentido a desenmascarar y el trabajo de interpretación obraría entonces como búsqueda de inteligibilidad para llegar a la comprensión de sí desde una modalidad básicamente crítica; pues su finalidad última es la de producir una des sedimentación, un desescombramiento de la habitualidad en nuestros tratos con el mundo en procura de pensar nuevos modos de habitarlo.

UNCO

ABSTRACT

Mauricio Ferraris holds in *L'ermeneutica* that many meanings can be attributed to interpretative activity and are not necessarily related one to another. This would allow considering that there is a sort of metonymic process that connects them by habit. If this thesis is accepted, we should conclude both that a) there is no broader conceptualization able to gather under the name of "Hermeneutics" the kind of task that even in its different transformations and discussions by which this discipline is defined and that b) any project aiming to identify a conceptual core that could be shared by different ways of dealing with the interpretative phenomenon will fail insofar as it is based on a mere nominal accident. In opposition to this, some elements central to Paul Ricoeur's theory will enlighten us on the necessity of connecting progressively different concepts of interpretation that, considered as a whole, tend to attribute Hermeneutics one of the modes of criticism.

Revista Latinoamericana de Filosofía, Vol. XXX N° 2 (Primavera 2004)

LA TEORÍA DEL ARTE DE ARTHUR DANTO. ONTOLOGÍA E INSTITUCIÓN.[1]

Pedro Karczmarczyk

1. La definición del arte a partir del siglo XX

En *La transfiguración del lugar común*, Danto intenta responder a la pregunta ¿qué es el arte? La tarea, que desde siempre fue una tarea difícil, se volvió una empresa desesperanzada a partir de la producción artística del siglo XX. Desde entonces ha sido cada vez más complicado realizar distinciones, incluso distinciones gruesas, entre arte y no arte.¿Acaso queda algo de lo que podamos afirmar con seguridad que no es arte una vez que apreciamos como obras de arte a un mingitorio o a una lata de sopa? Y por eso mismo, ¿cabría afirmar con certeza –a la vista de que cualquiera podría ordenar una pila de latas y presentarlas como una obra de arte– que alguien no es un artista?

Lo que ocurre es que a partir del siglo XX se ha hecho difícil, mucho más que en cualquier otro momento, caracterizar la especificidad tanto de la obra de arte como de la producción artística. Como lo expresa el propio Danto:

> "Mi punto de vista es que el inevitable vacío de las definiciones tradicionales de arte reside en el hecho de que cada una de ellas se basaba en característi-

1. Este trabajo retoma el escrito final presentado en el seminario de doctorado"*Recepción estética: Filosofía y literatura*" Facultad de Humanidades UNLP, 2003, a cargo del Dr. Mario A. Presas problematizándolo a la luz de las discusiones sostenidas en el grupo de investigación dirigido por Samuel Cabanchik "Ficción, Naturaleza del Arte y Filosofía" (UBACyT 2004-2007). Me beneficié especialmente, para la redacción de este artículo, con el intercambio sostenido con Ernesto D'Amico.

cas que las cajas de Warhol convierten en irrelevantes para cualquier definición, de suerte que las revoluciones en el mundo del arte dejarían la bienintencionada definición sin ninguna conexión con las últimas obras de arte".[2]

Danto se refiere a este fenómeno como la "paradoja de los homólogos indiscernibles" Y se enuncia así: para cualquier objeto artístico es posible concebir un homólogo, indiscernible del mismo, que no es un objeto artístico.

2. *Las dificultades de las teorías tradicionales o la paradoja ampliada de los homólogos indiscernibles*

En este apartado examinaré tres grandes teorías propuestas para caracterizar la especificidad del arte. Por un lado la teoría del arte como *representación mimética*, cuyas raíces se remontan a la antigüedad griega, por otra parte la reacción nietzscheana a la misma, que podemos caracterizar como *proyecto anti-mimético*, y finalmente la teoría de la *distancia psíquica*, de inspiración kantiana, según la cual podemos dar cuenta de la especificidad de la obra de arte a partir de la actitud que adoptamos frente a la misma.

A través de este examen intento proporcionar una interpretación o un uso de las ideas de Danto que da lugar a lo que podríamos llamar la "paradoja ampliada de los homólogos indiscernibles". A través de la misma quiero dar a entender que la paradoja de los homólogos indiscernibles puede plantearse a las teorías tradicionales en sus propios términos y no sólo como resultado del desarrollo de la producción artística del siglo XX. Este examen nos permitirá observar que las tres teorías se topan con un mismo problema fundamental: explicar porqué objetos que son indiscernibles en relación a sus propiedades físicas o a todas las propiedades asequibles a los sentidos, son unas veces considerados arte y en otros casos meros objetos.

El beneficio de plantear el problema de esta manera es que radicaliza el esfuerzo de Danto. Su propuesta puede considerarse, a contracorriente de los que se desprende del fragmento citado,[3] no como una reflexión sobre las cajas de Warhol o cierta producción artística del siglo XX, sino como dirigiéndose directamente al mismo punto al que se dirigieron las teorías del arte más influyentes. Creo que si se considera que la propuesta de Danto se dirige a un problema que surge como consecuencia de la producción del siglo XX se la expone a la objeción de que si bien las teorías anteriores no pueden dar cuenta de estos fenómenos ello no en virtud de alguna insuficiencia propia sino por un cambio en el objeto definido. De una manera análoga nos parecería injusto que a una definición contemporánea de fútbol que mencione, entre otras, la nota "juego con once jugadores por equipo", se le reprochara ligereza o descuido si en un futuro el juego pasara a jugarse con trece jugadores. El fallo en la definición se debería sólo a un cambio en el objeto definido y sería tan lícito, o tan arbitrario, guardar el vocablo "fútbol" para el juego con once jugadores como extenderlo para el juego de once o trece jugadores. Una definición no tiene nada que hacer contra este tipo de decisiones y, en consecuencia, tampoco habría nada que reprocharle. Las cosas irían mejor para Danto si podemos mostrar que su propuesta de ocupa un problema que podía plantearse a las principales teorías anteriores en sus propios términos y sin presuponer un grado especifico de desarrollo del mundo del arte.

Comencemos por la *teoría mimética*. La teoría mimética explica el valor del arte en función de la producción de objetos semejantes a la realidad. Esta teoría tiene mérito de destacar una nota muy importante para poder caracterizar qué tipo de concepto es el predicado "ser una obra de arte". La imitación contiene un elemento cognitivo, es decir, presupone la distinción entre apariencia y realidad. Por regla general, los niños de cierta edad carecen de la distinción entre apariencia y realidad, y los adultos la dominan. Imaginemos a un niño que extraña a su padre que ha salido de viaje. El niño podrá alegrarse al ver a su tío disfrazado como su padre, pero la alegría sólo durará tanto como dure esta creencia. El niño se alegra porque cree que su padre ha aparecido. En el momento en que descubra que no se trata de su padre sino de su tío se sentirá decepcionado. En contraste, un padre disfrutará viendo a su hijo jugar a que es un superhéroe con plena conciencia de que no es un superhéroe. Nuestro niño se alegra porque confunde la apariencia con el original. El padre, en contraste, obtiene placer de la propia apariencia a sabiendas de que es diferente de la realidad, es decir le agrada la apariencia en tanto que apariencia. De modo análogo, el placer que obtenemos de la imitación del canto de un pájaro no es idéntico del placer que

2. *La transfiguración del lugar común*, p. 16
3. Ver nota 2.

obtenemos frente al canto original, al punto que podríamos no tener ningún interés en el canto del pájaro pero si en su imitación.

Por otra parte, pertenece a la esencia de la imitación, en la medida en que supone la semejanza, activar la posibilidad de cierto tipo de confusiones. Podemos, por una parte, *confundir la imitación con la realidad*, como le ocurriría a alguien que reaccionara frente a la representación teatral de una pelea intentando separar a los actores, y podemos también *considerar la realidad como si fuera una imitación*, como en el caso de alguien que se quedara boquiabierto en el supermercado contemplando las cajas de *Brillo* y dando interpretaciones de las mismas.

La práctica artística se ha valido de diversos recursos para prevenir estas confusiones, como indicadores convencionales –específicos de cada arte– que nos advierten que estamos en presencia de una obra de arte, (el escenario, el marco, la vitrina, la indicación del género en el caso de la literatura). Ello refuerza la idea de que el placer que obtenemos frente a las imitaciones no es el mismo placer que obtenemos frente al original, porque que se trata de un placer obtenido a sabiendas de que no se trata de algo real. Por ejemplo, nos complacemos con la imitación de sucesos que nos resultarían desagradables si se tratara de sucesos reales, como una pelea o un asesinato.

Podríamos pensar, como lo hace la teoría de la *distancia psíquica*, que lo peculiar del arte no reside en los objetos, sino en el propio sujeto. Así, lo artístico residiría en distanciarnos de nuestros propósitos prácticos a través de una actitud contemplativa, por ejemplo demorándonos en los aspectos formales de los objetos. Lamentablemente, esta actitud no alcanza para caracterizar la esencia del arte ya que la misma puede adoptarse frente a cualquier objeto o situación. Podríamos, para poner un ejemplo duro, detenernos a contemplar la tonalidad o el brillo peculiar que presentan los ojos de un moribundo, en vez de ayudarlo. La "distancia psíquica" no nos sirve para explicar la diferencia entre arte y realidad. Se podría replicar que las obras de arte son objetos que *requieren* una actitud estética y no práctica, pero esta formulación, más allá de algunas dudas acerca de su alcance (no incluye, por ejemplo, al arte pedagógico o de propósito político), concede el punto en contra de la distancia estética, ya que en esta formulación la distancia ya no es constitutiva; una distancia "requerida" es una que viene incluida en la obra, a través de convenciones como el escenario, el maquillaje, el cuadro, etc.

Finalmente, el mismo problema surge con la antítesis del proyecto

mimético, la idea nietzscheana de que el arte se debe ocupar de producir objetos que sean arte sin complejos, carentes de un homólogo real, que cultiven de manera deliberada la rigidez, la falsedad, el arcaísmo. El paradigma de esta concepción es la ópera, la menos verosímil de las artes. El arte, de acuerdo a esta teoría, no puede comprenderse por continuidad con los principios que rigen nuestra vida cotidiana.

Ahora bien, las dificultades de estas teorías pueden presentarse como una serie de paradojas reducibles a una paradoja fundamental. Por un lado, el proyecto mimético conduce a la paradoja de que cuanto mejor se lo realiza mina el presupuesto en que se apoya el placer en la *mímesis*. Es decir, cuando mejor ha sido imitado un objeto, se ha producido algo tan semejante a lo que estaba en la realidad, que este objeto, en lugar de ser un buen candidato para responder a la pregunta "¿qué es el arte?" suscita otra "¿qué es lo que lo convierte en arte?" o "¿qué lo diferencia del objeto real imitado?" La teoría de la distancia psíquica, cuando se la entiende como constitutiva, habilita que cualquier cosa pueda ser objeto de una contemplación distante,[4] y cuando se la entiende de modo restringido –el distanciamiento debería adoptarse sólo frente a *determinados* objetos–, deja de jugar un rol explicativo. Finalmente, el proyecto anti-mimético, valorando de modo exagerado los elementos no miméticos, nos lleva a concebir al arte como algo tan diferente de la realidad que, en última instancia, suscita la pregunta "¿cómo sabemos que se trata de arte y no de un nuevo elemento de la realidad?"

3. *El enfoque institucional*

En una situación como la que presentamos parece que la única alternativa que queda abierta es la de una explicación institucional. Veíamos en el caso de la teoría imitativa y en el de la teoría de la distancia psíquica, que lo que regula nuestro trato con estos "objetos" son ciertas convenciones que nos indican que estamos frente a un cuadro, a una obra de teatro, frente a algo no real. El mismo punto podría hacerse valer para la teoría anti-mimética. Ello indica que, ser obra de arte depende no sólo de algunas características del objeto como de algunas con-

4. Lo que llevaría a preguntarnos: ¿Por qué no es apropiado adoptar una actitud estética en las góndolas del supermercado?

venciones que adoptamos nosotros. Esto parece indicar que el carácter obra de arte es instituido.

Una institución social es un patrón de actividad autorreferencial y autocreativo. Las instituciones tienen algo de mágico: X llega a ser dinero porque todos nos comportamos frente a X como si fuera dinero. El proceso, visto desde el punto de vista de la lógica revela cierta circularidad porque, por ejemplo, para que *haya* o *exista* el dinero se necesita que la gente crea que hay dinero, entonces ¿*Qué* es lo que se cree? Por ello cuando intentamos dar una definición institucional estamos siempre frente a algo un poco escandaloso, decimos que "literatura" es..., "lo que se considera literatura". El caso es que cuando hablamos de una institución, o de una explicación institucional, no encontramos ningún fundamento en la naturaleza de las cosas y cargamos las tintas en los comportamientos de las personas. Las instituciones, vistas desde fuera, son arbitrarias, no hay ningún fundamento concluyente para escoger a X como dinero. Una explicación institucional del arte sería tanto como decir: es arte todo lo que queramos que sea arte.[5]

Por ejemplo, Barry Barnes sostiene que las sociedades son sociedades de conocimiento. Así, por ejemplo, cuando en un grupo me informo de que José es el líder, porque veo que sus órdenes son obedecidas, porque recibe un trato especial, etc., paso a formar parte de la realidad que conozco, porque saber que es el líder es conocer que tiene derecho a dar órdenes, que la desobediencia acarrea ciertas sanciones, etc. Y ser líder consiste en que otros sepan que uno tiene derecho a dar órdenes, que a desobediencia acarrea sanciones, etc. El conocimiento de la realidad social modifica aquello de lo que es conocimiento a la vez que la reproduce.[6] Análogamente un enfoque institucional del arte sostendría que al enterarme de que X es una obra de arte (porque recibe un trato reverencial, una aproximación sacramental, porque es interpretada, porque la gente se pregunta frente a la misma "¿que quiere decir esto?", etc.) me integro en la realidad social que constituye el ser obra de arte de X.

5. Sobre la noción de institución puede consultarse Anscombe, G. E. M., "On Promisisng and its Justice, and Whether it Need be Respected in Foro Interno" en su *The collected Papers of G. E. M. Anscombe*, vol, III Ethics, Religion and Politics, Oxford, Basil Blackwell, 1981; Bloor, David, *Wittgenstein, Rules and Institutions*, London, Routledge, 1997; Searle, John, *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997, también Martin Kusch, *Knowledge by Agreement*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Sobre la teoría institucional del arte que Danto tiene en mente ver: George Dickie, "The New Institucional Theory of Art".

6. Barry Barnes, *The nature of power.*

Danto presenta las cosas de este modo:

> "Pero la "teoría institucional del arte (aún cuando puede dar cuenta de porqué una obra como la *fuente* de Duchamp se ha elevado de mera cosa a obra de arte) deja sin explicación por qué ese urinario en particular ha sido objeto de tan espectacular promoción, mientras los otros urinarios, iguales a él en todo, permanecen en una categoría ontológicamente inferior. Lo cual nos deja con dos objetos, por lo demás indiscernibles, uno que es obra de arte y otro que no lo es." [7]

El pasaje no deja muy claro porqué la teoría institucional no puede dar cuenta de que el urinario de Duchamp es una obra de arte, sin hacer a un mismo tiempo obras de arte a todos los urinarios indiscernibles del mismo. Tal vez Danto concibe el acto de imposición de un status como un acto referido al tipo y no al caso, de manera que al señalar al urinario de Duchamp se está señalando al *urinario tipo* y por ello a todos los urinarios. O tal vez Danto quiere dar a entender que el acto de imposición de estatus al señalar al *urinario caso* representa un ejemplo de decisionismo: la razón de que este urinario particular tenga el estatus "obra de arte" es que se lo eligió como tal, pero no se pueden aducir razones para elegirlo como tal.[8]

7. *La transfiguración del lugar común*, p. 27.

8. Es dudoso que un análisis institucional en la medida en que contempla que los hechos institucionales pueden montarse unos sobre otros no pueda presentar razones de porqué el urinario de Duchamp es una obra de arte y no lo son los otros urinarios. Por ejemplo John Searle en *La construcción de la realidad social* analiza el ejemplo del dinero falso sosteniendo que el *tipo* considerado en regla constitutiva que impone el estatus no es "un objeto físico de tal y tal tipo" sino "un objeto físico tal y tal acuñado según los procedimientos tales" cuenta como dinero en el contexto C". Así un ítem podría no ser efectivamente dinero aún cuando fuera generalmente considerado dinero y fuera indiscernible desde un punto de vista meramente perceptivo del dinero auténtico. Venimos de señalar que, para una teoría institucional no hay una razón, vista desde fuera de la institución, para escoger a X (sea un tipo de objeto o un conjunto de condiciones y procedimientos o el resultado de los mismos) como dinero. Permítaseme

Danto intenta oponer una explicación ontológica a la explicación institucional. Diremos más luego, pero por ahora señalamos que una teoría ontológica es una teoría que intenta explicar el concepto obra de arte por referencia a algunos rasgos intrínsecos de los objetos.[9]

4. Solución ontológica vs. solución institucional

Como venimos diciendo, la apuesta filosófica mayor de Danto es ontológica. ¿Qué quiere decir esto? Creo que al menos una cosa es clara: de acuerdo a Danto muchas perplejidades como las exhibidas en el apartado anterior surgen porque no hay una clarificación ontológica adecuada. Menos clara es cuál sea la clarificación ontológica propuesta.

Su apuesta conceptual más fuerte radica en, por un lado, cuestionar los términos o algunos presupuestos sobre los que se formulan estas preguntas y, por el otro, en que al reconsiderar estos presupuestos podemos obtener una mejor comprensión de la pregunta ¿qué tipo de cosa es una obra de arte?

Danto se propone despejar la perplejidad que suscitan preguntas como ¿Algún objeto podría no ser apreciado como una obra de arte? O la correlativa ¿algún acto productivo podría no ser apreciado como una producción artística? Es decir, ¿no cometemos una injusticia cuando apreciamos como arte a algunos objetos y excluimos a otros en virtud de que resulta concebible que un objeto exactamente idéntico al que excluimos pueda exhibirse en un museo y ser apreciado como obra de arte y cuando podemos concebir objetos indiscernibles de aquellos que consideramos arte a los que no estamos dispuestos a aplicar el mismo trato?[10]

Frente a estas preguntas Danto señala que hay una confusión de las categorías a las que cabe asignar al mingitorio-obra de arte y al mingitorio-mero objeto. Por ejemplo, podría ocurrir que mi primo Manuelito pinte un dibujo que resulta indiscernible de uno que esta expuesto en un museo, pero mucho más difícil de concebir es que Manuelito haya hecho lo mismo que en su momento hizo el artista, romper o continuar una tradición artística, por ejemplo.[11]

La tesis general es que puede haber diferencias ontológicas relevantes entre "objetos" que sean físicamente indiscernibles.[12] Las diferencias en cuestión, diferencias ontológicas, surgen de la inclusión de los objetos en una u otra categoría, y cabría pensar que este hecho se revela a través de un sistema de clasificación implícito en una cultura, exhibido en sus hábitos lingüísticos.[13] Pertenecer a una categoría y no a otra le otorga a un objeto determinadas propiedades; podemos llamar a estas propiedades *lógicas* o *conceptuales*. En la medida en que aceptamos esta formulación general podremos comprender la posibilidad de que dos objetos resulten indistinguibles desde un punto de vista físico, idealmente que resulten idénticos en una comparación partícula por partícula y que, sin embargo, tengan diferencias lógicas o conceptuales. Podemos ejemplificar este tipo de diferencia a través de la diferencia que usualmente hacemos entre una acción intencional y un mero movimiento corporal. Supongamos que A realiza determinado movimiento del brazo y vuelca nuestro café. Reaccionamos airadamente pidiéndole una reparación. Pero A alega que el movimiento de su brazo no fue in-

presentar este ejemplo como evidencia de que *hay razones*, internas a la institución, para otorgar el estatus dinero en un caso. El estatus arte puede recibir el mismo tratamiento. Ver Searle, *op. cit*, p. 50.

9. Danto, *op. cit.*, p. 58.

10. Danto propone el ejemplo de una obra que fuera idéntica al *Jinete polaco* de Rembrandt, pero que descubriéramos que es el producto fortuito de una centrifugadora.

11. Samuel Cabanchik propuso contrastar este tipo de ilustraciones de la teoría de Danto con un ejemplo que despierta intuiciones diferentes: el de un niño que repentinamente y sin mayor instrucción fuera capaz de ejecutar en el piano piezas de Mozart o incluso piezas que parecen de Mozart pero qué son de su autoría. ¿Estaríamos igualmente dispuestos a sostener que el niño no hizo una obra de arte? ¿Cómo explicar estas intuiciones? (Comunicación personal)

12. El contraste entre "enseñanza ostensiva de las palabras" y "definición ostensiva" que Wittgenstein establece al inicio de las *Investigaciones filosóficas* es un contraste de este tipo. Un caso de enseñanza ostensiva de las palabras y uno de explicación ostensiva podrían resultar indistinguibles si fueran captados por una cámara de video: la siguiente escena: "un adulto señala un objeto y emite una o más palabras, un niño o niña lo observan" podría corresponder tanto a una como a otra. La diferencia entre los mismos es sólo virtual: el hecho de que quien recibe la "explicación" sea capaz de preguntar por la denominación del objeto.

13. Entiendo que esta idea de diferentes categorías de objeto está próxima a la noción wittgensteiniana de gramática.

tencional, que se debió a un súbito calambre que lo atacó repentinamente. Si aceptamos la respuesta de A, clasificaremos el movimiento de su brazo no como una acción, sino como un mero moviendo corporal. Entendemos por esto que cuando tratamos con un mero movimiento corporal no es pertinente preguntar por razones sino meramente por la causa. Sólo cuando algo es clasificado como una acción tiene sentido preguntar por sus razones. ¿Dónde estriba la diferencia? El examen físico o neurológico no revelará ninguna diferencia relevante.[14] Sin embargo, imaginemos ahora que a la misma pregunta ¿porqué has movido el brazo? A responde, "lo hice sin ningún motivo particular". La primera respuesta de A implica la negación de la pertinencia de la pregunta, y por eso la negación de que el evento en cuestión pueda incluirse en la categoría de cosas a las que es lícito formularles este tipo de preguntas, es decir se niega que se trate de una acción y se pide que se lo considere como mero movimiento corporal. En el segundo caso se da una repuesta negativa a la pregunta, pero no se cuestiona la pertinencia de la pregunta, se acepta entonces la clasificación del evento como acción y se admite que se le dispense el trato que usualmente se les otorga a las acciones.[15] La diferencia entre un caso y otro no es una diferencia física ya que puede no haber ninguna relevante o constitutiva de la diferencia que nos ocupa, sino que es una diferencia conceptual resultado de la inclusión del evento en una categoría u otra. La ontología de nuestra vida cotidiana exhibe, tal vez mejor que ningún otro ámbito, esta diversidad ontológica-conceptual. Un mismo evento "Levantar el brazo" vale en unos casos como un voto, en otros como la acción de parar el colectivo, como un llamado, o como una advertencia.

Danto sostiene que al considerar algo como una obra de arte se trata de un descubrimiento y no de una invención. Esto implica, creo yo, sostener que el hecho de que algo sea una obra de arte es externo al hecho de declarar o creer que es una obra de arte. En palabras de Danto:

> En términos filosóficos la diferencia entre un institucionalcita como Dickie y yo, no radica en que yo fuera un esencialista y él no, sino que concebí que

14. Imaginemos que no se presente la oportunidad de recriminar a *A* por su acción y que en consecuencia éste no pueda rechazar la caracterización de su movimiento como una acción.

15. Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 84.

> las decisiones del mundo del arte al constituir algo como obra de arte requieren de un tipo de razones para las decisiones no sean meros hechos de la voluntad arbitraria. Y en verdad pienso que otorgarle el estatus de arte a *Brillo box* y *Fuente* fue más un descubrimiento que una declaración. Los expertos realmente fueron expertos de la misma manera que los astrónomos al opinar que algo es una estrella. Para ellos estas obras tenían sentido mientras que le faltaba a sus contrapartes indiscernibles. Se trataba simplemente de obras hechas para terminar con el arte, ya que en términos de presentación sensitiva se podía decir poca cosa de ellas, y tenían tal grado de lo que Hegel denominó "juicio" como para permitir la afirmación temeraria de que el arte está muy cerca de convertirse en filosofía.[16]

5. *Una diferencia ontológica: el arte como representación*

Creo que la mejor manera de clarificar la separación que se propone Danto en relación con las teorías institucionales consiste en recordar que su artículo "El mundo del arte" publicado a comienzos de los años '60 fue entendido como un aporte institucionalista. Es que allí Danto sostenía que "el mundo del arte" es indispensable a la hora de determinar qué es arte y qué no (el estatuto obra de arte) y con qué obra estamos tratando (identidad de la obra de arte)

Danto señala que algunos objetos pueden convertirse en obras de arte gracias al mundo del arte. Esto debe entenderse, por una parte, en el sentido de que sólo en determinados momentos de la historia del arte algunos objetos pueden llegar a ser obras de arte, afirmación que podría apoyarse citando los casos de Duchamp y de Warhol y, por otra parte, que si objetos indiscernibles llegaran a ser presentados como obras de arte en diferentes momentos históricos entonces se trataría de obras diferentes, como lo ilustra con el ejemplo de Pierre Menard.

El "mundo del arte" es el contexto artístico relevante, y consiste en una atmósfera de ideas, teorías y un telón de desarrollo histórico que provee los recursos conceptuales que, por un lado habilitan a la audiencia a reconocer algo como arte y, por el otro le dan al artista un suelo de entendimiento mutuo que lo habilita a presumir que habrá una audien-

16. Danto, *El arte después del arte*, p. 203-204. Ver un interesante comentario del trasfondo histórico de estas afirmaciones en el artículo de Pérez Carreño "Estética e historia del arte".

cia preparada para reconocer lo que intenta comunicar. La noción de contexto artístico, de "mundo del arte" (condiciones de posibilidad históricas, teorías del arte creídas, definiciones en boga, desarrollos históricos, etc.) es el mejor recurso para explicar la formación de las intenciones del artista y el reconocimiento de las mismas por parte de la audiencia.[17]

Es comprensible que una teoría de este tipo haya sido vista como un aporte institucionalista ya que sostiene explícitamente que algo es arte sólo en la medida en que hay un contexto, el mundo del arte que lo constituye como tal y parece implicar que el hecho de que algo sea arte depende de que se lo considere arte.

Danto evalúa su propuesta de la transfiguración del lugar común como un logro parcial consistente en el establecimiento de dos condiciones necesarias para que algo sea una obra de arte. Por un lado una obra de arte tiene que "ser acerca de algo" y por otra parte tiene que "encarnar su sentido".[18]

Intentaré clarificar la tesis ontológica de Danto ocupándome sólo de la primera de las condiciones.

6. Representación e intención

La respuesta ontológica de Danto es difícil de entender. Podremos clarificarla sólo si entendemos porqué otorgar el estatus de arte a *Brillo box* fue más un descubrimiento que una invención.

Creo que Danto sólo puede hacer esto sosteniendo que la función del mundo del arte no constituir o decidir irrestrictamente otorgar el estatus obra de arte a determinados objetos sino que su función es la de ser una condición de posibilidad para que el artista pueda formar ciertas intenciones específicas y esperar que *estas* sean reconocidas por parte de su audiencia.

Esto implica entre otras cosas, que el término arte puede aplicarse impropiamente a un objeto aún cuando este objeto sea mayoritariamente considerado arte. Danto considera que esto no es posible para la teoría institucionalista, para la que ser arte y ser creído, ser considerado arte, serían sinónimos.

17. Ver Noel Carroll, "Danto, Style and Intention".
18. Ver *Después del fin del arte*, p. 203.

En una argumentación un tanto compleja, que no interesa ahora reconstruir en detalle, Danto señala que la identidad de la obra es una función de la interpretación de la misma. O con una fórmula reminiscente del slogan de la "nueva filosofía de la ciencia" –no hay observación sin teoría–, Danto sostiene que no hay obra sin interpretación.

Pero la interpretación no es un concepto ilimitado sino que de acuerdo a Danto el rango de las interpretaciones admisibles de una obra varía con lo que es razonable pensar que un artista podría haber intentado. En sus propias palabras:

> "La interpretación tiene que ser tal que el artista que se considera su autor pudiera haber previsto tal interpretación bajo los términos y conceptos de la época en que trabajó. (...) puesto que de no ser así la interpretación es lo mismo que ver formas de caras en las nubes".[19]

Recapitulando, Danto separa "ser arte" y "ser considerado arte" otorgándole un papel central a la noción de intención en dos sentidos. Por un lado, la noción de intención desempeña un papel fundamental en la atribución del estatus obra de arte[20] y por el otro, como acabamos de ver, la noción de intención desempeña un rol fundamental en la identificación de la obra de arte. Esto implica sostener que hay una relación interna entre las nociones de intención e interpretación.

7. Ilustración

Antes de la conclusión deseo presentar una situación imaginaria que ilustra la relación entre intención e interpretación que tiene en mente Danto.

La idea de que hay un vínculo interno entre las nociones de intención e interpretación puede presentarse como el presupuesto que hace inteligible estas dos afirmaciones:

(i) Las obras de arte pueden interpretarse *propia* o *impropiamente*

19. *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 190-191.
20. Ver en la sección 4 de este trabajo el ejemplo de Manuelito.

Comentario: Esta afirmación sostiene que una persona o toda una comunidad pueden creer que están dando una interpretación de X cuando en rigor no lo están haciendo en virtud de una confusión categorial, X no es la clase de cosas que pueda interpretarse.

(ii) Las obras de arte son objetos que pueden interpretarse *correcta* o *incorrectamente*.

Vayamos ahora al ejemplo. Imaginemos un grupo de astrónomos trabajando en un observatorio sobre la información enviada por un satélite desde algún sitio lejano en el cosmos. El satélite envía, entre otras cosas, los sonidos que registra. Un buen día uno de los astrónomos, realizando el registro rutinario de las informaciones enviadas desde el satélite, se siente impactado por los sonidos que envía el satélite como si se tratara de un mensaje. En consecuencia, consulta a los expertos del departamento de lingüística de la Universidad quienes pueden explicar la impresión que el registro sonoro produjo en el astrónomo aduciendo que, efectivamente, el registro exhibe cierto patrón típico de los lenguajes que hasta ahora conocemos. Por ello se evalúa que podría tratarse de evidencia de vida inteligente en el espacio interestelar. Los pasos siguientes son, claro, tratar de interpretar y decodificar el mensaje y tratar de determinar el emisor del mismo. La decodificación y la búsqueda se ponen en marcha al mismo tiempo, pero la decodificación va más rápido y el éxito en la interpretación del mensaje se considera como una evidencia adicional de la existencia de vida inteligente más allá de nuestra galaxia.[21]

Imaginemos ahora dos continuaciones alternativas de la historia. En ambos casos concedamos que los lingüistas consiguen proponer una interpretación, es decir un texto que hace justicia razonablemente (el criterio puede ser la articulación: dada la interpretación propuesta casi todo encaja con casi todo) al fragmento sonoro inicial.

21. Me imagino que puede resultar increíble este tipo de decodificación. Supongamos que los lingüistas tienen estadísticas confiables sobre la frecuencia del tipo de palabras en un idioma. La frecuencia de este sonido se corresponde con la frecuencia de los adverbios, la de tal otro con la de los sustantivos, o algo por el estilo. La suposición de que se trata de un mensaje enviado a la nave permite dotar de contenido al mensaje.

(a) La búsqueda continúa y continúa sin éxito. En determinado momento comienza a haber un desperfecto en el dispositivo que captura imágenes. La necesidad de tener que solucionar este problema permite advertir que el desperfecto en el dispositivo de imágenes produce un sonido peculiar, lo que convence a todos que es justamente ese sonido lo que ha estado captando el dispositivo de sonidos. Ahora creemos que la fuente del presunto mensaje no eran extraterrestres sino el dispositivo de imágenes. Esto nos llevaría a rechazar la interpretación propuesta por los lingüistas. Pero no se trata de rechazar la interpretación por otra interpretación mejor (una que articule mejor el todo y las partes dirían los hermeneutas) sino que rechazamos la interpretación por *impropia*. Los sonidos producidos por un dispositivo de video no son un candidato apropiado para la interpretación, no son el tipo de cosas que interpretamos. En consecuencia se concluye que la interpretación es impropia.[22] Podemos modelar en el ejemplo la idea de "no es el tipo de cosa que interpretamos" suponiendo que el registro sonoro se guarda ahora en los archivos del departamento de desperfectos técnicos.

(b) La búsqueda continúa y nos permite encontrar los seres que son de hecho los emisores del mensaje. Ahora el grupo de científicos que interactúa con ellos a través del satélite puede establecer que la interpretación original propuesta es incorrecta en muchos aspectos. En este caso la interpretación sería *propia*, porque se aplica al tipo de objetos adecuado, pero sin embargo *incorrecta*. El registro sonoro se guarda en la biblioteca de la facultad.

8. Conclusión

Para concluir deseo formular una reflexión sobre la relación entre la solución ontológica de Danto y la explicación institucional. La diferencia crucial entre ambas se presentó como la capacidad o incapacidad de aceptar la posibilidad de una interpretación *impropia*, esto es, una situa-

22. Lo cual no dice nada de la suerte editorial del texto producido por los lingüistas. El texto podría ser del mayor interés e incluso me imagino que, sin duda, un texto así sería de interés para los historiadores del futuro de esa historia.

ción en la que algo pudiera ser mayoritariamente considerado arte y sin embargo no ser arte.

Creo que Danto plantea aquí un falso dilema. La concepción institucional no excluye por sí misma la posibilidad de que la opinión mayoritaria pueda estar equivocada, sino que excluye la posibilidad de que la opinión mayoritaria pueda estar globalmente equivocada, debido al rol constitutivo que le otorga.[23]

De este modo las funciones otorgadas a la noción de intención por Danto, relacionadas con el estatus "obra de arte" y con la identidad de la obra, pueden ser admitidas en alguna versión de la teoría institucional. Ya mencionamos en este trabajo[24] cómo la teoría institucional presentada por Searle hacía frente a la posibilidad de error en condiciones de aceptación generalizada en el caso de la falsificación de dinero. De modo que la atribución del estatus "dinero" a un fragmento de papel particular no se realiza de modo arbitrario, sino en base a razones: *este* pedazo de papel puede recibir adecuadamente el estatus dinero sólo si ha sido producido de determinada manera, por el agente indicado, etc. Entonces, desde el punto de vista de una teoría institucional, la atribución puede hacerse también en base a creencias falsas, lo que habilitaría que podamos decir justificadamente que un determinado fragmento de papel nunca fue dinero aunque todo el tiempo se haya sido creído que era dinero.

Para utilizar nuestro ejemplo, el hecho de que los sonidos hayan sido producidos por el dispositivo de video o por seres extraterrestres no es un hecho institucional, no depende de nuestra consideración colectiva, pero el hecho de que sólo apliquemos calificaciones como barroco, romántico amable a cosas que encontramos archivadas en la biblioteca pero no a las que encontramos en el archivo de desperfectos técnicos sí. Y si presuponemos que en la biblioteca sólo se almacenan textos y que en la noción de texto está la nota "ser producido intencionalmente por seres inteligentes de acuerdo a un código o lenguaje" resulta claro archivar un objeto en una biblioteca es no hace del mismo un texto, independientemente de las creencias que las personas de esa comunidad guarden en relación con ese texto. Lo que deseo destacar es que X es (no es) un texto independientemente de las creencias que las personas

23. Ver Martin Kusch, *Knowledge by Agreement*, cap. 4.
24. Ver la nota 8.

tengan en relación a X, pero no independientemente de cualquier creencia; en particular no con independencia de la creencia de que en las bibliotecas se almacenan textos y de que los textos son producidos intencionalmente por seres inteligentes de acuerdo a un código.

Creo, en consecuencia, que no podemos rechazar lícitamente a las teorías institucionales del arte alegando que no pueden hacer lugar para la presencia de razones en el interior de la institución. El compromiso de las teorías institucionales con la noción de acuerdo o aceptación colectiva no es el compromiso de sostener su validez en cada caso sino sólo sostener que no podemos pensar que el acuerdo colectivo sea desafiado globalmente. El acuerdo colectivo no puede justificarse en su dimensión constitutiva, no hay una razón para que las reglas del arte sean las que son. Pero esa, según entiendo, es otra discusión. La conclusión a la que quiero llegar es que la teoría del arte de Danto, si la entiendo bien, no se opone conceptualmente a las teorías institucionales. A los sumo se opone a algunas de ellas. Pero el contraste entre institucional y ontológico puede entenderse como el intento de obtener un resultado que no podía obtenerse por principio con la teoría institucional.

Si tuviéramos que ponerlo en términos wittgensteinianos deberíamos decir que si bien podemos pensar que hay una equivocación en relación a las aplicación de las reglas gramaticales (una confusión gramatical) no podemos, sin embargo, pensar que las personas están equivocadas en relación a cuáles son tales reglas porque en ese caso ya no podríamos hablar ni de error ni de acierto. Es decir, no podemos pensar en reglas gramaticales que no gocen de acuerdo generalizado, a no ser que las pensemos como una propuesta de reglas gramaticales, como una incitación del tipo, "aceptemos estas reglas gramaticales" En resumidas cuentas, creo que en su rechazo de la teorías institucionalista Danto comete un error del tipo semejante a creer que "lo que puede ocurrir en un caso puede ocurrir siempre".

UNLP/CONICET

BIBLIOGRAFÍA

Ankersmith, F. R., "Danto, History and the Tragedy of Human Existence", *History and theory*, 42 (October 2003), 291-304.
Anscombe, G. E. M., "On Promising and its Justice, and Whether it

Need be Respected in *Foro Interno*" en su *The collected Papers of G. E. M. Anscombe*, vol, III Ethics, Religion and Politics, Oxford, Basil Blackwell, 1981.
Barnes, Barry, *The concept of power*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988.
Bloor, David, *Wittgenstein, Rules and Institutions*, London, Routledge, 1997.
Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1997.
Carroll, Noël, "Danto, Style and Intention" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53: 3, Summer 1995.
Danto, Arthur C. (1964), "The Art-World" en Lamarque, Peter & Olsem Stein Haugon (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art - The Analytic Tradition*, Malden-USA, Oxford-UK, Carlton-Australia, Blackwell Publishing, 2004.
Danto, Arthur C. (1981), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
Danto, Arthur C. (1997), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
Descombes, Vincent, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.
Dickie, George, "The New Institutional Theory of Art" en Lamarque, Peter & Olsem Stein Haugon (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art - The Analytic Tradition*, Malden-USA, Oxford-UK, Carlton-Australia, Blackwell Publishing, 2004.
Kusch, Martin, *Knowledge by Agreement*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
Perez Carreño, Francisca, "Estética e historia del arte" en *Estética* Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Madrid, Trotta, 2002.
Searle, John, *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997.
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen-Philosophical Investigations*, Malden-USA, Oxford-UK, Carlton-Australia, Blackwell, 2003 (3° edición).

ABSTRACT

According to Danto giving the art status to Warhol's *Brillo box* was a discovery and not an invention. This is crucial in his adoption of an Ontological theory of art. In his view an Ontological theory allows two possibilities that an Institutionalist one doesn't: that something is considered art wrongly, i.e. mostly considered art without being art, and that something is art without being believed as such.
I argue that this dilemma is false. The Institutionalist only excludes the possibility that the belief of the majority could be globally wrong because of the constitutive role it plays. Analogically, he can allow the possibility of a particular note not being money although it is generally believed to be so, just because it is agreed that notes are money only when they are issued according to specific procedures.
In conclusion Danto's theory is not conceptually opposed to Institutional theories. The Institutionalist can also allow that giving the status art to *Brillo box* was a discovery.

Δαίμων. Revista de Filosofía
Publicación cuatrimentral. Número 30. Septiembre-Diciembre 2003

Presentación. *José Lorite Mena y Manuel Ballester* 5

La *paideía* griega

¿Por qué y cómo educar? Paideía y política en Aristóteles. *Tomás Calvo* 9

El sabio epicúreo y el sabio estoico. *Carlos García Gual* 23

Lo corruptor de la virtud socrática. *Miguel Ángel Crespo* 33

La erótika platónica y la educación. *José González-Sandoval Buedo* 39

La pedagogía ético-política en el pensamiento isocrático. *Isaac Payrá Martínez* 49

Perspectivas de la educación en nuestro tiempo

Educar en un cosmopolitismo arraigado. *Adela Cortina* 61

El tercer ojo: ¿se puede transformar el sentido común? *José Lorite Mena* 71

Utilidad pedagógica de Schopenhauer. *Isidoro Reguera* 87

Educación y cosmopolitismo. *Javier Sádaba* 95

Filosofía y retórica: el lugar de la teoría de la argumentación. *Lilian Bermejo Luque* 105

La educación en Wittgenstein. *Joaquín Jareño* 117

Cultura, ciencia y Universidad: los análisis y propuestas de José Ortega y Gasset. *Marcelo López Combronero* 123

Notas Críticas - Reseñas

Departamento de Filosofía – Campus de Espinardo
30071 MURCIA (ESPAÑA) – E-mail: edubello@um.es
Tfno.: 34 968 36 34 33 - Fax: 34 968 36 39 67

SEMBLANZAS

MARIO A. PRESAS: EL ARTE COMO SABER*

Elena Oliveras

En su "Introducción al método de Leonardo da Vinci" dice Valéry: "Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar". Y agrega: "Pensamos que él ha pensado, y podemos hallar en sus obras ese pensamiento que proviene de nosotros: podemos rehacer ese pensamiento a imagen del nuestro."[1]

Pensar en el Otro es ver en él la imagen de nuestro propio pensamiento y esto es particularmente evidente o llamativo cuando se encuentra en el Otro un modelo de la propia forma de pensar. Así ocurre en el caso de Valéry, cuando descubre en el *ostinato rigore* de Leonardo un modelo de escritura y de comportamiento a seguir.

Pensar en Mario A. Presas me lleva a ver también un *modelo* de trabajo y de conducta. Construir ese modelo supone, en mi caso particular, deconstruir mis propias búsquedas; desandar un camino genealógico que comienza en espacios académicos compartidos en los que se fue gestando una fuerte relación profesor-alumno.

Quizás a Presas no le guste el calificativo de 'maestro', término demasiado enfático y tal vez algo pomposo. Su humildad y sutil sentido del humor probablemente desaprueben un encasillamiento semejante. Debería pedirle disculpas entonces porque, a falta de mejor término, elijo llamarlo 'maestro', aunque aclarando que entiendo por él no a quien busca lineal o explícitamente un eco de continuidad en sus discípulos sino a quien mantiene vivo *transversalmente* el fermento del pen-

* "El arte como saber" es el título de la presentación de Mario A. Presas en el *1er. Congreso Iberoamericano de Filosofía*, Cáceres y Madrid, setiembre 1998.

1. Paul Valéry, "Introducción al método de Leonardo da Vinci", en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 15.

samiento encauzándolo hacia la confrontación, cuando no hacia el disenso. Es en este sentido, como resonancia libre, que he sentido la presencia del 'maestro' Presas en el desarrollo de mis propias investigaciones. En los párrafos que siguen haré referencia a algunas de sus principales ideas estéticas, las que de manera más o menos directa resuenan en mis trabajos y pueden funcionar como una especie de 'instrumento óptico" (Proust) de lectura de los mismos.[2]

En un comienzo, la Universidad Nacional del Nordeste...

"Hace unos cuantos años, en la Facultad de Humanidades de la U.N.N.E., en Resistencia, Chaco, la joven estudiante María Elena, presentó al (entonces también) joven profesor Mario, una monografía sobre Bergson. El tema central del trabajo, pese a estar recubierto por otros problemas era, en definitiva, el de la inadecuación del concepto a la vida, a los fenómenos vitales y su temporalidad". Así comenzaba Presas su presentación de mi libro *La metáfora en el arte*[3] en la Fundación Banco Patricios, el 10 de mayo de 1994. Muchos años habían pasado (más de treinta, en realidad), desde que el "joven profesor Mario" dictara sus clases de filosofía en la ciudad de Resistencia, en la recién inaugurada Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste.

La monografía sobre Bergson a la que él refiere quedó recortada en mi recuerdo bajo la forma de unas cuantas hojas rayadas de carpeta 'pintadas' de verde (el profesor Mario corregía con tinta de ese color); el azul de mi caligrafía había desaparecido, sumergido en un mar de correcciones. El trabajo, por supuesto, debió ser rehecho en su totalidad, pero la minuciosidad de una corrección implacable estimuló mi esfuerzo posterior que, me enorgullese decir, tuvo finalmente recompensa. En efecto, mi segunda versión de la monografía sobre Bergson fue *coronada* (así lo sentí en ese momento) con una nota sobresaliente.

Más allá de la anécdota, no me caben dudas de que las clases de Presas, por su lucidez y claridad expositiva, se contaban entre las más estimulantes de las dictadas en los inicios de la Facultad de Humanidades de la U.N.N.E, junto a las de Estiú, Agoglia, Asti Vera, Antonieta y otros profesores de primerísimo nivel que venían de distintas ciudades del país al no disponer la sede nordestina de un plantel docente local (lo mismo sucedía con la Facultad de Arquitectura que convocó, entre otros, a César Pelli).

2. Dice Marcel Proust: "En realidad, cada lector es, cuando lee, lector de sí mismo. Lo obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo" (*El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 264).

3. Elena Oliveras, *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.

La misma claridad argumentativa que encontramos hoy en los escritos de Presas resaltaba en sus clases. Los temas podían ser complejos pero no *pesaban*, 'bajando' en el momento justo a ejemplos extraídos de experiencias concretas que los vivificaban. Especialmente ilustrativas de este anclaje fueron todas sus clases dedicadas a la filosofía de la existencia.

De la filosofía de la existencia a la filosofía del arte

A través del análisis del pensamiento de filósofos como Heidegger, Jaspers o Marcel, los alumnos del "joven profesor Mario" descubríamos que la filosofía no era un campo cortado de la realidad empírica sino, por el contrario, una nueva dimensión de la experiencia humana articulada en un discurso conceptual. Descubríamos la importancia del *ser en situación* y las revelaciones de experiencias límites, como la enfermedad y la muerte. La experiencia de las situaciones límites "suscita una transformación de nuestra conciencia del ser. Muchas experiencias consideradas negativas en nuestra vida "normal" –en la existencia empírica– cambian entonces de signo y se revelan como un índice que señala hacia un más allá del mundo", concluía Presas en su "Interpretación existencial de la enfermedad en Karl Jaspers".[4]

Sus aportes en el terreno de la filosofía de la existencia no tardarían en ser reconocidos. En *La filosofía en la Argentina actual* (1971), Alberto Caturelli destaca sus investigaciones, entre las de otros profesores jóvenes relacionados con la obra y docencia de Emilio Estiú. Presas es considerado allí como "joven pero ya experto meditador de la filosofía de la existencia".[5]

4. Mario A. Presas, "Interpretación existencial de la enfermedad en Karl Jaspers", *Quirón*, Vol. 2 (1971), Nº 1, p. 103.

5. Alberto Caturelli, *La filosofía en la Argentina actual*, Buenos Aires, Sudame-

A lo largo del tiempo, autores como Jauss, Gadamer, Ricouer o Eco diversificarán el marco teórico de las investigaciones de Presas, centradas cada vez más en la problemática del arte. En lo que respecta al alcance de la perspectiva hermeneútica, debemos notar que no sólo incide en su comprensión del arte sino también en la comprensión, más general, de un modo de ser del existente humano, por lo permitirá el cruce de los caminos de la estética y de la ética.

No obstante los cambios en el marco teórico, la escritura de Presas no prescindirá de un recurso inicial (que con el tiempo se convertirá en esencial): transferir en términos poéticos conceptos e ideas de la filosofía. Son frecuentes sus citas a Hölderlin o Rilke y no es casual su temprana preferencia por filósofos como Heidegger o Marcel, defensores del valor de la experiencia estética como vía de acceso a la Verdad.

Ya en 1968, en la "advertencia" con la que inicia su estudio sobre Gabriel Marcel, dice Presas: "Marcel ha confesado que la música fue su vocación primigenia. Por otra parte, no titubea en conceder a su obra dramática cierta prioridad con respecto a su reflexión metafísica... Atendiendo a esta íntima trabazón de música, drama y reflexión, el expositor debe decidirse, a su vez, por cierta renuncia a una sistematización o escolarización de la filosofía de Marcel, que no haría sino destruir su esencial realidad de pensamiento pensante. El autor confía, empero, en que, en la medida en que haya logrado retener algo de la dramaticidad de la filosofía de Marcel, logrará también así comunicar al lector el profundo contenido de sus meditaciones, no como si se tratara de ideas ya pensadas y definitivamente consolidadas, sino como una temática musical que, por cierto, es sólo incitación a una recreación personal".[6]

Si Presas recurre, tantas veces como lo hace, a la poesía es porque

ricana, 1971, p. 165. Entre los textos publicados de Presas se consignan los siguientes: "Apuntes para un estudio sobre la filosofía de Karl Jaspers", *Nordeste*, 1960, Nº 1, pp. 113-134; "El destino del hombre y la técnica", *Revista de Filosofía*, La Plata, 1961, Nº 10, pp. 82-7; "Metafísica, técnica y desarraigo (reflexiones en torno a las últimas obras de Heidegger)", *Nordeste*, 1961, Nº 2, pp. 167-202; "La filosofía de Jaspers frente a la fe revelada", *Revista de Filosofía*, La Plata, 1966, Nº 16, pp. 35-45; "Karl Jaspers: libertad y destino de una existencia filosófica", *Folia Humanistica*, Madrid, 1969, VII, 78, pp. 531-545.

6. M. A. Presas, *Gabriel Marcel*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992 (1ra. edición 1968), p. 5.

entiende que ella no es un simple adorno del lenguaje sino un lugar donde puede transcurrir –y de hecho transcurre– la reflexión filosófica. Las palabras –signos mixtos, según Peirce– se cargan de imágenes en el discurso filosófico, tanto como en el del poeta. En ambos casos, la originalidad despunta en el poder de asociar por semejanza. Éste poder –metafórico– es uno de los mayores de la mente humana, como destacó Aristóteles.

Con el trasfondo de ideas de Ricouer, Black, Hesse y Goodman, entre otros, Presas muestra que el saber poético no se opone al conocimiento científico. De particular importancia resultaron, para él, las lecturas de las obras Ricouer de las décadas del setenta y ochenta: *La métaphore vive* (1975), los tres tomos de *Temps et récit* (1983-1985) y *Du texte à l´action, Essais d'herméneutique II* (1986). No es de extrañar que, en *La Verdad de la Ficción*,[7] Presas haya incluido un capítulo sobre el pensamiento del filósofo francés, que es el que además da título al libro. Allí vemos cómo ciencia y poesía, discurso racional y uso poético (metafórico) del lenguaje son vías diferentes, pero no excluyentes de interpretación de la realidad. La imaginación no 'trabaja' únicamente en la poesía; también el científico recurre a modelos imaginarios para operar una re-descripción de la realidad.

La Verdad de la Ficción

Los textos publicados entre 1969 y 1993 que Presas seleccionó para el volumen *La Verdad de la Ficción* tienen en común considerar al arte como *saber*. Este término, diferente de "conocimiento" –reservado al conocimiento científico– "conserva un eco del *sabor* que sólo se disfruta con el cuerpo y con el alma, y de la *sapientia* que abarca la indivisible unidad de la persona entera".[8] Se trata del *sabor* de un particular *saber*. Presas recuerda una feliz expresión de Roland Barthes en su ensayo *El placer del texto*: "*Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor."[9]

7. M. A. Presas, *La Verdad de la Ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997.

8. *Ibid.*, p. 7.

9. M. A. Presas "El arte como saber", *op. cit.* El término "gusto" designaba originalmente la percepción sensible mediante la lengua y el paladar. Luego,

La Verdad de la Ficción pondrá el acento en artistas que, como Klee, 'hacen visible lo invisible'. El arte, para decirlo en otras palabras, no es un mero espejo de la realidad. Precisamente los ensayos sobre Vincent Van Gogh, Paul Klee y Franz Marc "muestran hasta qué punto todos ellos están convencidos de que su *métier* no tiene por objeto inmediato la reproducción o imitación de la (llamada) realidad de que disponemos en la vida cotidiana y objetivamente en la ciencia, sino más bien dimensiones del mundo y la vida que de otro modo seguirían siendo inaccesibles a la mirada".[10] Al igual que Hölderlin, esos artistas poseían una lucidez 'exagerada'.La excesiva claridad "ha arrojado al poeta en las tinieblas", dice Heidegger en *Comentarios a la poesía de Hölderlin*. También Klee reconoce que su alma está intranquila porque se ha cargado de demasiadas cosas, de las que sólo la obra la descargará.

Lo invisible que la obra hace visible permite descubrir un nivel prelingüístico: el de lo que aún no ha sido nombrado. "Lamentablemente, dice Presas, no disponemos de un término como *connaissance* –sutilmente utilizado por Paul Claudel– que aúna *conocimiento* y *co-nacimiento*, indicando así que la emoción estética revela la dimensión anterior a la escisión sujeto-objeto".[11] Ese *co-nacimiento* es el que Presas encuentra en artistas como Marc, quien traspone en términos pictóricos su identificación con el modo de sentir la realidad propio del animal. Encuentra Presas, "una marcada afinidad electiva entre esas visiones y la *Octava elegía del Duino* de Rilke,"donde se contrapone el libre ser del animal, de la criatura inmersa en lo "Abierto", a nuestra actitud de "espectadores: siempre en todas partes, vueltos hacia todo y jamás fuera de nosotros", "siempre en la actitud de alguien que se marcha", que da la espalda a lo que es o se enfrenta a la realidad como lo absolutamente extraño e irreconciliable, sin llegar jamás a formar parte de ella, a participar en el ritmo de la creación".[12]

El hombre "que da la espalda a lo que es" coincide en muchos aspectos con las descripciones del "das Man" en *Sein und Zeit* de Heidegger y con las consideraciones de Marcel sobre el mundo actual y la desorbitación de la idea de función, todos temas a los que Presas ha dedicado una temprana y continua atención.

desde Baltasar Gracián (1601-1658) adquiere el significado metafórico de una facultad mental o espiritual de juzgar (Cf. *Oráculo manual*, 1647). El gusto, como percepción espiritualizada, delicada y correcta, pasa a ser, en el siglo XVIII, el ideal del aristócrata, del *honnête homme* y del *fine gentleman*.

10. M. A. Presas, *La Verdad de la Ficción*, op. cit., p. 8.
11. *Ibid.*, p. 7.
12. *Ibid.*, p. 8.

La re-descripción de la realidad

La importancia del arte como lugar de la verdad que Presas expone en los primeros capítulos de *La Verdad de la Ficción* con ejemplos tomados de la obra de Van Gogh, Klee, Marc y Pirandello, es tratada más adelante en ensayos referidos a la metáfora. Presas muestra que este desvío del lenguaje llano no es un simple juego retórico; permite construir, sobre la significación que 'no cierra', una nueva pertinencia y así producir una re-descripción de la realidad. De allí la "equivalencia" que encuentran Max Black y Mary Hesse entre la *metáfora* y el *modelo científico*. "En efecto, el modelo científico es un instrumento heurístico, una ficción por medio de la cual se desecha una interpretación inadecuada al tiempo que se abre camino una nueva interpretación más adecuada, una visión más correcta de la realidad. Del plano epistemológico toma precisamente Ricouer la feliz expresión de Mary Hesse: el modelo es un *instrumento de re-descripción*, para aplicarla a la metáfora, pues también ésta intercepta por una parte la interpretación corriente, "sentida" como inadecuada, para liberar una re-descripción de la realidad".[13]

Al relacionar el saber del arte y el conocimiento científico, Presas rescata la figura de Kandinsky, quien específicamente asoció la energía interior de sus cuadros a los nuevos descubrimientos de la física. Explica el pintor: "La desintegración del átomo fue para mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto cayeron los más gruesos muros. Todo se hizo inseguro, tambaleante, frágil. No me habría asombrado si ante mis ojos una piedra se hubiera disuelto en el aire llegando a ser invisible".[14]

Si bien es ajena al arte la prueba y la contrastación, si bien el arte no es conocimiento (científico), dará ocasión a mucho pensar. Así lo enten-

13. M. A. Presas, "Metáfora, relato, acción. Aproximaciones a la obra de Paul Ricouer", *La Naciión*, 27 de setiembre de 1987, Suplemento Cultural, p. 1.
14. M. A. Presas, *La Verdad de la Ficción*, op. cit., p. 76.

dió Kant y, de algún modo, filósofos del siglo XX, como Nelson Goodman quien sostuvo que en el arte "las emociones funcionan cognoscitivamente".[15]

Pasando de la teoría de los tropos a la de los géneros, Presas se interesa en el relato de ficción como novedad semántica que recompone los sucesos de la vida real, eliminando lo accidental y accesorio para reflejar lo esencial de la existencia. De esta manera, el espectador se aclara a sí mismo relaciones antes inexplicables, "con una inteligibilidad que purifica", según apunta Presas en el ensayo sobre "Vida y arte en Luigi Pirandello".[16]

Al narrar, el escritor se da cuenta de su propia temporalidad. Es precisamente en el discurso indirecto de la narración donde la temporalidad se deja decir. Esa particular condición del relato de ser "guardián del tiempo" (Ricouer) encontrará un claro ejemplo en la *Recherche* de Proust, un autor fundamental en las investigaciones de Presas.

Cuando el receptor toma contacto con una obra de arte pone entre paréntesis su propia vida, se deja absorber por la ficción, *cree* en lo que la obra le muestra porque ella hace referencia a realidades posibles. Se produce así –como afirma Presas retomando una frase del poeta inglés Coleridge– una "suspensión voluntaria de la incredulidad" (*willing suspensión of disbelief*). De este modo, "la lectura estética de un texto o la "mirada" estética de un film, de una obra teatral, de una pintura, etc. no se agota en un mero placer estético, no es sólo una emoción pura sino que ahí la emoción funciona como conocimiento, como experiencia".[17] Asimismo, el relato de ficción ejerce una crítica de las propias ilusiones del lector, lo que permitiría pasar "del texto a la acción", para retomar el título del segundo tomo de *Ensayos de hermeneútica* de Ricouer.

15. Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 249.

16. M. A. Presas, "Vida y arte en L. Pirandello", incluido en *La Verdad de la Ficción*, fue publicado inicialmente en *Criterio*, Nº 1707, 1975.

17. M. A. Presas, "La obra abierta". Entrevista de Carina Maguregui, *Casi Nada*, WebMagazine, julio-agosto 1998, http://usuarios.iponet.es/casinada/25obra.htm.

La actualidad del arte

Aunque de distintas orientaciones, los autores que fundamentan las ideas estéticas de Presas tienen algo en común: no conciben al arte como 'cosa del pasado' (Hegel), sino, por el contrario, como modo privilegiado de ser en el mundo y de acceso a la Verdad.

La referencia ineludible a Hegel cuando se habla de 'muerte del arte' es la ocasión, para Presas, de reflexionar sobre el verdadero significado de las apreciaciones del filósofo alemán, aclarando malos entendidos que se repiten una y otra vez. De especial interés, en este sentido, resulta un texto que no dejo de recomendar a mis alumnos:[18] "La 'muerte del arte' y la experiencia estética."[19]

Recuerda Presas que en el sistema hegeliano "el arte corresponde a la actividad con que el hombre espiritualiza lo sensible, salvando la verdad de la apariencia. Lo bello es precisamente la exposición sensible de la verdad; la Idea en cuanto se manifiesta y resplandece: *das Schöne ist das sinnliche Scheinen der Idee*. En tal sentido, la misión del arte no puede ser cancelada por el concepto, por la filosofía, puesto que el hombre necesita primero de la forma corporal y sensible para cobrar conciencia de sí y para aprehender y hacer objetiva para sí y para los demás la Idea... Y este origen no se pierde en el tiempo; no es un comienzo que deje de ser en el curso del desarrollo histórico".[20] De este modo, el espíritu sigue teniendo, en su fondo actual, los momentos que parece haber dejado detrás de sí. Tal como los ha recorrido en la historia, los recorrerá en el presente. No es posible, en síntesis, renunciar al arte.

Al oponerse a los requerimientos prácticos de la vida, a la seriedad de las obligaciones y a la urgencia de las necesidades vitales, la obra de arte configura un modo 'liberal' de trato con la realidad. Señala Presas que ésta es la actitud "que ya había advertido Kant al aludir al desinterés y que desarrolla Schiller en la idea del juego, y que en esencia con-

18. Me refiero especialmente a los alumnos de la cátedra de 'Estética' de la Facultad de Filosofía y Letras (Dto. de Artes), UBA, en la que me desempeño como adjunta a cargo.

19. El ensayo "La 'muerte del arte' y la experiencia estética" fue publicado por primera vez en *Diálogos*, Nº 40, Univ. de Puerto Rico, 1982 (incluido en *La verdad de la Ficción*, op. cit.).

20. M. A. Presas "El arte como saber", *op. cit.*

siste en dejar que los objetos se presenten en su plena presencia –es un *Gewährenlassen* de los objetos, dice Hegel– con un giro que hoy atribuiríamos a Heidegger. Este dejar en libertad no violenta la realidad ni se agota en un mero juego inocuo pues, concluye Hegel casi en el final de sus *Lecciones*: "en el arte no tenemos que vérnosla con un juguete meramente agradable o útil, sino con la liberación del espíritu con respecto al contenido y a las formas de la finitud; con la presencia y con la conciliación de lo absoluto en lo sensible y en lo que aparece; con un despliegue de la verdad que no se agota como historia natural, sino que se revela como historia mundial, de la cual el arte constituye el más bello lado y la mejor recompensa por el duro trabajo en lo real y por los agrios esfuerzos del conocimiento".[21]

Distintos argumentos servirán a Presas para mostrar la inexistencia del supuesto 'decreto' hegeliano de muerte del arte. Atento a los cambios operados en el arte del siglo XIX, Hegel preanuncia los del siglo XX, principalmente los que conducen a la opción analítica del arte post-duchampiano. Liberado de la presión de trasmitir un contenido extrínseco, el arte podrá acceder a una dimensión fenomenológica. Dice Presas: "El arte accedería así a una dimensión propiamente fenomenológica y descubriría al mismo tiempo un nuevo reino del espíritu, el de lo puramente estético".[22] La "dimensión fenomenológica" consiste en hacer presente lo que la apariencia muestra en sí, no fuera de sí. Desembarazado de la misión de hacer presente al dios, el arte no tendría otra cosa que mostrar que su propia existencia. La dimensión fenomenológica-estética y la experiencia estética resultan así descubrimientos recientes en la historia.

De la metáfora al net art

Es evidente que la influencia más directa del pensamiento estético de Presas se manifiesta en mi enorme interés por la metáfora, volcado en el ensayo *La metáfora en el arte*. Y quizás ese interés comenzó a gestarse en aquella corregidísima monografía sobre Bergson a la que hacía referencia al comienzo de este trabajo...

21. *Ibid.*
22. M. A. Presas, *La Verdad de la Ficción*, op. cit., p. 109.

En la presentación de *La metáfora en el arte*, Presas decía: "Bergson sostenía que el hombre originariamente es *homo faber*, y que debe llegar a ser *homo sapiens* a través de un proceso de autoconocimiento suprarracional, pues los sentidos, la inteligencia y sobre todo, el lenguaje, constituidos en vistas del éxito de las acciones, requieren la homogeneidad del espacio, espacializan la realidad, y aún la temporalidad y la historia humanas son convertidas en momentos estáticos que se suceden unos a otros, dejando a un lado la *durée*, la duración pura en que consisten. Para escapar a esa espacialización, el filósofo no tiene otro recurso que comunicar de modo indirecto sus intuiciones, es decir, el concepto debe ser reemplazado por la *metáfora*. Eso era, en esencia, la teoría de Bergson con la que luchaba la joven alumna. Y he aquí que ahora, el cabo de muchas idas y venidas por ciudades, universidad y países diversos, el profesor aquel que en el Chaco corregía la inicial monografía de María Elena, tiene el orgullo de presentar un fruto maduro de aquella alumna: *La metáfora en el arte* de Elena Oliveras".[23]

Con el correr del tiempo, la influencia del pensamiento de Presas no sólo se reflejará en mis investigaciones sobre la metáfora. También encuentro una *circularidad* semejante en mis búsquedas más recientes, por ejemplo las referidas a las manifestaciones del arte del nuevo milenio. Sin proponérmelo conscientemente, vuelvo a aquellos filósofos sobre los que Presas llamara la atención en sus primeras clases y escritos. Así, una de mis últimas investigaciones, dedicadas al *nèt art*,[24] desembocan 'naturalmente' en ideas de Heidegger sobre la técnica, expuestas en una conferencia dictada en Frankfurt.[25] Allí él afirmaba que es imposible prescindir de la técnica (y de la máquina) pero que, al mismo tiempo, es necesario no mantener la relación de servidumbre con ella; es preciso no quedar bajo su control. De lo contrario, podríamos agregar, correríamos el riesgo de convertirnos –metafóricamente–, como lo muestra el

23. M. A. Presas. Presentación del libro *La metáfora en el arte* de E. Oliveras, Fundación Banco Patricios, 10 de mayo de 1994.
24. Cf. "Arte desde la pantalla (la imagen de síntesis del *net art*)", conferencia dictada en el *Encuentro Iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes*, organizado por la Universidad Nacional de Educación a distancia, UNED, Madrid, marzo 2004.
25. Martin Heidegger, *Der Fedlweg*, Vittorio Klostermann, Fankfurt am Main, 1953.

film *Matrix*, en 'pilas' para alimentación de la máquina. Es preciso, dice Heidegger, decir "sí" y "no". "Podemos decir "sí" al inevitable uso de objetos técnicos y podemos a la vez decirles "no" en la medida en que rehusamos que nos requieran de modo tan exclusivo, que dobleguen, confundan y, finalmente, devasten nuestra esencia."

A la actitud que dice "sí" y "no" al mundo técnico Heidegger la llama con una antigua palabra: serenidad (*Gelassenheit)* para con las cosas. "Ahora –observa– empezamos a ver claro y a notar que la fabricación y utilización de máquinas requiere de nosotros otra relación con las cosas que, de todos modos, no está desprovista de sentido (*sinn-los*)". Mantenernos abiertos a ese sentido es lo que Heidegger llama "la apertura al misterio". Así, "la Serenidad para con las cosas y la apertura al misterio se pertenecen la una a la otra. Nos hacen posible residir en el mundo de un modo muy distinto. Nos prometen un nuevo suelo y fundamento sobre los que mantenernos y subsistir, estando en el mundo técnico pero al abrigo de su amenaza".

La 'serenidad' hace que no quede devastada nuestra esencia, que consiste en "mantener despierto el pensar reflexivo", lo que resulta más que necesario –podemos añadir– en tiempos de 'atrofia progresiva de la experiencia' (Benjamin).

Mis investigaciones sobre el *net art* me permitieron detectar una actitud "serena" de parte de sus autores, particularmente evidente en el caso latinoamericano. Los *net* artistas dicen "sí" a la técnica, haciendo uso de nuevos soportes electrónicos, y al mismo tiempo dicen "no" al mantener viva la distancia crítica, por lo que un número importante de ejemplos del *net art* podrían incluirse dentro del conceptualismo sociológico o político.

Reflexión final

Retomaremos, para concluir, la cita inicial de Valéry: "Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar". Evidentemente Presas tiene aún mucho por hacer pero si examinamos, al menos, "lo que queda" de lo hecho hasta el momento, advertiremos que su nombre atrae hacia sí un número de cualidades bien definidas: rigor, lucidez, honestidad. A esto debemos sumar su 'ojo clínico'.

Como buen 'clínico', Presas sabe detectar en las obras de arte sus principales síntomas; sabe leer en ellas la *temperatura* del mundo. Así en

El segador de Van Gogh –un labriego perdido en un infinito trigal de oro bajo el cielo azul– rescata la "imagen sonriente de la muerte"[26] para asociarla a la experiencia de la nada, según Heidegger, y a la deuda del artista con la vida misma, pagada con la fiebre devoradora de la creación. ¿Qué mejor que la cita de Alberti, elegida por Presas, para que en nosotros resuene ese drama humano, esa Verdad inabordable por un camino distinto del de la poesía?

Nuclear
demencia en amarillo,
pincel cuchillo,
girasol,
cruento amarillo sol,
violento
anillo.

Universidad de Buenos Aires

26. M. A. Presas, "Vincent van Gogh: la imagen casi sonriente de la muerte", *Criterio*, Nº 2069, 1991.

d i á l o g o s

Revista del Departamento de Filosofía Universidad de Puerto Rico

HOMENAJE A CARLA CORDUA

JORGE ACEVEDO GUERRA
GABRIEL AMENGUAL COLL
MIGUEL A. BADÍA CABRERA
EDUARDO CARRASCO PIRARD
VIRGILIO COLÓN LEÓN
ELISEO CRUZ VERGARA
JOSÉ RAFAEL ECHEVARRÍA
GEORG H. FROMM
MARCOS GARCÍA DE LA HUERTA
CARLOS B. GUTIÉRREZ
KATHIA HANZA
MANFRED KERKHOFF
ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
PABLO OYARZÚN R.
CARLOS ROJAS OSORIO
DAVID SOBREVILLA
AUREA MARÍA SOTOMAYOR
ROBERTO TORRETTI

Pedidos y suscripciones: Librería La Tertulia
Box 22327, UPR Station
San Juan Puerto Rico
00931-2327
Tel (787) 765-1148
Fax (787) 282-7326
email: tertulia@coqui.net

SEMBLANZAS

TODO LECTOR ES LECTOR DE SÍ MISMO

Julio César Moran

Me siento muy honrado por esta misión de poder referirme a Mario Presas y su visión de Marcel Proust, que es mi autor preferido. De ahí el tono emocional de este escrito.

En el origen, como en general en toda la estética en La Plata, está la figura de Emilio Estiú. Él y Presas fueron profesores míos y de mis compañeros de estudios. Estiú consideraba a Proust como el más grande novelista del siglo XX y su admiración era inmensa. En una conversación llegó a afirmar que cualquier innovación, vanguardia, posterior a Proust dependía de éste y que en Proust estaba todo. En cierta medida esto coincide con recientes estudios de Herbert Craig, autor de *Proust and Spanish America*.[1] También incluyó a Proust como un tema especial del dictado de sus clases que contenían el estudio de diversos artistas importantes. Presas recibió ciertamente esta valoración del novelista francés. Y también nosotros, Manuel Comesaña, que dice que la *Recherche* es un tratado de todo, Graciela Blarduni, que ama a Proust, y Antonio Manna, que me prestó un ejemplar de la Biblioteca de Berazategui donde estaba toda la obra fundamental de Proust, entre otros compañeros de estudio.

Con el tiempo, pasaron épocas tristes, en donde nos dispersamos. Posteriormente fui ayudante de Presas durante varios años y luego adjunto, cargo en el que permanezco. Presas dio seminarios inolvidables sobre Proust en el CIF y en el Departamento de filosofía de la UNLP. Así, recuerdo uno, en el cual estudiamos a Proust con Elena Olivera y

1. Herbert Craig, *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 2002.

donde empecé a leer mis trabajos también a Leiser Madanes. Presas incorporó a los estudios de Proust el brío de su versación fenomenológica, así, el importante trabajo de Biemel al que conocía personalmente y con quien mantenía correspondencia. Por ese entonces deseaba escribir un artículo sobre tres interpretaciones de filósofos sobre Proust: la de Biemel, la de Deleuze y la de Ricoeur.[2] Después, pensó que había muchas interesantes y decidió no hacer, lamentablemente, ese trabajo. Claro que aquí se introduce otra fuente de lectura e interpretación que Presas domina profundamente: la hermeneútica en sus distintas versiones y, en especial, la obra de Paul Ricoeur. Aunque la de Proust no es una novela autobiográfica, la vida vivida transmutada por la ficción tiene suma importancia Las concepciones de Ricoeur sobre la identidad narrativa y la visión de Ortega de que el hombre está "condenado a ser novelista" y de que todos constituimos nuestra propia novela que nos lleva a la mismidad, comenzaron a tomar impulso y aparecieron en sus trabajos y, por cierto, en sus clases.[3]

Recuerdo otros episodios que asocio proustianamente por rememoraciones en el tiempo, sin respetar la cronología. Una vez organicé la proyección de la película *Celeste* de Percy Adlon sobre la famosa ama de llaves y copista de Proust que escribiera un libro sobre él, en la sala de Audiovisuales de la Facultad de Humanidades, y allí concurrió Presas. Estaban también otros de sus amigos proustianos, muy queridos por él, como Jaime Bauzá y Roberto Bravis López y los destacados profesores Albarracín Sarmiento y Roberto de Souza. En reuniones en la casa de Presas, donde solíamos ver ópera, cine, y videos sobre pintura, y donde estaba su señora, la artista plástica Buyi Presas, además de los ya nombrados amigos, a veces conversábamos sobre el novelista. En otra ocasión, salíamos del cine Ópera de La Plata, donde se había exhibido *El tiempo recobrado*, de Raúl Ruiz y mientras caminábamos, Buyi y Mario no cesaban de manifestar su admiración por características estilísticas de la

2. Walter Biemel, "Sobre Marcel Proust" en *Análisis filosóficos del arte del presente*. Buenos Aires, Sur, 1973. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, ediciones Cristiandad, 1987.

3. José Ortega y Gasset, en *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial y Revista de Occidente, 1983, Tomo 5, p.137; Tomo 12, p. 237.

película del director chileno. Presas participó en las Jornadas que organicé en el 2000 sobre "Marcel Proust y la estética contemporánea". Pronunció una conferencia y formó parte de la Comisión para el desarrollo de los estudios proustianos en Argentina que se constituyera en ese encuentro.

Presas dirigió mi tesis doctoral, *La música como develadora del sentido del arte Marcel Proust* (1992).[4] Nunca hubiese podido hacerla sin su apoyo académico y todavía guardo, como un papiro, los consejos que me diera el día anterior a la defensa: "No leas nada; andáte al cine; no pienses más; y, sobre su tema, el doctorando sabe más que cualquier miembro del jurado". Antes de concretar esta tesis, que después fue publicada, Presas analizaba rigurosamente lo que yo escribía, como lo hacía con toda monografía, *paper* o escrito que a él llegase, pues sostenía que no quería que le ocurriese como a Gide, que rechazó el manuscrito de *Por el camino de Swann*, presentado para la *NRF*, y afirmaba con noble sentido del humor, que estaba asustado y temía le pasase lo mismo.

Pero el rechazo que sufrió Proust estaba en cierto modo previsto por lo que el novelista pensaba, con cierta influencia de Schopenhauer: las obras importantes, originales, revolucionarias, no pueden ser comprendidas por su generación, no son función de ninguna sociedad, sino que, por el contrario, deben crear su público, lo que puede tardar mucho, como los cuartetos de Beethoven.

Presas elogió mi "mamotreto" que consistía en el resultado de mis búsquedas sobre todo lo que creía que se había escrito sobre Proust hasta 1990. Mientras yo realizaba mis investigaciones en las bibliotecas de Buenos Aires y concurría a sus seminarios, fuimos a la librería francesa que funcionaba muy activamente en Talcahuano. Había que ingresar por un ascensor y luego tocar un timbre, para que se nos abriera la puerta. Otro "¡Ábrete sésamo!" proustiano. Nos recibió M. Marie, quien al verme exclamó: "¡Ah! ¡M. Moran!....Marcel Proust". Procedí inmediatamente a presentarle a Presas y nos detuvimos en los distintos libros que nos miraban seductoramente. Creo que ese mismo día yo había encargado la obra de Jean-Jacques Nattiez, *Proust musi-*

4. Julio César Moran, *La música como develadora del sentido del arte en Marcel Proust*, La Plata, Serie estudios e investigaciones, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educ., UNLP, 1996.

cien,[5] autor al que después invitaría a dar conferencias y seminarios en la Facultad de Humanidades de La Plata. Nos encontrábamos cerca de la plaza de la República y yo estaba desesperado por saber si me habían traído el libro en la otra parte de la librería que se encontraba por ese entonces en la calle Córdoba. Presas me dijo que tenía poco tiempo. Le contesté que me dejara ir a mí solo y salí corriendo. Fui a la librería, estaba el libro y volví con él. Presas no pudo menos, a pesar del tiempo que había invocado (¡siempre el tiempo!), que ponerse a mirar el libro, de pie, en medio de todos los ruidos de la ciudad, que no serían los pregones callejeros que escucha Marcel en *La Prisionera*. No se cuánto estuvo, pero al final quedé asombrado y halagado cuando seria y escuetamente, comentó: "tus análisis son más profundos".

En casi todos sus trabajos sobre estética desde 1985 hay referencias a Proust, aunque nunca escribió un libro dedicado exclusivamente a él. En un congreso internacional sobre el pensamiento francés que presidía el gran maestro Ezequiel de Olaso y en donde desempeñaba tareas de organización otra seminarista proustiana, Carola Blaquier, Presas trató diversos autores: uno de ellos era Proust, otro Bergson y, como muchos estudiosos, consideraba que este último había ejercido influencia sobre el novelista, en particular sus libros *El Pensamiento y lo movible*; *Materia y Memoria*, etc. Y Presas citó una de sus frases predilectas: aquella de la *Recherche* donde el narrador dice que la música es como un lenguaje que la humanidad ha olvidado y perdido con ella una forma de comunicación privilegiada.

Las referencias a Proust aumentan en la producción escrita en la década del noventa y los últimos años: así, en la introducción de su libro *La verdad de la ficción*, y en muchas ponencias para las Jornadas del Departamento de filosofía y para los Congresos Nacionales de la AFRA. En casi todos ellos se nota una persistente sentencia de Proust: "el lector es lector de sí mismo", lo que Presas liga al anticipo proustiano de la estética de la recepción, de las concepciones de la obra abierta y de la concreción por el espectador (Eco, Ingarden, Gadamer) y a la multiplicidad de interpretaciones. Incluso en su artículo para la *Enciclopedia Latinoamericana de Filosofía* aparece señalada la relación de Proust con la estética de la recepción, lo que otros autores omiten. También están allí, por

5. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984.

supuesto, Valéry, Sartre, Benjamin y otros pensadores. Si bien es cierto que Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*,[6] reconoce la importancia de Proust y tiene un libro juvenil sobre él y según entiendo un trabajo más maduro sobre el novelista, tengo la impresión de que Presas realiza un destacado sobresaliente en el conjunto de sus textos.

Mi lectura de la *Recherche* y de todas las obras conocidas de Proust (pues no sabemos si aparecerá algún manuscrito nuevo) es plenamente coincidente y avala la posición de Presas. He presentado mis hipótesis en distintos trabajos. Y en los estudios sobre la lectura de mi libro *Proust más allá de Proust*, donde sostengo que el escritor pasa de la sumisión al texto a una lectura creativa que pierde toda ingenuidad. También en dos ponencias que Presas escuchó: "La unidad de la estética proustiana" y "Proust y la ontología del arte",[7] donde relaciono esta capacidad del lector con la necesidad de que se trate de un lector artístico y con el verdadero sentido de la frase proustiana: la genuina comunicación y quizá la única, es la comunicación entre artistas que reconstruyen los mundos de otros artistas, que si así no fuese, permanecerían virtuales, pues la obra artística para Proust es absolutamente insustancial, mera posibilidad. Esta línea de investigación ha sido retomada por Analía Melamed, en su tesis doctoral por mí dirigida, *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust*,[8] de la que fuera jurado Presas.

Pero es fundamental destacar lo que llamo el "paradigma de la libertad del lector", que comienza, como no puede ser de otra manera en Proust, en la infancia, con la famosa lectura de *François le Champi* que realiza la madre quien decide saltear páginas, pues la obra contiene pasajes escabrosos y teme que el niño los escuche. Se trata de un texto donde hay complejas relaciones familiares, como más tarde va a ocurrir en una tragedia de predilección del héroe, *Fedra* de Racine. Desde allí

6. Hans-Robert Jauss, *Experiencia estética y hermeneútica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

7. Julio César Moran, *Proust más allá de Proust*, La Plata, de la Campana, 2001. "La unidad de la estética proustiana" en *Actas del Congreso Internacional de Etica y estética de Grecia a la modernidad*. La Plata, UNLP, 2003, en prensa. "Proust y la ontología del arte" en *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Departamento de Filosofía*, La Plata, UNLP, noviembre de 2002.

8. Analía Melamed, *La vejez en la obra de arte en Marcel Proust*, UNLP, defendida el 29 de agosto 2002, (inédita).

encontramos múltiples referencias a esa preciosa libertad del lector que puede cambiar hasta los sexos de los personajes. Pero, además, la concepción de la lectura está fundada en el necesario retorno que implica leer de nuevo la obra que el héroe dice que va a escribir cuando la novela termina.

Proust fue un incansable lector de sí mismo y así corrigió y corrigió sus famosos manuscritos, ilegibles e inhallables hasta los descubrimientos del método genético de Claudine Quémar y Bernard Brun.[9] Pero además se encuentran los diferentes niveles de la ficción y metaficciones, el palimpsesto proustiano, los discursos contradictorios, la profunda ignorancia o ambigüedad en que quedamos en numerosas situaciones como el lebianismo de Albertina, las digresiones que dicen más que el que se supone que sea el texto principal, el perspectivismo que tan bien viera Louis Bolle,[10] las cadenas metaficcionales, los pastiches que Proust cultivara y que reaparecen en la *Recherche*, desde el ejercicio escolar de Giselle, hasta la rapsodia de Albertina (un autopastiche proustiano) y que culminan con el pastiche Goncourt y sus revelaciones totalmente contradictorias con lo que creíamos, la falta de esencia de los personajes, la *tante* Léonie que mira desde su ventana y de quien se ignora si su enfermedad es real o no, representante del *voyeur* y la perplejidad de Cottard, que no sabe distinguir si le hablan en serio o en broma, si dicen verdad o mentira. Léonie y Cottard son, a su modo, dos imágenes del mismo narrador, del artista, de Marcel Proust, entrañable mirón enfermo que lucha por discernir los significados de las cosas y construye hipótesis y contrahipótesis en una búsqueda vana por asegurarse alguna certidumbre.

El hecho de que todo discurso deba contener su propia crítica, el carácter fragmentario que busca una unidad de la obra y muchas otras condiciones más se unen para mostrar una obra que se busca y se critica a sí misma y que, fundamentalmente, emprende una crítica de la razón ficcional, del arte y de sus condiciones de posibilidad, pero siempre desde el plano de la ficción. No en vano hay testimonios, cuatro citas en la *Recherche* y una muy importante en el ensayo sobre Flaubert, de la

9. Équipe Proust, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, unité propre de recherche du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Ecole Normale Supérieure, Bibliothèque Nationale.

10. Louis Bolle, *Marcel Proust au le complexe d'Argus*. Paris, Grasset, 1967.

admiración de Proust por Kant y la filosofía alemana.[11] Las obras anteriores de Proust, *L'Indifférent*, versión de P. Kolb, *Les plaisirs et les jours*, versión de Clarac y Ferré, los prólogos a sus traducciones de *La Biblia de Amiens y Sésamo y lirios* de Ruskin, *Jean Santeuil*, versiones de B. de Fallois y de Clarac y Ferré, *Contre Sainte-Beuve*, versiones de B. de Fallois y Clarac y Sandre, *Les Pastiches de Proust*, versión crítica de Jean Milly, *Matinée Chez la Princesse de Guermantes*, versión crítica de Henri Bonnet y Bernard Brun, *Essais et articles*, versión de Clarac y Ferré, e incluso la *Correspondance de Marcel Proust*, meticulosa versión de P. Kolb, van progresando en el mismo sentido.[12] Del mismo modo las versiones iniciales de la *Recherche*, que presentan la circunstancia azarosa del rechazo, de tener que pagarse Proust la edición de Grasset de *Por el camino de Swann*, la guerra, la enfermedad, determinan que una obra que iba a tener dos partes, terminase en siete tomos. Situaciones que espejan la concepción del destino del arte de Proust.

Por otro lado, el escritor se plantea, como más tarde su comentarista, Antoine Compagnon,[13] la situación del autor y su relación con el lector. Y la prolongación de la obra en la literatura secundaria, así como también el status estético de los manuscritos. La aparición de un nuevo manuscrito más reducido de *La Fugitiva*, descubierto por Claude Mauriac, ha dado lugar a un debate profundo sobre cuál es la versión de *La*

11. Marcel Proust, "A propos du style de Flaubert", en *Essais et articles* en *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et Melanges* et suivi de *Essais et articles*. Edición establecida por Clarac y Sandre. Paris, Pléiade, 1971, p. 586. *A la recherche du temps perdu*, versión de Clarac y Ferré, París, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 4 volúmenes, I, 506; II, 477; II, 503; III, 282.

12. *L'Indifférent*, Paris, Gallimard, 1978. Prefacio de Phillip Kolb. *Jean Santeuil précédé de Les Plaisir et les jours*. Edición establecida por Pierre Clarac e Yves Sandre. Paris, Pleiade, 1971. John Ruskin, *La Bible D'Amiens*. Traducción, notes, et preface par Marcel Proust. París, Mercure de France, 1904. John Ruskin, *Sésame et les lys*, trad. M. Proust, Mercure de France, 1906. *Matinée Chez la Princesse de Guermantes*. Edición crítica establecida por Henri Bonnet y Bernard Brun. París, Gallimard, 1982. *Les Pastiches de Proust. Edition critique et commentée* par Jean Milly. Paris, Armand Collín, 1970. *La Correspondance de Marcel Proust 1880-1922*, edición de P. Kolb, 21 volúmenes, París, Plon, 1976-93.

13. Antoine Compagnon. "Qu'est-ce qu'un auteur?" Seminario dictado en la Université Paris IV, Sorbonne. Fabula théorie et critique littéraire, en www. fabula.org, 2000.

Fugitiva más auténtica y si efectivamente la hay, en donde intervienen Jean Milly, Nathalie Mauriac-Dyer, y otros, incluso autores italianos importantes como Giovanni Macchia[14] y ha dado lugar a la publicación de distintas versiones. No debe olvidarse que la *Recherche* fue inicialmente reconstruida por el hermano del escritor y su gran amigo, secretario de redacción de la *NRF* y profundo conocedor de su obra, Jacques Rivière, antes de que se descubrieran nuevos manuscritos y del método genético. Todo esto puede resumirse en el título del libro de Warning y Milly, *Marcel Proust. Écrire sans fin*,[15] donde incluso se encuentran textos sobre pintura, como el artículo de Karlheim Stierle, "Marcel en la capilla de la arena", sobre los frescos de Giotto, que está tratando mi doctoranda Silvia Solas.

Y qué no decir de los magníficos trabajos de Gérard Genette, *Figuras III, Palimpsestos*,[16] donde se aproxima la metáfora a la metonimia y se muestran las transtextualidades presentes en la obra proustiana. Genette sueña con un enorme libro donde estén todos los textos, manuscritos y escrituras de Proust y afirma la importancia de que la ilusión se convierta en realidad.

Nos produce Proust la perplejidad de los clásicos, que están en desequilibrio con todas las épocas, como dice Compagnon.[17] También Barthes señala que la *Recherche*, como la obra de Wagner o de Balzac, es una galaxia múltiplemente interpretable y que no hay un texto tutor, sino que todo texto es un mero pre-texto y que Proust es un lector, un crítico, a quien pueden remitirse las concepciones de la que Barthes llama crítica nueva.[18] En efecto, Proust recurre a la técnica del *pastiche* de sus

14. Cf. Jean Milly, "Problèmes génétiques et editoriaux à propos *d'Albertine disparue*" en Rainer Warning et Jean Milly (comp.), *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS editions, 1996. Proust, Marcel, *Albertine disparue. Deuxième partie de Sodome et Gomorrhe III, édition intégrale établie, présentée et annotée par Jean Milly*, París, GF-Flammarion, 2003.

15. Rainer Warning et Jean Milly (comp.), *op. cit.*

16. Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, París, Ed.du Seuil, 1982. *Figures III*, París, Éditions du Seuil, 1972.

17. Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, París, Editions du seuil, 1989.

18. Roland Barthes. "Un tema de investigación", "Mucho tiempo he estado acostándome temprano" y "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje.*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

escritores preferidos, para superar "la angustia de las influencias" y esto ofrece numerosas posibilidades, entre ellas, la de un ejercicio crítico.[19]

Desde otra orientación filosófica, Descombes sostiene que no debemos leer literalmente a Proust, sino a la manera en que lo hace el mismo novelista con Elstir, y por tanto ciertas nociones idealistas de la época, como el solipsismo, el lenguaje privado, etc., no deben ser tenidas en cuenta.[20] Podrían multiplicarse los autores, los "proustólogos" y las lecturas.

Benjamin, traductor de Proust, sostiene que en el novelista no aparece el mundo económico de la producción.[21] Sin embargo, creo que se advierte no directamente, sino a través de sus consecuencias en la historia de la decadencia de la aristocracia y la burguesía francesas, configuradas singularmente en la trayectoria de Mme. Verdurin, del pequeño clan a princesa de Guermantes, y en la desdichada suerte del barón de Charlus, uno de los grandes lectores de la *Recherche*, sobre todo de Balzac, en la inmensa galería de personajes proustianos.

Ocurre, asimismo, que los caminos diversos e incompatibles de la infancia y la juventud se encuentran en la figura de Gilberta que ha descubierto su comunicación y que es hija de tradiciones diversas y se casa con Robert de Saint-Loup. En *El Tiempo recobrado*, antes de la doctrina estética, cuyo status ficcional la convierte en propensa a distintas interpretaciones, el héroe, contra la opinión de Gilberta, dice que *La muchacha de los ojos de oro*, de Balzac, es formidable.

Es interesante, por la polisemia indiscutible de las obras de Proust, que hasta Lukács, en pleno período del realismo socialista y mucho después de su fundamental obra *Historia y conciencia de clase*, cuando condena a las vanguardias y se le pregunta en un reportaje sobre Proust, responde que para él "es, sin duda un poeta considerable" y más adelante reitera " este importante poeta", mientras que cree "Joyce es más bien un experimentador".[22]

19. Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Avila, 1991.

20. Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Les Editions de Minuit, 1987

21. Walter Benjamin. "Para una imagen de Proust" en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1970.

22. György Lucáks, "Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo buro-

No creo tener espacio para extenderme en las múltiples lecturas de Proust inmanentes a la *Recherche* y sobre Proust, que confirman el acierto de la importancia que Presas le asigna a la frase proustiana "el lector es lector de sí mismo", en la estética contemporánea. Esto no es, por otra parte, extraño, pues Presas siempre supo percibir por medio de sus escritos, en las recepciones de textos de distintos autores y de diversas épocas, en la conversación oral, aquel matiz diferencial que distingue a un pensamiento, que lo hace singular y que permite proyectarlo hacia la comprensión filosófica de los recorridos del arte. Su prolijidad, su disgusto casi heideggeriano por la charlatanería, y su sentido del humor, pueden, pues, construir un mundo con la lectura de una sola frase.

Obras de Mario Presas en que se cita a Proust y a "el lector es lector de sí mismo":

* "El arte como liberación y metáfora de la existencia" en *Revista de Filosofía y teoría política*, La Plata, N° 26/27 (1986), pp. 136-143. Dos referencias a Proust en relación con Emilio Estiú.
* "La verdad de la ficción: estudios sobre Paul Ricoeur", en *Revista latinoamericana de filosofía*, vol. N° XIV, n° 2, Bs. As., 1988, reproducido en *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1996. En p. 140 se encuentra el siguiente texto: "(...) conciente o inconscientemente, el lector confrontará el mundo ficticio propuesto con el mundo real impuesto; y cada lector, que como decía Proust, 'es en definitiva el lector de sí mismo', ejerce así la crítica de sus propias ilusiones."
* "La re-descripción de la realidad en el arte" en *Revista latinoamericana de Filosofía*, Vol XVII, N° 2, 1991. Texto en el que se estudia la función cognoscitiva del uso poético del lenguaje, según los trabajos de Ricoeur y se relaciona esta cuestión con la "función descubridora e inventiva de la metáfora" que Proust destacara. Cita de "cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo (...)" y a pie de página "(...) pues, a mi juicio no serían *mis* lectores sino, los propios lectores

crático?"; entrevista realizada por N. J. Liehm. Checoeslovaquia, dic. de 1963, en VV. AA. *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Ed. Quadrata, 2004, p. 18.

de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leer en sí mismos (...)", p. 290.

* "Ficción y verdad" en *Endoxa*, Series Filosóficas n° 2, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, 1993); reproducido en *La verdad de la ficción, op. cit.* Diversas citas sobre Proust, la función del escritor y la metáfora y en p. 156: "(...) el lector recibe del autor 'la ficción heurística' que es el texto, que reúne experiencias traducidas en 'equivalentes de la inteligencia', con lugares de indeterminación, con vacíos, (...) con la constante apelación a que quien lee ponga lo propio, se apropie de ese mundo proyectado ante la obra, 'pues, en realidad, cada lector es, cuando lee el propio lector de sí mismo'. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector de lo que el libro dice, es la prueba de la verdad de éste". También hay una cita de George Poulet, destacado intérprete proustiano.
* "En busca de sí mismo", comunicación leída en el Seminario Internacional sobre "El tema del hombre: Tradición y Actualidad", organizado por la Fundación Ortega y Gasset Argentina. Buenos Aires, 13, 14 y 15 de septiembre de 1993. Cita de que todo lector en cuanto lee es lector de sí mismo y otras referencias proustianas.
* "Arte y ensimismamiento" en *Actas del VII Congreso Nacional de Filosofía y III Congreso de la Asociación Filosófica de la República Argentina*, Río Cuarto, noviembre de 1993, UNRC, 1994. Diversas citas de Proust y texto: "(...) para el lector, el texto es una especie de 'ficción heurística', -según el término que Kant aplica a las Ideas de la Razón (*KRV*. A 771; B 799)- con la constante apelación de que quien lee ponga lo propio, encuentre lo propio, vislumbre su mismidad, pues como sigue diciendo el personaje proustiano (...)". Cita de Proust sobre el lector de sí mismo, p. 69. En p. 71 hay una comparación entre Proust y Sócrates.
* "Introducción" a *La verdad de la ficción, op. cit.*. Varias citas de Proust y fundamentalmente: " (...) *La música es como una posibilidad que no se ha realizado* (...)" p. 13.
* "El hombre, ese eterno novelista" J. L. Molinuevo (coord.), *Ortega y la Argentina*, México, Buenos Aires, FCE, 1997, pp. 109-117. Se cita

un pasaje de Ortega "de sabor proustiano" en p. 2, 162. También hay referencias al trabajo del artista según Proust.

* "La metáfora, según Paul Ricoeur" en *Actas del IX Congreso Nacional de Filosofía, Asociación Filosófica Argentina*, UNLP, editor Julio César Moran, octubre de 1997. Texto: "(...)sólo quiero recordar para trazar el horizonte de un futuro desarrollo que también Proust (el 'personaje' de Proust), sospechaba, en *El tiempo recobrado*, que cada lector cuando lee, es el lector de sí mismo, es decir, que en virtud del lenguaje y la obra de ficción accedo a un mundo en que se constituye mi identidad (narrativa) (...)" (p. 29). También cita sobre la metáfora (p. 26).
* "El entramado del tiempo", *Páginas del Sur*, 1r. semestre 1998, Buenos Aires, pp. 33-43. Cita sobre que cada lector es lector de sí mismo y otras referencias a Proust.
* "El arte como saber", trabajo leído en el 1er. *Congreso Iberoamericano de Filosofía*, Cáceres y Madrid, España, el 21 de septiembre de 1998 y publicado en la *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXV, nº 1, otoño, 1999. Texto: "(...) la ficción –en nuestro contexto– es una constante apelación a que quien lee literalmente se apropie de su mismidad, pues, como dice el narrador-escritor de la *Recherche* proustiana (...)", y se reproduce la cita de Proust sobre que cada lector es el propio lector de sí mismo (p. 137). Hay también otras citas sobre la verdadera vida y el artista (p. 138).
* "La magia del arte en el mundo desencantado" en *Criterio*, nº 1999-2000, Buenos Aires, reproducido en *La verdad de la ficción, op. cit.* Hay varias citas de Proust y aparece en p. 122 el siguiente texto: "(...) este despojamiento del yo y del mundo fácticos proporciona –como veíamos– una más acabada comprensión de sí mismo, pues todo lector, como señala Proust, es en definitiva, cuando lee, 'el propio lector de sí mismo' (*El tiempo recobrado*, p. 264)".
* "Dimensión ética de la ficción". I. Congreso Iberoamericano de ética y filosofía política, sept., 2002. Instituto de Filosofía, Madrid. Universidad de Alcalá de Henares. Hay una alusión al lector de sí mismo y a la vez autor en relación a José Saramago y también otras citas de Proust.
* "Introducción" a "La recepción estética" en David Sobrevilla y Joaquín Xirau (Ed.) *Estética* en *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, 2003. "'Concretización' es un concepto que Roman Ingarden –discípulo de Husserl– toma en préstamo de la jurisprudencia, para describir fenomenológicamente *La obra de arte literaria* (1931). Por esencia todo texto muestra 'lugares de indeterminación', 'vacíos' que exigen un lector que los colme con 'lo propio', pues *'cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo'* (Proust) (...)" Y también sobre la relación entre Jauss y Ortega en "Conclusión. Perspectivas: la novela que somos": "La proposición de Jauss, nos recuerda a Ortega, quien sostenía que estamos 'condenados a ser novelistas' (Ortega, 1983, 12, 199) y que (...) 'Somos novelistas de nosotros mismos, y si no lo fuéramos irremediablemente en nuestra vida, estén ustedes seguros que no lo seríamos en el orden literario o poético' (Ortega, 1983, 5, 137)."
* "Memoria y vida. Notas sobre Semprún, Heidegger y Celan" en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. XXIX, nº 1, otoño, 2003. Referencia a Ortega: "(...) *somos novelistas de nosotros mismos* (...)" (p. 144) y cita de Proust sobre el trabajo del artista (p. 146).

No se pretende agotar todas las referencias en ponencias y textos que Presas hace a la concepción del lector de sí mismo de Proust. Se puede señalar que también se refiere a ella en una ponencia en *Actas de las II Jornadas de Investigación para Profesores, Graduados y Alumnos* del Departamento de Filosofía, UNLP, *Revista de Filosofía y Teoría Política* nº 34, La Plata, 2002, pp. 5-22. Y que otro texto de interés por la relación que, como se ha visto, Presas suele efectuar entre Proust y la concepción de Ortega es: "La razón narrativa según Ortega", en *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica literaria*, La Plata, Año 1, nº 2-3 (1996), pp.135-146.

Universidad Nacional de La Plata

ANALOGÍA
FILOSÓFICA

Revista de filosofía. Investigación y difusión
Año 18 - México, D. F., enero-junio 2004 - N° 1

Artículos

Jean Grondín
Hans-Georg Gadamer y el mundo francés 3

Andrés Ortiz-Ostés
Hermenéutica y aforística 13

H.C.F. Mansilla
La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular 39

Alejandro Tomasini
Maternidad subrogada y racionalidad 67

Alex Espinoza Verdejo
Hume: de la naturaleza psicológica de la inducción 83

Rubén A Peretó Rivas
Los maestros carolingios y el inicio de la filosofía medieval 107

Nicolás Vainer
Spinoza y el problema de las cosas, los modos, los atributos y la substancia 125

María Antonia González-Valerio
Repensar la mímesis. La hermenéutica frente a Aristóteles 145

Apartado Postal 23-161,
Xochimilco
16000 México, D.F.
MÉXICO

A LOS COLABORADORES

1. Las colaboraciones deben ser enviadas al Comité de Redacción o bien a los consultores de la RLF.
2. Las colaboraciones deberán enviarse en castellano o portugués, por E-mail o en un DK de 3.5" HD limpio de todo archivo que no sea el trabajo para la RLF, con etiqueta con los siguientes datos: nombre y apellido del autor, nombre del trabajo, nombre del archivo y programa utilizado. Sería recomendable agregar en el DK un conteo de palabras que incluya referencias y notas. Adjuntar dos copias en papel (que no deben diferir con el DK) a doble espacio, escrito de un solo lado, con márgenes razonables y sin enmiendas. Puesto que la RLF ha adoptado el arbitraje anónimo, la identidad del autor deberá aparecer únicamente en una página separada.
3. Los artículos no deberán exceder las 10.000 palabras; los estudios críticos las 6.000; las notas las 5.000; los trabajos de discusión las 3.000 y los comentarios bibliográficos las 1.000. El número máximo de palabras incluye textos, notas y referencias. El Comité de Redacción se reserva el derecho de considerar la publicación de trabajos que sobrepasen estos límites.
Los autores de artículos, notas, trabajos de discusión y estudios críticos deberán enviar un resumen en inglés cuya extensión no debe superar las 150 palabras y un curriculum actualizado que no exceda las 100 palabras. Los colaboradores deberán agregar dicho resumen a sus trabajos e incluirlo, con el curriculum, en el DK.
4. No se admitirán agregados ni modificaciones una vez que los trabajos hayan sido aprobados por el Comité de redacción.
5. La cita de obra seguirá el siguiente orden: (a) nombre y apellido del autor; (b) título de la obra (bastardilla); (c) lugar de publicación; (d) nombre de la editora; (e) fecha de publicación; (f) volumen, tomo, etc., si lo hubiera y numeración de la página o páginas citadas. En caso de tratarse de artículos de revistas se seguirá el siguiente orden: (a) nombre y apellido del autor; (b) título (entre comillas); (c) nombre de la revista (bastardilla); (d) volumen de la revista; (e) año (entre paréntesis) y (f) numeración de las páginas.
6. La RLF publica artículos y notas de filósofos iberoamericanos, a excepción de contribuciones a reuniones, coloquios, etc. que hayan sido organizados o que sean de interés para el CIF. La colaboración de filósofos de otras procedencias serán bienvenidas en las secciones de Discusión, Estudio crítico, Comentarios bibliográficos, Actualidad filosófica y Crónicas.
7. Los trabajos presentados deben ser inéditos. Después de ser aceptados para su publicación, no podrán ser reproducidos sin autorización del Comité de redacción de la RLF.
8. Los autores recibirán sin cargo un ejemplar de la revista, 20 separatas de sus artículos y 10 de sus contribuciones.