

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

N.º 129, febrero 1992, ISSN 0211-5611

**Con la luz, con el aire, con los seres
Vivir es convivir en compañía.
Placer, dolor: yo soy porque tú eres.**

J. GUILLÉN

Aire nuestro III, Homenaje

Coordinadores: DIEGO SÁNCHEZ MECA y JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS

SUMARIO

2 Editorial

FILOSOFÍA Y LITERATURA: UNA RELACIÓN SINUOSA EN EL ÁMBITO DE LA TRADICIÓN FILOSÓFICA. LOS OTROS MATERIALES PARA NUEVOS PENSAMIENTOS

11 Proceso de análisis e investigación

FILOSOFÍA Y LITERATURA

11 *Percepción intelectual de un proceso histórico*

11 Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo, *por Diego Sánchez Meca*

28 Argumento

28 Hacia una redefinición del objeto literario, *por Antonio Penedo Picos*

31 Dinámica del significantes en la materia-espejo del lenguaje, *por Antonio Domínguez Rey*

37 La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje, *por Eduardo de Bustos Guadaño*

43 Análisis temático

43 Una crítica descentrada, *por José María Pozuelo Yvancos*

47 Teoría de la literatura y filosofía analítica, *por José Domínguez Caparrós*

50 Filosofía y construcción de la novela, *por María del Carmen Bobes Naves*

55 Nominalismo y literatura, *por Miguel Ángel Garrido Gallardo*

59 *Adversus orthodoxos* (El destino de la Teoría de la Literatura), *por José Manuel Cuesta Abad*

63 Laberintos: transcurso por las señas del sentido

El plan diferencial del pensamiento hispano: sobreponerse y apersonarse. Una formulación del quién en el espacio del universo

65 Documentación cultural e información bibliográfica

65 *Informes y bibliografía temática*

FILOSOFÍA Y LITERATURA

65 *Judex ergo cum sedebit*. Filosofía de la historia y tragedia en el *Fausto*, *por José L. Villacañas*

72 La epistemología en la historia literaria, *por Joaquina Cano Galiana*

75 ¿Aristotelismo literario *versus* antiaristotelismo filosófico en el clasicismo francés? *por Alicia Yllera*

78 Los mitos de Sísifo y de Don Juan, *por Francisco Abad*

80 Colaboradores

81 Selección y reseña

88 Noticias de edición

89 Comunicación científica y cultural

Ideación, editorial y coordinación general:

Ángel Nogueira Dobarro

Director: Ramon Gabarrós Cardona

Subdirector: Lluís Miró Grabuleda

Consejo de redacción: María Cinta Martorell Fabregat, Esteban Mate Rupérez, Jaume Roqué Cerdà y Assumpta Verdagué Autonell (documentalista)

Producción y diseño: Joan Ramon Costas González, Pilar Felipe Franco, Inma Martorell Fabregat, Carme Muntané Triginer y Rosa Sala Codinachs

Gestión y dirección comercial: Guillermo Losada Orue

Dirección de marketing y acción cualitativa: Lluís Miró Grabuleda

Ventas: Rosa Bou Santos, Elena Gómez Monterde, Gabriel Ruiz Martínez, César Serrano Pérez y Yolanda Serrano Pérez

Publicidad y Distribuciones A: Eva-Izaskun Vegué Gisbert

© Editorial Anthros. Promat, S. Coop. Ltda.

Edita: Editorial Anthros. Promat, S. Coop. Ltda.

Vía Augusta, 64-66, entlo. 08006 Barcelona

Tel. (93) 217 40 39 / 217 41 28

Administración, ventas, suscripciones y publicidad:

Apdo. 387 08190 St. Cugat del Vallès (Barcelona)

Tel. (93) 589 48 84 Fax (93) 674 17 33

Suscripción anual (12 núms. + 1 extra) para 1992:

España: 9.164 PTA (sin IVA: 6 %)

Págs. número normal: 96

Págs. número doble: 176

Depósito legal: B. 15318/81

Impresión: T.G. Soler - Esplugues de Llobregat

Fotocomposición: Fotodim Fis, S.L. - Sant Cugat del Vallès

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

CUBIERTA: *Figure by the Sea* de Nicolas De Staël, 1952.

La relación filosofía-literatura constituye una cuestión abierta pero enigmática, sobre todo a partir del romanticismo. Su diferencia deberá centrarse en el propio lenguaje

Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo

Diego Sánchez Meca

I. Una cuestión abierta

Entre filosofía y literatura existe un parentesco enigmático del que, sobre todo a partir del romanticismo, es preciso tomar conciencia, aunque esta exigencia no haya contado en todo momento con el asentimiento de todos. Cierta filosofía académica que, hasta no hace mucho, marginaba como «literatos» a autores como Nietzsche o Kierkegaard, para nada prestaba atención a los poetas, a los dramaturgos o a los grandes novelistas, limitándose casi por entero al estudio interno de su propia tradición o a la defensa de la cientificidad de la filosofía en la esterilidad de determinados planteamientos gnoseológicos. Hoy esta situación ha cambiado y la filosofía más viva en la actualidad se interesa y se ocupa de un modo nada periférico de la poesía y del lenguaje poético, del relato de ficción, de la novela, del teatro o del ensayo, pudiendo responder sin ningún rubor a la advertencia según la cual el filósofo, para ser tomado en serio en la época de la ciencia, debería atenerse a un modelo de racionalidad que poco habría de tener que ver con las emociones o el lirismo en que se mueven los poetas.

Aún no están lejos, en efecto, al menos en lo que concierne a nuestro país, los tiempos en que la idea de una apro-

PERCEPCIÓN INTELLECTUAL DE UN PROCESO HISTÓRICO



Guitarra y frutero sobre una mesa, Juan Gris

ximación de una equiparación entre filosofía y literatura aparecía, a los ojos del filósofo ortodoxo, como una idea disonante, incluso como una idea aberrante. Porque ¿qué habría de tener que ver una investigación estrictamente racional y científica como era la filosofía, con las fantasías, las invenciones y el subjetivismo propios de la creación literaria? Con-juntar ambas cosas, entremezclarlas, ¿no es una operación de hibridación entre especies diferentes, de interpenetración de tonos y registros opuestos de la que sólo podrían obtenerse disonancias, productos deformes y seres monstruosos? A lo más —se pensaba— podría admitirse cierta coexistencia y no exenta, por cier-

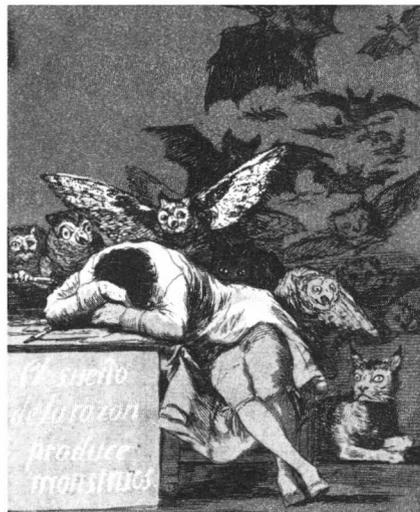
to, del forcejeo que determinaría el propósito, más o menos explícito, de un uso, o de un abuso, de cada instancia por parte de la otra: la filosofía, desde su autopostramiento privilegiado como discurso de la verdad, queriendo utilizar a la literatura como índice, testimonio, ilustración; la literatura empeñándose en hacer de la filosofía su auxiliar, su reserva conceptual, una fuente de ideas o de motivos psicológicos y morales aprovechables en su propia autoconstitución.

Y, sin embargo, lo que expresan estas tensiones podría no ser precisamente sino la medida en que cada una de las partes de la relación, filosofía y literatura, es, en realidad, al mismo tiempo la

s íntima amenaza y el encanto más leroso de la otra. Ya Platón expulsaba «literatura» del reino de las ideas y a vez se presentaba él mismo como nador de mitos, mezclando de manera apetible la seriedad y la ironía, la esocidad imaginativa de las leyendas y claridad conceptual del pensamiento. stará prestar atención a cierta redefinición de los términos, filosofía y literatura, lograda en el marco del proceso rístico en el que se articula de manera presa el problema de su relación, para der comprender en qué sentido exacto sólo es problemática su división, no, en realidad, nunca totalmente posible.

Mas, como tal, este problema de la relación/diferencia filosofía-literatura es n amplio, tan complejo que, por la vía de aproximaciones y apreciaciones genéricas fácilmente nos arriesgamos a rder todo contorno. Es necesaria una limitación, estructurar el tema en la rtebración de determinados análisis y discusiones específicas. En este sentido, parece obligado partir de algunas investigaciones ya realizadas y concretar, en función de ellas —pero al mismo tiempo también más allá de ellas—, líneas de desarrollo de esta cuestión.¹ Algunas líneas y no solamente una, pues la heterogeneidad de las motivaciones teóricas de los campos de proyección en los que esta temática ha despertado interés, un elaborado terminología propias no impere comunicantes u homologables entre sí. Individualizaré concretamente os temáticas en torno a las cuales la relación/diferencia filosofía-literatura podría quedar, en función de ciertos análisis, indicativamente esbozada: 1) Por un lado la cuestión contextual, histórica, de la génesis y evolución de la relación filosofía-literatura como problema específico, examinada al hilo de la discusión, en los más diversos frentes sostenida, en torno a la naturaleza representativa, simbólica, figurativa o retórica del lenguaje, que va unida en particular, en el seno de las filosofías del XIX y del XX, a la cuestión del «cumplimiento» de la filosofía, el nihilismo, la «superación de la metafísica» o la crítica al logocentrismo. El eje de este desarrollo lo constituirá el problema general de la relación entre el arte y la filosofía desde el punto de vista de la concepción de la verdad, en los términos en que se plantea a partir de Kant, o, más concretamente, la cuestión de la expresión, de la (re)presentación (*Darstellung*) o automanifestación del ser o del pensamiento en el lenguaje filosófico o literario, en la que la identidad no tiene lugar. Problema, por tanto, de la analogía (Kant), de la distancia representativa (romanticismo, Hegel) o de la diferencia

sin más (Nietzsche), desde la perspectiva de la forma o del texto. 2) Por otro lado, en un segundo momento, atenderé a la cuestión, todavía relativamente poco articulada, de la búsqueda contemporánea de una poética en la que filosofía y literatura pudieran distinguirse, no ya en función de un diferente valor ontológico de sus respectivos lenguajes, sino en virtud precisamente de la forma, del estilo o del texto. Ya después de Kant se vuelve problemático seguir manteniendo la diferente caracterización, establecida sobre la base del dualismo platónico, entre el lenguaje filosófico como lenguaje de la verdad, y el lenguaje literario comprendido desde el punto de vista de su determinación retórica clásica. Entre la cosa en sí y el lenguaje no existe posibilidad alguna de una adecuación cualquiera. El lenguaje parte de una diferencia originaria e irreductible que él fuerza identificando lo no idéntico, introdu-



El sueño de la razón produce monstruos, Goya

ciendo una analogía. El descubrimiento de la naturaleza esencialmente simbólica, figurativa o metafórica del lenguaje cierra, pues, toda posibilidad de sobrepasar en el lenguaje los límites del lenguaje. Entonces, puesto que se desvanece el recurso a una realidad-fundamento configurada en sí, anterior al lenguaje, que el lenguaje puede traducir y que, en consecuencia, valdría como criterio de verdad para distinguir un lenguaje literal de otro imaginario o retórico, la diferencia filosofía-literatura, de poderse establecer, habrá de girar en torno al propio lenguaje, deberá ser una diferencia interna al texto.

En cualquier caso, los desarrollos que se propondrán aquí no son más que posibilidades. Podría haberse acometido la cuestión desde otros frentes. Pero se trataría, tal vez, siempre de tratamientos di-

fícilmente exhaustivos, de reconstrucciones irregulares, con saltos, rupturas, repeticiones, detenciones y retrocesos. Pues la relación/diferencia filosofía-literatura es algo que no se deja, al fin, definir o resolver del todo, sino que más bien plantea indefinidamente su propia cuestión. En su tratamiento será inevitable recaer en formalizaciones abstractas, en virtud del carácter eminentemente contextual del problema, ya que se trata de examinar contextos convencionalmente separados para descontextualizarlos. E indicados así esos límites, y puesto que no está bien exagerar las indecisiones del comienzo, es cuestión ya de abordar esta historia.

II. El estatuto de la (re)presentación

1. La analogía: Kant

La negación kantiana de la intuición originaria del mundo y el vaciamiento del sujeto de toda sustancialidad —al quedar reducido a pura forma lógica que cumple una función de unidad o de síntesis en el conocimiento, acompañando a toda representación— constituían, en la *Crítica de la razón pura*, los dos argumentos más fuertes contra la posibilidad misma de la filosofía. Según la *Estética trascendental*, la función que forma (*bilden*) la unidad como *Bild*, como fenómeno, es la imaginación trascendental (*Einbildungskraft*).² Y esa *Bild* que forma o construye la imaginación trascendental, ni pertenece al orden de la manifestación (*Erscheinung*) de una realidad en sí, ni se reduce a una pura apariencia, sino que es propiamente un objeto, comprensible sólo en los límites de la intuición a priori. Un objeto, es decir, algo bien distinto de un *eidōs*, de una idea o forma originaria y verdadera de la razón. Tal es el núcleo de la conocida posición de Kant que, de manera tan decisiva, compromete y hace entrar en crisis la autocomprensión anterior de la filosofía. Sólo es posible el conocimiento de objetos dentro de los límites de la experiencia a priori. Las ideas, en cuanto al saber, no son más que principios reguladores no productivos.

A partir de esta posición, la nueva caracterización de la filosofía en la obra de Kant va a entrañar una relación sistemática de esencia y estructura con el pensamiento del arte y de la obra de arte, y, en este contexto, pues, también con la literatura. En la *Crítica de la razón pura*, tal relación se pone de manifiesto atendiendo a la intrínseca vinculación que se establece entre la fenomenalidad del objeto y la autoexposición del pensamiento como las dos vertientes de una misma exigencia, si bien será en la *Crítica del*

juicio donde Kant ofrecerá propiamente los elementos necesarios al desarrollo concreto de tal relación, al hilo del análisis, nuevamente retomado, de la posibilidad de lo filosófico en conexión ahora con el examen de la cuestión estética.

En la *Crítica de la razón pura*, pues, la relación entre filosofía y arte se concreta sobre todo en virtud de la peculiar indeterminación en la que queda, en la tematización kantiana del conocimiento, la noción de verdad. Pues la verdad crítica no conserva ya la definición tradicional de la verdad como *adaequatio* más que como definición formal o nominal.³ La verdad trascendental no es más que la realidad objetiva de los conceptos, condición de posibilidad de la comprensión efectiva de algo: «Teniendo en cuenta que la experiencia, como síntesis empírica es, en su condición de posible, el único tipo de conocimiento que da realidad a toda otra síntesis, esta otra síntesis, en cuanto conocimiento a priori, sólo posee verdad (concordancia con el objeto) por el hecho de no incluir sino aquello que es indispensable a la unidad sintética de la experiencia en general».⁴ Es decir, la verdad trascendental no es más que el proceso mismo de la representación del concepto en la intuición. De modo que, en el planteamiento kantiano, la filosofía tiene, al igual que el arte, al mismo tiempo como objeto y condición de su verdad, su propia (re)presentación (*Darstellung*).⁵ Pero esta verdad no es más que la exactitud de una adecuación que no es ya adecuación a una cosa, sino la síntesis de la autoexposición, o sea, adecuación según la cual el objeto se representa. La verdad trascendental no requiere, en definitiva, una comprobación de su conformidad con la cosa como instancia y criterio exterior, sino (re)presentarse, autoexponerse, ejecutarse como filosofía.⁶ El pensamiento de la cosa como (re)presentación (fenómeno) implica constitutivamente la autoexposición del pensamiento, una autoexposición que bien se puede explicitar como «bella», si bien aquí la belleza no sería ya un predicado, sino la sustancia misma de la autoexposición, o sea, la fenomenalidad misma del fenómeno.

En la *Crítica del juicio*, Kant extrae las consecuencias de este principio cuando, en un giro exigido por el impulso mismo de su pensamiento, señala concretamente la posibilidad de una *Darstellung* de la «sustancia» —nunca sustancial— del sujeto por lo bello en el arte, en la naturaleza y en la cultura. De modo que aquella tensión que había generado la *Crítica de la razón pura* al frustrar tan contundentemente la posibilidad de lo filosófico —ya no es posible una filosofía como sistema al modo «moderno» al fal-

tar un sujeto presente a sí mismo por intuición originaria, capaz de organizar, a partir de la mathesis de su evidencia primera, la totalidad del saber y del mundo— parece poderse calmar ahora, si bien al precio de algunas condiciones. Pues, según Kant, si hay (re)presentación del sujeto por lo bello en las obras de arte —«El principio subjetivo del juicio de lo bello es representado como universal, es decir, valedero para cada cual, pero no cognoscible por medio de concepto alguno»—,⁷ es sólo en virtud de la formación, por parte de las obras de arte, de *Bilder*, de figuras o expresiones capaces de mostrar analógicamente la libertad y la moralidad. Estas expresiones son sólo simbólicas, o sea, «exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo un símbolo para la reflexión».⁸ En definitiva, esa *Darstellung* del sujeto en la be-

de filosofía: del ser o del sujeto no puede dar cuenta ninguna lógica de la identidad o de la identificación.

Es claro, en todo caso, que el acento se pone aquí, en los tres ámbitos de la (re)presentación, sobre el *bilden*. Era la *Bild* lo que, a la vez, expresaba la unidad con la que es preciso que todos los fenómenos estén ya a priori en relación y armonía, y lo que ordena la búsqueda estética y teleológica por una necesidad de nuestro espíritu. De modo que si una distinción debe todavía ser hecha entre arte y filosofía, una vez reconocida esta comunidad de estructura y esencia, tal distinción no podrá realizarse ni en virtud de una oposición previa entre verdadero y falso, y menos aún en virtud de una oposición entre lo real y lo ficticio. Las razones de ello han quedado ya explicitadas: la oposición verdadero-falso no es pensable, para la filosofía trascendental, más que una vez obtenida la síntesis, y



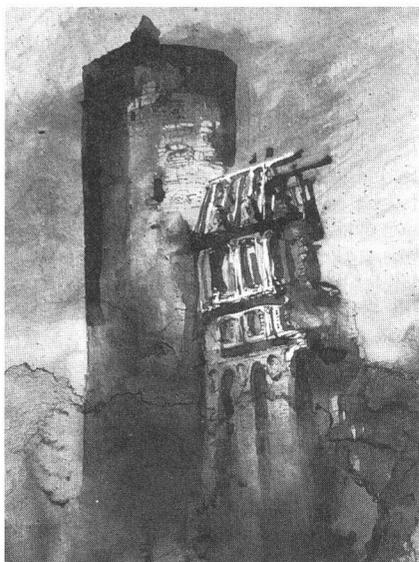
La Justicia y la Paz (detalle), C. Giacchino

leza de las obras de arte tiene sólo un carácter analógico, nunca manifestativo-literal de una realidad en sí.

Lo mismo sucede, en lo que respecta a esta consecuencia, con la (re)presentación del sujeto por la fuerza formadora (*bilbende Kraft*) de la naturaleza y de la vida en la naturaleza —o sea, por la autoformación del organismo— que, como tal fuerza, queda siempre como algo estrictamente incognoscible al no tener, para nosotros, ningún análogo,⁹ o con la misma (re)presentación del sujeto por la *Bildung* de la humanidad, es decir, por lo que entendemos bajo los conceptos de historia y cultura, cuyo carácter es siempre el de un proceso infinito y, por tanto, nunca actual.¹⁰ Por consiguiente, es una misma determinación general la que este doble suspense kantiano, analógico e histórico, arroja sobre el nuevo concepto

respecto a la oposición real-ficticio basta recordar que es precisamente la imaginación la productora ciega, pero indispensable, de la síntesis. Por tanto, la distinción debe venir determinada estrictamente por la forma diversa de producción del arte (de la literatura) y de la filosofía. Por ejemplo, filosofía y literatura se diferenciarían propiamente, en el pensamiento de Kant, cuando, para formular la idea de una historia universal, Kant cree necesario oponer la idea de un «sistema» a lo que de otro modo no sería más que una novela.¹¹

En este mismo sentido, otra de las caracterizaciones explicitadas por Kant de ese distinto modo de producción vendría dada, según un escrito polémico de 1796 —*Von einen neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*—, por el tono o, lo que en el contexto de este es-



La Tourgue, Victor Hugo

crito viene a ser lo mismo, por el estilo. Lo que debe distinguir a la filosofía es la imposición a sí misma de un estilo que tiene poco que ver con ese tono-gran-señor que empezaban entonces a adoptar ciertas filosofías que afectaban genialidad. Eran las filosofías de la intuición y del sentimiento, que creen en la posibilidad de un acceso a lo suprasensible y en las que se conjugan exaltación y poesía. La genialidad, según la *Crítica del juicio*, es un privilegio de artistas, mientras que en el ámbito de la ciencia el hombre que destaca es sólo una «gran cabeza», sin que puedan resultar intercambiables ambas cualidades: «Cuando alguien habla y decide como un genio en cosas de la más minuciosa investigación de la razón, resulta totalmente ridículo; no se sabe bien si debe uno referirse más del charlatán que esparce en su alrededor tanto humo que incapacita para juzgar nada claro, pero por eso mismo da más campo a la imaginación, o del público que se figura ingenuamente que su incapacidad de coger y conocer claramente esa obra maestra de la penetración proviene de que se le ofrecen nuevas verdades en grandes masas, estimando, en cambio, el trabajo detallado, en explicaciones adecuadas y examen ordenado de los principios, como chapucería».¹² La filosofía es este trabajo detallado y orgánicamente expuesto, más preocupado por el rigor conceptual que por la belleza de su lenguaje. Concretamente, la filosofía trascendental es exposición de la fenomenalidad del objeto como condición de posibilidad de la experiencia, y esta exposición, como discurso de la ciencia del fenómeno, debe exponerse, a su vez, de acuerdo con las condiciones de representabilidad en éste último. Por tanto, para Kant, la filosofía es un discurso en

el que está ausente toda voz seductora y encendida por la emoción, una exposición atonal en la prosa de un libro lógicamente estructurado.

2. La distancia representativa: el romanticismo

Pero este planteamiento kantiano del contexto teórico para una determinada comprensión de la relación/diferencia filosofía-literatura, va a verse muy pronto transformado en virtud de la fortuna que la filosofía trascendental corre en su recepción por parte del idealismo especulativo y del romanticismo. Pues, después de Kant, se trata de reconquistar la posibilidad de una especulación efectiva, o sea, la posibilidad del autorreconocimiento de las ideas como formas propias del sujeto. Para ello, se restablece la primacía de la idea de sujeto como autoconciencia y el carácter ontológico de la idea en general. Y, en función de ello, se afirma de nuevo la tesis del sujeto capaz de presentarse a sí mismo la forma verdadera del mundo (base de toda la argumentación idealista en favor de la subordinación de las ciencias a la metafísica). El punto de partida de este giro filosófico radical lo constituye, como es sabido, la reconversión, por parte de Fichte, del sujeto kantiano en idea de un sujeto absolutamente libre y, en consecuencia, consciente de sí. Es la libertad absoluta de la conciencia la que hace posible el sistema, ofreciendo el mundo como correlato del yo, como obra o creación del yo, en cuanto mundo ordenado a la absoluta libertad.

Propiamente este es el núcleo del contexto teórico general tanto del idealismo como del romanticismo, movimientos que comienzan ambos su andadura conjuntamente a partir de la ontología fichteana del yo absoluto. Sin embargo, romanticismo e idealismo se delimitarán pronto como opciones teóricas diferenciadas, en particular sobre la base de una distinta valoración del arte y de la función o lugar a desempeñar por éste en el «cumplimiento» o «fin» de la filosofía. Concretamente, el romanticismo entenderá la nueva filosofía del espíritu como una filosofía estética, y buscará la unidad de sujeto y objeto por el lado del arte —el sistema del sujeto en su idealidad o absoluto es, como totalidad orgánica viviente, la vida bella; es decir, el organismo que ella anima es, esencialmente, la obra de arte—,¹³ mientras que el idealismo especulativo creará posible un cumplimiento de la filosofía no sobre el plano estético, sino sobre el plano efectivo del saber, y buscará la unidad de sujeto y objeto por el lado de la política, del Estado.

Por tanto, lo que el romanticismo hará

propriamente será desarrollar de un modo original aquella reflexión kantiana de la *Crítica del juicio* según la cual la idea, como idea del sujeto o sujeto en su idealidad, se ordena a la belleza, y a partir de la cual debe concluirse que sólo como obra de arte, como poesía, como literatura, la filosofía puede realizarse. La fuerza formadora es la fuerza estética y el arte es el órgano especulativo por excelencia; para el idealismo, en cambio, es la filosofía, como verdad de la autoproducción, la instancia última y englobante del absoluto.

Ahora bien, ese modo peculiar en el que el romanticismo desarrolla el motivo kantiano de la *Darstellung* del sujeto por lo bello en el arte, en la naturaleza y en la historia, se determina, más concretamente, en realidad, en virtud del entrecruzamiento de esta problemática con la específica contestación romántica del clasicismo y, en consecuencia, de la formulación específica que ese cumplimiento final de la filosofía en la literatura adquiere en el marco de una filosofía de la historia. En efecto, en la polémica con el clasicismo en torno a cómo debía ser entendida la Antigüedad en cuanto modelo de cultura, el centro de la discusión lo constituía justamente la definición de lo clásico y su significado y posibilidad en la modernidad.¹⁴ Tanto para el clasicismo como para el romanticismo, se trataba de construir la gran obra clásica de la que carecía la época contemporánea. Pero cada uno de estos movimientos planteaba el carácter de esa obra de un modo diferente. El *Sturn und Drang* proponía completar los ideales de la Antigüedad efectuando su síntesis con lo moderno y llevando de este modo tales ideales a su perfección.¹⁵ Es el esquema que adoptará luego el idealismo, tratando de llevar a cabo este proyecto en el terreno de la filosofía.¹⁶ El romanticismo, en cambio, piensa más bien en un acabamiento de la historia pero en el sentido ambiguo de terminar con la separación o división entre lo antiguo y lo moderno mediante el acceso a esa edad de oro a la que desde el origen se venía siempre aspirando.¹⁷ La ambigüedad de un tal acabamiento se muestra entonces en un doble plano: por una parte, esa obra clásica, literaria, en la que se cumpliría la historia, es algo desconocido. ¿Poesía? ¿Mitología? ¿Novela? ¿Drama musical? Al tener que ser una obra total a configurarse más allá de las delimitaciones y definiciones de la poética clásica o moderna, es algo imposible de definir, algo que plantea indefinidamente su propia cuestión. Por otra parte, y en consecuencia con esto, no sólo es algo por venir, sino algo cuya esencia propia es devenir eternamente sin jamás cumplirse.¹⁸

Así, lo que los románticos comprenden como esencia misma de la literatura es un proceso de unión de poesía y filosofía, una confusión de los géneros delimitados por la poética como interpenetración de lo antiguo y lo moderno, un proceso, en suma, disolutorio-constitutivo pero comprendido, en realidad, como el proceso mismo de la autoformación, esa autoorganización-autodescomposición que conlleva el continuo sobrepasamiento o superación de sí mismo. Aquí la infinitización excede cualquier sistema teórico-filosófico para producirse en su propio concepto: la organicidad de la obra de arte, de la literatura, esta disolución-formación poética es, ella misma, la efectuación de la idea de organicidad natural. Por eso, por ejemplo en Schelling, esa «nueva mitología», en la que se cifra para él la obra clásica, surge del fondo del espíritu como poema infinito que encierra en germen todos los demás poemas, es decir, como alegoría misma del ser o de lo divino. La obra de arte ideal efectúa la disolución de todas las artes separadas y es capaz así de cumplir la fusión de la forma y del espíritu, del arte y de la filosofía.¹⁹ Son las mismas premisas que llevan a A. Schlegel a ver en el lenguaje esa poesía originaria y establecer una lingüística general como simbólica rigurosa en la que la literatura disuelve continuamente cualquier forma de sí misma.²⁰

De modo que, como ha señalado Blanchot, el romanticismo plantea, como centro de la cuestión de la literatura, el problema de la discontinuidad o de la diferencia como forma, pues en la literatura el autoengendramiento o automanifestación de la obra adviene sólo como descomposición del género: «Tal vez una de las tareas del romanticismo haya sido introducir un nuevo modo de cumplimiento e incluso una verdadera conversión de la escritura: el poder, para la obra, de ser y ya no de representar, de serlo todo, pero sin contenidos o con contenidos casi indiferentes y así de afirmar juntos lo absoluto y lo fragmentario, la totalidad, pero en una forma que, al abarcar todas las formas, es decir, al final ninguna, no realiza el todo, sino que lo significa suspendiéndolo, y hasta rompiéndolo».²¹ En la autopresentación del todo a través de la obra ninguna identidad tiene lugar, ningún mismo llega a su mismidad. Ese saber que no es ya ni filosofía ni poesía ni ciencia ni crítica ni poética abre un nuevo programa a partir del romanticismo: pensar la *Darstellung* de la literatura como una no-manifestación. La automanifestación de la literatura no será ni del orden de la apariencia platónica, ni del orden de la revelación schellingiana, ni menos aún una representación

de la sustancia del sujeto como la piensa Hegel. Parece tratarse de una manifestación tal que no debería poderse designar sino por un invencible ocultamiento de lo manifiesto en su manifestación. Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Blanchot, Derrida... van a asumir este programa con el que se cierra la época de la separación platónico-metafísica entre filosofía y literatura y se abre la de su relación/diferencia como formas singulares de una misma acción productiva.

3. *Figura, concepto y juego aletheico: Hegel*

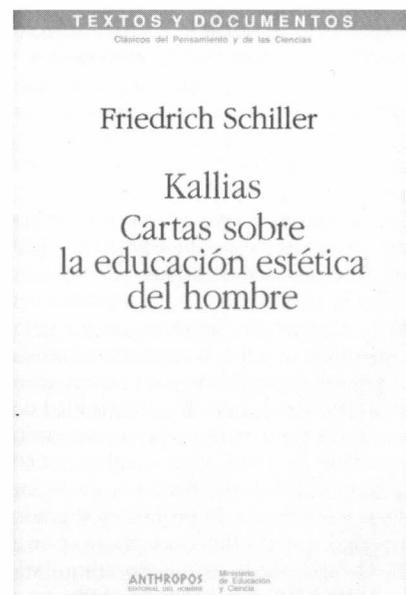
Con Hegel, el planteamiento romántico que insiste en la superación de la separación entre filosofía y literatura sobre la base de un original desarrollo de la temática kantiana del estatuto de la (re)presentación, va a ser fuertemente criticado. La literatura volverá a quedar caracterizada, por obra de Hegel, desde el punto de vista de su comprensión retórica clásica, haciéndose valer una diferencia respecto a la filosofía desde una nueva oposición entre lo imaginario o figurado y la revelación de lo verdadero. La esencia de la literatura es, otra vez para Hegel, la representación figurativa —en el sentido retórico del término—, separada del concepto filosófico por la distancia que separa lo propio de lo impropio.

No obstante, se dan importantes diferencias entre el planteamiento hegeliano de la cuestión filosofía-literatura y la comprensión prekantiana de esta cuestión, resuelta generalmente sobre el eje del dualismo platónico. Pues Hegel no comparte ya la idea platónica de que el arte sea indigno porque su elemento sería la apariencia y la ilusión. También para Hegel «la apariencia misma es esencial a la esencia (*der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*); no existiría la verdad si ella no pareciera y apareciera (*wenn sie nicht schiene und erschiene*), si no fuera para uno (*für Eines*)».²² Sin embargo, lo que va a determinar el carácter del planteamiento hegeliano frente a Kant y el romanticismo es que, para él, «la realidad auténtica sólo puede encontrarse más allá de la inmediatez de la sensación y de los objetos externos. Pues sólo es verdaderamente real lo que existe en sí y para sí, lo sustancial de la naturaleza y del espíritu, que ciertamente se da presencia y existencia, pero en esta existencia permanece lo que es en sí y para sí, y por primera vez de esa manera es la verdad real».²³

Así que, por una parte, para que una representación, una aparición de lo que hay que pensar pueda producirse, lo que debe representarse es preciso, en efecto, que no se represente él mismo, que no apa-

rezca como él mismo, sino que se diferencie, se exteriorice y se aliene dándose a pensar y a teorizar perdiéndose en la medida en que se da. La necesidad de la manifestación entraña la necesidad de la pérdida. Pero, por otra parte, si ciertamente existe esta necesidad de autopresentación o de manifestación, si la manifestación es un momento esencial de la esencia, no se trata para Hegel más que de un momento, al cual debe suceder, comprendiéndolo con anterioridad, el momento en el que se disuelve todo momento, el del retorno, reintegración o reapropiación sin pérdida. En suma, Hegel reconoce la centralidad de la manifestación: sin manifestación no hay nada que pensar. Pero, para él, frente a Kant y los románticos, con la manifestación la cosa misma se da al pensamiento, se muestra pensable como tal.

Esta peculiar estimación hegeliana de la apariencia en conexión con la problemática de la relación entre el arte y la verdad, de la que dependerá esencialmente su concepción de la literatura así como su firme rechazo del planteamiento romántico de un cumplimiento de la filosofía en la literatura, constituye uno de los aspectos centrales en la configuración del universo filosófico hegeliano, elemento que Hegel elabora a partir de una determinada recepción del programa clasicista tal como es formulado, por ejemplo, por Schiller. En las *Lecciones de Estética*, Hegel atribuye a Schiller el mérito de haber resuelto la insuficiencia de la concepción kantiana del arte para asignar a éste la tarea de representar lo verdadero.²⁴ Hegel subraya cómo, a partir de la práctica artística, poética, de Schiller, es posible una definición del arte como la unión o la fusión íntima, objetiva y efectiva de lo racional y lo sensi-



ble, de lo espiritual y lo natural, de la idea y la apariencia individual. Desde el punto de vista de su propia posición filosófica, era una definición así del arte que abría precisamente la posibilidad a la instauración de lo especulativo, pues es esa verdad del sentido y lo sensible lo que permite pensar la absolutización del fenómeno en la Fenomenología: la «poesía filosófica» que encarna Schiller, hace que lo especulativo se pueda representar. A propósito de Schiller, Hegel reconoce, pues, una verdad poética de la filosofía y filosófica de la poesía, aunque sólo a la manera de un momento preespeculativo que debe ser superado filosóficamente, es decir, que exige el advenimiento de la idea absoluta como verdad de la identidad de lo sensible y lo inteligible.

Junto a esta estimación de la obra de Schiller, Hegel ofrece una valoración negativa del romanticismo, en el que la apoteosis de la literatura respondería tan sólo a una lógica de la disolución (*Auflösung*). La sustitución, que el romanticismo lleva a cabo, de la poética de los géneros por la literatura entendida como mezcla o sobrepasamiento de toda distinción, constituye, para Hegel, el punto culminante de la muerte del arte. Pues, en la conceptiva hegeliana, disolución quiere decir ruptura de la totalidad, divergencia nunca resoluble entre interioridad subjetiva y exterioridad mundana, fin de la adecuación entre forma y contenido. En la literatura romántica, «la realidad se presenta en lo que, desde el punto de vista del ideal, constituye su objetividad prosaica, y el contenido de la vida cotidiana se ofrece, no por su lado sustancial que implica lo divino y lo moral, sino como sujeta a toda especie de cambios y transida de caducidad... La subjetividad, por sus sentimientos y sus concepciones, trata de hacerse dueña de la realidad, no dejando subsistir relaciones establecidas ni valores convenidos, y no encontrándose satisfecha sino cuando todo lo que somete a este tratamiento termina por revestir la forma y ocupar el lugar que le asignan las opiniones, los caprichos y la genialidad subjetivas, revelándose entonces como disociable en sí y presentándose bajo este aspecto a la percepción y a la sensibilidad».²⁵

Por la aplicación que el romanticismo hace del principio fichteano del yo absoluto, «nada es valioso como considerado en y para sí; las cosas sólo tienen valor como producidas por la subjetividad del yo. Pero entonces, el yo pasa a ser señor y maestro de todo, y en ninguna esfera de la moralidad, del derecho, de lo humano y divino, de lo profano y sagrado, hay algo que no deba ser puesto por el yo, el cual puede asimismo aniquilarlo de nuevo. En consecuencia, todo en y

para sí es mera apariencia, no es verdadero y real por mor de sí, sino que es un mero aparecer a través del yo, hallándose a libre disposición de su poder y arbitrio».²⁶

Y la puesta en forma, la figuración (*Bildung, Gestaltung*) de su vida por el artista romántico en obra de arte lleva a que no se pueda tomar en serio ningún contenido, ni su expresión ni su realización, «pues la verdadera seriedad sólo se produce por un interés sustancial por una cosa, verdad, moralidad, etc., que tiene contenido en sí misma, por un contenido que como tal es esencial para mí, de modo que yo solo me hago esencial a mí mismo en tanto que me he sumergido en tal contenido y me he hecho adecuado a él en todo mi saber y hacer».²⁷

Así que esa absolutización lúdica de la subjetividad, esa virtuosidad de una vida artísticamente irónica, esa divina genialidad que Hegel ve como distintivo del romanticismo, producen un mismo y único resultado: la desustancialización de lo sustancial, la autodestrucción de todo lo que es grande, noble y perfecto, la desacralización y el sacrilegio. Por eso Hegel acusa al romanticismo de inmoralidad,²⁸ y es a partir de este reproche de inmoralidad desde el que Hegel niega al arte romántico todo carácter artístico. Porque en ese nihilismo estético-moral, en el que el arte parece volverse contra sí mismo, arrastra en su autonegación toda la sustancialidad que le da cuerpo y contenido (la religión y lo divino, la moralidad, la ley, todo lo serio de la existencia). Y es sólo esta sustancialidad la que destina y dispone al arte a su superación en la religión revelada y en la filosofía. Al querer disolverse y reivindicar su propia autodisolución, el arte romántico no accede, en definitiva, a la verdad de la

disolución, reconciliadora de la negatividad determinada, por lo que se queda en pura frivolidad, mera anécdota superficial e insignificante respecto a la verdad especulativa.

En realidad, se podrían encontrar en las *Lecciones de Estética*, no sólo argumentos de este tipo, destinados a combatir el peligro que, para Hegel, representaba la apoteosis de la literatura en el romanticismo, sino, desde una perspectiva más amplia, argumentos dirigidos a neutralizar el peligro de la estética en general como ciencia del arte y del discurso sobre el arte. Y es que la estética, como ciencia y teoría del arte o de la belleza, significaba, ante todo, la constitución, como teoría, del conocimiento sensible, justamente el tipo de conocimiento clásicamente no teórico, objeto solo de la poética o de la retórica. La revalorización de lo sensible se produce, entonces, en virtud de un doble motivo. En primer lugar, porque ingresa en el concepto tradicional de ciencia. Y en segundo lugar, porque esta elevación no representa ningún derrocamiento simultáneo de lo inteligible y de la ciencia de éste, o sea de la lógica, sino, al contrario, la legitimación, por parte de ella misma, de la intuición estética como función «inferior» del alma. Al definirse como ciencia de la belleza, el objeto principal de la estética es caracterizar la facultad requerida por ella, y que no es otra que la imaginación, el arte de la ficción al que remite la verdad estética como verosimilitud (*Baumgarten*). La imaginación (*Einbildungskraft*) es, pues, la que, en las artes de la palabra, proporciona belleza al decir y al pensar, belleza que se expresa en la figura y no en la agudeza del juicio, el rigor del concepto o el alcance de la memoria.

Para Hegel, este valor atribuido a la ficción es el causante de la disolución romántica de la verdad filosófica y de la consiguiente reducción de la filosofía a mero juego artístico. Al enfatizar unilateralmente el lado figurativo de la verdad, la lógica misma de la verdad se corrompe. Ya no está en conexión con el juego aletheico sino que suprime este juego e introduce un tipo paradójico de representación en el que la verdad no puede representarse. Y esto es lo que Hegel se propone neutralizar en virtud del restablecimiento de una distinción entre filosofía y literatura sobre la base de la diferencia entre ficción y verdad.

Hay, pues, para Hegel una verdad de la figura, la verdad de la apariencia sensible tal como se representa en el arte. Pero esta verdad no puede absolutizarse. En su necesidad de automanifestación, el pensamiento debe recurrir al lenguaje del concepto, no al lenguaje de las figuras o de los mitos. Pues en el juego de



Ilustración para la *Divina Comedia* de Dante (detalle), Sandro Botticelli

ocultación-manifestación en el que tiene lugar la identidad consigo mismo en la que consiste la verdad filosófica, la figura es sólo la ocultación cuya apoteosis no deja lugar a la posibilidad del desvelamiento. Habrá, por tanto, dos tipos de estimación de las ficciones poéticas, míticas o alegóricas. El modo correcto, que las valora como simples recursos auxiliares para la presentación de la verdad, desvaneciéndose ante ella; es decir, su uso en el discurso filosófico como mera ayuda a la evidencia del concepto. Desde este punto de vista, las ficciones no son error o mentira absoluta, si bien por su pertenencia a lo sensible y a lo imaginario están del lado de la oscuridad y de la indistinción. El otro modo, el incorrecto, afirma la autosuficiencia de la ficción y de la figura haciendo ver que su simple apariencia basta a su belleza y que, por tanto, no es que sea un elemento de resistencia a la manifestación de una verdad oculta detrás, sino que simplemente no existe nada que desvelar más allá de su propia apariencia.

La figura poética o literaria, bajo ciertas condiciones, puede pertenecer, pues, para Hegel, también a la filosofía. Pero lo que interesa subrayar es cómo desde la filosofía, desde su sistema de oposiciones (sensible-inteligible, imaginario-real, propio-impropio, verdadero-falso), se sigue definiendo a la literatura como no-filosofía. Este esfuerzo supremo por salvar aún el concepto clásico de filosofía retrocede, sin embargo, ante el empuje del programa dejado abierto por el romanticismo y otros proyectos teóricos se configuran en torno al motivo de la autosuficiencia de la apariencia, determinando nuevos modos de comprensión de la relación filosofía-literatura.

4. La diferencia: Nietzsche

En el centro del pensamiento de Nietzsche, lo ficticio y su comprensión se plantean nuevamente desde la insistencia en la separación y en la diferencia representativa que resultan de la definición de la relación estética de representación como trasposición alusiva, como traducción balbuciente en lenguas totalmente extrañas. A partir del descubrimiento de la esencia metafórica del lenguaje, Nietzsche no sólo va a reconducir la comprensión romántica de la literatura reformulando su idea en un lenguaje no especulativo, sino que va a radicalizar el planteamiento mismo de Kant al desplazarlo a priori hacia lo trópico y hacer de lo trascendental un hecho del lenguaje.

No obstante, en Nietzsche, la cuestión matriz de esta caracterización de la esencia metafórica del lenguaje, o sea, la cuestión general de la relación entre el



La Magdalena penitente, La Tour

arte y la verdad, no se aclara más que al final de un proceso de autodepuración y autocrítica en su propio pensamiento de ciertos elementos del planteamiento romántico a los que estuvo fuertemente adherido en virtud de la influencia de Schopenhauer y de Wagner. Pues de la tradición romántica, el joven Nietzsche no sólo recibió su primer concepto de la esencia de la tragedia, sino una doctrina del lenguaje según la cual, en virtud de su parte sonora, el lenguaje resulta capaz de simbolizar más o menos adecuadamente el sentimiento y, por tanto, la voluntad como cosa en sí del mundo. En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche establece, en efecto, una relación entre lenguaje y sentimiento bastante en conformidad con la perspectiva metafísica de Schopenhauer. El lenguaje debe ser pensado a partir de su esencia musical, y el análisis de la música estará presidido por el sueño, el deseo y la nostalgia de la proximidad, de lo inmediato, de la presencia: «Mediante el sonido, el hombre expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza. Lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad».²⁹

Pero esta concepción es pronto superada al quedar sustituida la caracterización de la naturaleza musical del lenguaje por una determinación metafórica o retórica de su esencia. Al pensar en el problema del origen del lenguaje, Nietzsche lo considera como el producto de un instinto, de una fuerza inconsciente que es una fuerza artística.³⁰ La esencia del lenguaje, su origen y su fin es esta fuerza misma, cuya primera cualidad es no ser la fuerza de la verdad. Originariamente, el lenguaje no está hecho para decir la verdad, pues no se refiere en nada al ser de las cosas, no lo capta, ni lo pre-

senta, ni lo deja aparecer: «No existe una naturalidad antirretórica en el idioma, a la que pudiera apelarse, sino que el idioma mismo es el resultado de toda una serie de artes retóricas. Lo que Aristóteles llama retórica, es decir, la capacidad de extraer de cada cosa aquello que tiene fuerza y causa impresión es, a la vez, la esencia del idioma. Y ni el idioma ni la retórica están dirigidos a la verdad, a la esencia de las cosas. No tratan de enseñar, sino de provocar en otros un impacto subjetivo y una aceptación».³¹

Y es que esa fuerza que constituye al lenguaje reside enteramente en la trasposición, en transportar (*die Uebertragung*). Originariamente el lenguaje traspone una trasposición perceptiva: «El que es creador idiomáticamente no aprehende cosas o acontecimientos, sino excitaciones (*Reiz*). No reproduce sensaciones (*Empfindung*) sino sólo copias (*Abbildung*) de sensaciones. La sensación provocada por una excitación nerviosa no aprehende la cosa misma: esa sensación se representa hacia el exterior por una imagen».³² A su vez, esta imagen debe ser figurada por otra imagen sonora (*Tonbild*).

Entre la cosa en sí y el lenguaje (la palabra) hay, pues, tres rupturas y tres pasos de una esfera a otra que le es absolutamente heterogénea. Esto arruina toda posibilidad de una adecuación cualquiera. El lenguaje se funda en una distancia originaria irreductible. De modo que no son las cosas las que se hacen presentes a la conciencia en el lenguaje, sino sólo nuestra específica relación subjetiva con ellas. En el lenguaje, en lugar de la cosa se da una señal (*Merkmal*). Por eso el lenguaje señala sustituyendo (*auszeichnen, bezeichnen*), significa impropriamente, no denota sino que connota. La trasposición originaria es, en definitiva,

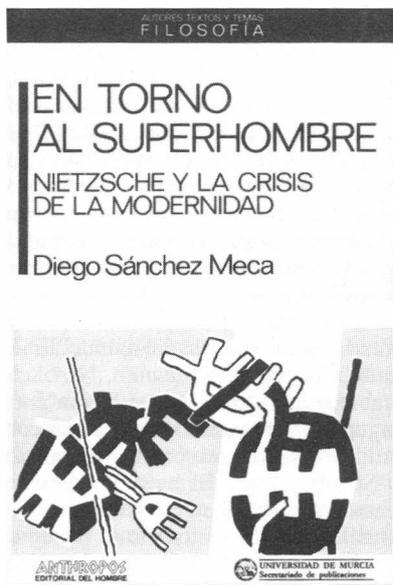
la metáfora, la figura, de modo que el lenguaje es originariamente metafórico, figurado, y la metáfora es la fuerza artística misma, la fuerza mimética.³³

Es sobre la base de esta comprensión del lenguaje como originariamente metafórico sobre la que Nietzsche se apoya para plantear al discurso filosófico y científico la cuestión de su pretensión a la verdad, de su deseo de una literalidad pura, así como para volver contra la filosofía todo aquello contra lo que la filosofía había pretendido constituirse: el mito, la elocuencia, la poesía, la alegoría.³⁴ Es preciso, sin embargo, que esa acusación de impropiedad hecha contra el lenguaje pretendidamente adecuado y literal de la verdad pueda no ser hecha en nombre de una nueva literalidad, como era la que representaba de algún modo la concepción schopenhaueriana de la música. La única salida posible era, pues, para Nietzsche, la de recurrir a ese poder o arte originario de la simulación como fuerza de ilusión de tal naturaleza que es capaz de hacer ilusión de ella misma y tomarse por la fuerza de la verdad. Es lo que desarrolla ya el temprano escrito *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, en el que empieza a esbozarse el pensamiento maduro de Nietzsche acerca de la relación entre el arte y la verdad.³⁵ Al quedar situada en primer plano la cuestión del lenguaje, se hace preciso pensar el arte a partir del lenguaje en lugar de lo contrario, que era lo que Nietzsche hacía en su etapa romántico-schopenhaueriana. Así el arte y el lenguaje se transforman conjuntamente, pues al subrayar la idea de la trasposición originaria como esencia del lenguaje, se refuerza la idea de que la trasposición es la esencia del arte de la que el lenguaje ofrece el modelo, y, por tanto, más rápidamente se diluye toda esperanza metafísica de acceder a lo en sí.

Y así es como Nietzsche se desvincula del romanticismo conjurando al mismo tiempo el riesgo de la dialéctica a la que éste le empujaba. Para Nietzsche es inviable ya el pensamiento según el cual «la unidad (la diferencia) no dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco (la dispersión siempre anterior y nunca primitiva de Dionisos bajo la máscara de Apolo) se abre como una diferencia simple de la presencia a su contrario, de la que el arte (la tragedia) sería al fin la *Aufhebung*, la superación».³⁶ A partir del descubrimiento de la esencia retórica del lenguaje, ya no existe fuerza alguna que no esté desde siempre recubierta como forma, como lenguaje. Dionisos no puede aparecer pues Apolo enmascara definitivamente su rostro, suprimiendo toda esperanza de que la verdad pueda alguna vez revelarse. Así, queda destruida toda po-

sibilidad de exceder en el lenguaje los límites del lenguaje.³⁷ Frente al planteamiento del romanticismo, lo que se destruye es, en definitiva, esa posibilidad última de recurrir al mito. Para Nietzsche ya no hay nueva mitología posible, una mitología como Schelling la pensaba, anterior al lenguaje y que el lenguaje hubiera de interpretar. Contra Wagner, el mito no es de origen musical, sino que es también él retórica. No dice ninguna verdad, aunque se crea el lenguaje de la verdad. Por tanto, la frontera que separaba a la filosofía de su otro —el mito, la poesía, la literatura en definitiva— se desvanece. Pues tampoco es posible ya volver contra la filosofía una originariedad mítica o musical, sino sólo la parodia, la ironía y la risa.

Otra modalidad de esta misma distancia del romanticismo separa también el planteamiento de Nietzsche respecto al de Hegel, distancia que se percibe en



este caso tal vez mejor si se contempla desde la perspectiva ampliada de la filosofía de la historia, o sea, desde la perspectiva del proceso concreto en el que la filosofía idealista creía poder cumplir la unidad de sujeto y objeto, de pensamiento y ser como resolución de la diferencia que perturba la identidad. En efecto, para Hegel, la historia se acaba cuando un trabajo consciente de sí ha superado la escisión inicial, la distancia del origen, y cuando se puede reafirmar la identidad gracias a la diferencia: la identidad de la identidad y de la diferencia. El fin de la historia es el deseo cumplido, el mismo llegado a lo idéntico, la diferencia pensada como negatividad determinada. La historia se acaba dialécticamente en el saber absoluto. Para Nietzsche, en cambio, la historia se acaba cuando la anulación de la identidad par-

menídea de pensamiento y ser no es ni una *Aufhebung*, ni una inversión, sino su puro devenir fábula, ficción, nada. La historia de la reconstitución de esa identidad no es, para Nietzsche, pues, más que la historia del nihilismo, al final de la cual ser y pensar son también la misma cosa, pero en un discurso en el que la referencia, el fundamento desaparece. Las oposiciones realidad-apariencia, mito-logos, filosofía-literatura quedan abolidas, pues se trata en todo esto de la misma cosa, ni verdadera ni falsa. No hay ninguna realidad configurada en sí, más allá del lenguaje, en la que encuentre su apoyo la trascendencia de la verdad. Sólo hay un decir sin más.

Y así, radicalizando a Kant y al pensamiento romántico de la distancia representativa, Nietzsche replantea el problema de la diferencia: ¿existe algo en el decir, exterior al decir, y a partir de lo cual el decir comienza? En el propio pensamiento de Nietzsche, la temática de la voluntad de poder como interpretación se configura como desarrollo de este problema,³⁸ en torno al cual se vertebran también en la actualidad las diferencias básicas entre el pensamiento de la escritura y la filosofía hermenéutica, ambos movimientos subsidiarios del tratamiento heideggeriano de la cuestión. Con su concepción de la voluntad de poder, Nietzsche desenmascara, en todo caso, a la metafísica a partir de la literatura, o sea, a partir de aquello contra lo que la metafísica había pretendido constituirse. Y así es como la misma determinación filosófica de la literatura como ficción termina por destruir el propio discurso filosófico sobre la verdad.

III. En la época de la literatura

1. ¿Fin de la filosofía en la época de la literatura?

A la vista de las observaciones anteriores sobre el desarrollo histórico de la relación/diferencia filosofía-literatura se podría tomar, ciertamente, desde un punto de vista programático, el rótulo mismo de esta cuestión como un emblema de nuestro propio horizonte epocal, en el que la literatura, liberada al fin de la prepotencia de la filosofía (metafísica), parece elevarse a una posición sociocultural de gran prestigio y amplio protagonismo.³⁹ No sólo porque en este horizonte el mismo concepto de literatura nace y llega a su madurez —todo ello, como se ha visto, en una relación bien determinada con la filosofía—, sino porque este nacimiento y esta maduración, que se produce en medio de una decisiva revitalización de la discusión sobre la poética clásica y

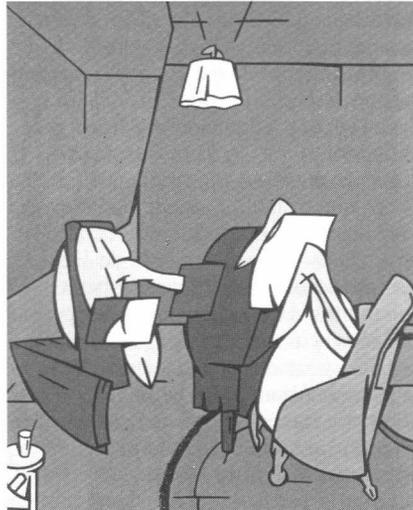
de ciertos tipos de discurso filosófico sobre el arte en un momento de enfrentamiento crítico de la filosofía consigo misma, conllevan el inevitable desdibujamiento del tipo de límites que, hasta ahora, separaban lo filosófico de lo literario o de lo poético. La generalización del concepto de literatura a partir del romanticismo se produce conjuntamente con el advenimiento del «fin» de la metafísica, del «cumplimiento» de la filosofía que caracteriza a nuestra época, una época, sin embargo, no del todo circunscrita y menos aún ya cerrada o concluida.

Pero el reconocimiento de esta relación ni tiene por qué conducir a una disolución sin más de la filosofía en la literatura, ni tampoco a la ocurrencia de considerar, en adelante, a la literatura como el ámbito de los filosofemas. Es cierto que la rigidez de la diferencia genérica tiende a eliminarse en el sentido de que grandes construcciones filosóficas se conjugan con tramas argumentativo-narrativas implícitas o visiones de carácter poético y simbólico. Pero no es posible reducir una cosa a la otra, ni hay tampoco por qué jerarquizarlas, como hacía Hegel. Ni la filosofía desaparece en la literatura, ni la literatura se disuelve en reflexión y teoría (en una especie de desarrollo del punto de vista hegeliano de la superación filosófica del arte). En realidad habría que determinar mejor qué quiere decir esa afirmación, que se abre paso en el centro del discurso crítico-estético del romanticismo, según la cual el fin de la filosofía es la literatura, pero que, en ese cumplimiento, la literatura desaparece también como tal, o sea, desaparece como género. Pues la literatura, en la que se cumpliría la filosofía no es ya un género, sino la genericidad, la generatividad como autopoiesis. El término «literatura» ya no designa un determinado tipo de obras, producidas o a producir, distintas de las filosóficas, sino el puro arte de escribir. La literatura se convierte en un arte y es desde ella desde donde se determina la esencia misma del arte y de la filosofía como literatura. Por tanto, lo característico de esa generalización de la literatura a partir del romanticismo no es sino su puro venir a primer plano el centro poético de la creación, la operatividad de la obra: «El equívoco romántico, el equívoco de la ausencia de obra, gobierna hasta nosotros la cuestión de la literatura».⁴⁰

Así que sería necesaria una especie de autoanálisis que precisase dos cosas: 1) El significado de esa «superación» o «cumplimiento» de la filosofía en nuestra época, planteando el problema de cómo caracterizar su continuidad/discontinuidad, después de su superación,

respecto a su tradición y su lenguaje. ¿Es la filosofía contemporánea una filosofía ya superada por la literatura (o por las ciencias) y, por lo tanto, una filosofía muerta que, sin embargo, paradójicamente continúa presentándose como filosofía? 2) En qué relación quedaría esa filosofía superada con la literatura y su advenimiento entendido como descomposición del género y centralidad de la genericidad. Luego, avanzando un paso más, habría que determinar además cuál sería el carácter mismo de la crítica, en el marco de la cual se trata de establecer la relación/diferencia filosofía-literatura a partir del problema de la relación del arte y la verdad, así como la cuestión de una nueva poética.

Respecto al primer interrogante, en el pensamiento de Derrida se llama «deconstrucción» a esa superación de la filosofía en nuestra época, si bien, en realidad, para Derrida, la tesis de la muerte



Interior colonial, Valerio Adami

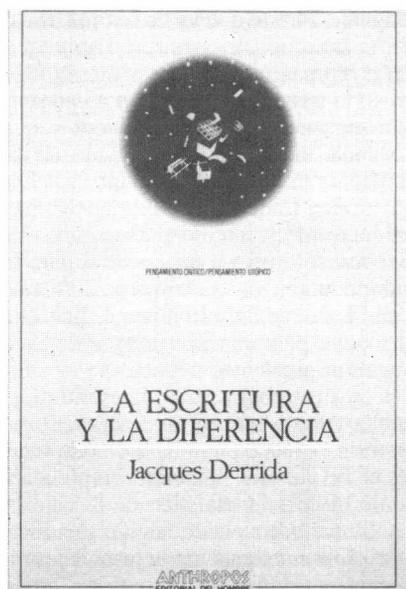
de la filosofía y su superación por otras disciplinas es una tesis ya vieja en cuanto a la filosofía misma,⁴¹ sólo que se ha revitalizado después de Kant y, a partir de Heidegger, se ha convertido en el tema corriente de toda conversación filosófica. Pero lo que se pretende destacar con el término «deconstrucción» es la imposibilidad de que esa superación signifique en cualquier caso un salto más allá del lenguaje de la metafísica misma. La deconstrucción, como filosofía post-metafísica, se convierte, pues, en una actividad que se ejerce desde la renuncia expresa a toda voluntad ingenua de desenmascarar, de destruir, de sobrepasar la metafísica.⁴² El pensamiento, como análisis crítico-genealógico de la propia tradición, que no dispone ya de ningún criterio externo de adecuación a lo real, se convierte en puro trabajo de

lenguaje. Puesto que ya no se trata de saber si las proposiciones son o no verdaderas en cuanto adecuadas a una realidad en sí, la tarea debe reducirse a determinar qué mecanismos lingüísticos y qué vocabulario se usa. El lenguaje no se confronta más que con léxicos, usos lingüísticos y tradiciones literarias. No hay un querer-decir interno al texto, sino que este tan sólo ofrece un material para la interpretación, potencialmente ilimitada. Todo texto, en definitiva, no es más que el soporte para una interpretación más o menos original y terapéutica.

Con sus trabajos sobre la escritura, la huella y la diseminación de la escritura, Derrida expresa, pues, de un modo fuerte, el fin de una filosofía comprendida como discurso metafísico de la verdad. La filosofía no puede seguir siendo la disciplina encargada de la justa determinación entre pensamiento y ser como adecuación, ni tampoco el modo de la argumentación correcta capaz, como creyó Platón, de corregir con su rigor matemático los excesos de los políticos y de los poetas. La filosofía no puede ser ahora otra cosa que pura labor de interpretación que se presenta como una determinada práctica de escritura. El texto es el médium exclusivo de todo lo que ha de ser pensado o poetizado. Por tanto, el carácter mismo de la reflexión sobre el fin de la filosofía se convierte en una reflexión sobre el lenguaje, y será sólo en el lenguaje y en el texto donde se estructurará lo común y la diferencia de la relación filosofía-literatura.

Ahora bien, la cuestión decisiva radica aquí en el concepto mismo de texto, o más precisamente, en el modo de comprender la relación ser-lenguaje, según quede inscrita dentro o fuera de una renovada concepción de la verdad. En su reciente libro *Consequences of Pragmatism*, Rorty ha trazado un desarrollo, en la perspectiva de cierta historia de las ideas, que trata de dar cuenta de cómo ha tenido lugar en nuestra época la superación del concepto tradicional de filosofía y su derivación en lo que genéricamente, él llama el «textualismo»;⁴³ un desarrollo desde el que quedan bien clasificadas las diversas opciones o posibilidades internas al textualismo.

Rorty define operativamente la filosofía como una disciplina interesada, desde su origen, en la relación entre pensamiento y objeto y que, a través de una obra de progresiva purificación —concretamente mediante la eliminación de interrogantes metafísicos en torno a la referencia a objetos no evidentes como Dios o el alma— ha llegado en la actualidad a ocuparse del problema de los significados, de la relación entre palabras y mundo. Esta tarea —dice Rorty— los



filósofos la acometían, antes de Kant, desde una autocomprensión de tipo científico, de modo que Hobbes, Descartes, Leibniz o Locke no creían estar haciendo, al filosofar, nada diverso a lo que hacían Copérnico, Galileo o Newton. No se señalaba ni se pensaba en una frontera, en una separación entre ciencia y filosofía. Después de Kant, sin embargo, y de su doctrina sobre el conocimiento, se distingue entre una filosofía científica y una «filosofía del espíritu», fijando la diferencia entre ellas la diversa concepción del papel del lenguaje y de la tradición en el pensamiento filosófico. Para la filosofía científica, la tradición filosófica tiene una importancia marginal. Su interés se sigue dirigiendo a la relación entre determinados significados y ciertos estados de cosas, para lo cual poco importa conocer el parecer de Platón o Santo Tomás. El lenguaje no es considerado como actualidad de una tradición, sino sólo como el depósito convencional de los significados. Por eso el objetivo al que tiende, de manera ideal y asintótica, esta filosofía es la supresión del lenguaje, o sea, la posibilidad de una presentación puramente matemática que exprese, sin mediaciones, el mundo de la naturaleza y de los referentes objetivos. Para la «filosofía del espíritu», en cambio, lenguaje y tradición son los objetos principales del análisis filosófico y cuanto define el concepto específico de la filosofía. Hacer filosofía significa plantearse el problema de la relación ser-lenguaje pero al tiempo que se interroga una tradición de textos y autores. Y el significado que deba atribuirse a ese trabajo sobre textos y autores en los que se actualiza la tradición dependerá del sentido que se haya otorgado a la relación ser-lenguaje.

En este sentido, la filosofía hermenéutica, que parte de Heidegger, se distingue del textualismo derridiano porque no asume el texto como un discurso totalmente desligado del ser, radicalmente autónomo, sino que supone que existen, en el texto mismo y a través de él, determinaciones externas que, junto a las determinaciones intra e intertextuales, condicionan el modo en el que debe ser conducida la interpretación. De modo que si entre textualismo derridiano y hermenéutica heideggeriana se da cierta afinidad en cuanto a los interrogantes, la diferencia se cifra sobre todo en las respuestas.

Es decisivo, en todo caso, que la cuestión de la verdad no quede desfigurada sino que, al hilo de la misma reflexión heideggeriana, se desarrolle el motivo de la *aletheia* como movimiento unitario en el lenguaje del descubrirse y el ocultarse del ser, de su presentarse y sustraerse. Este desarrollo apunta a una efectiva superación de la comprensión platónico-metafísica de la verdad y el fin de su vigencia histórica, pero en virtud de un desplazamiento de los conceptos en juego que desborda la filosofía de la presencia en el pensamiento de la diferencia.⁴⁴

También en lo que respecta a la segunda cuestión planteada más arriba —en qué relación queda la filosofía postmetafísica con la literatura como genericidad—, el pensamiento de Heidegger puede ofrecer algunas perspectivas sugerentes. Heidegger habla del pensar (*Denken*) como de ese después de la metafísica, y sitúa precisamente su sede en la poesía. Ahora bien, la poesía, en este contexto, no se concibe como la obra de arte en el sentido de la determinación estético-metafísica de la esencia del arte. Junto a la particular sobrevaloración de la poesía en el pensamiento de Heidegger, la cuestión del arte es objeto de una desconfianza que recuerda en muchos aspectos a la de Hegel. Pues Heidegger suscribe la caracterización platónico-hegeliana del arte como determinación intrafilosófica del arte, de modo que el arte que sobrevive a la superación de la metafísica no es ya, para él, el arte propiamente sino la poesía, la *Dichtung*.⁴⁵

En el proyecto romántico de un acabamiento literario de la filosofía, el concepto de *Dichtung* se presentaba de tal manera que, por ejemplo en Schelling, implicaba cierto movimiento de vuelta al mito. La filosofía del espíritu, que se define como una filosofía estética, debe dejar paso a la *Dichtung* para engendrar una nueva mitología, concebida según el principio de un intercambio absoluto de lo mitológico y lo filosófico, como una mitología de la razón. Y era esta exigencia de una nueva mitología de la razón la

que obligaba a Schelling a considerar la *Dichtung* bajo la idea de lo narrativo o del relato. La comprensión de la *Dichtung* en el pensamiento de Heidegger es de otro orden, sobre todo porque desde ella no sólo se pretende superar la oposición entre lo mítico y lo filosófico, sino también aclarar la oposición entre lo poético y lo filosófico. El estudio de la obra poética de Hölderlin cumple, en efecto, en el pensamiento de Heidegger, la función de intentar confirmar una cierta relación/diferencia entre filosofía y poesía (*Dichtkunst*).⁴⁶ En la (re)presentación de la filosofía, que es el pensamiento —dice Heidegger—, los términos «poético» y «teórico» son intercambiables, por lo que la *Darstellung* filosófica es poética (*dichterisch*). Pero esto no quiere decir que la filosofía sea arte poética, pues la relación de la filosofía con la poesía (*Dichtkunst*) no es de simetría: la filosofía es siempre poética, por poco que piense; pero la poiesis, porque piensa, no es ya filosofía.⁴⁷ Se concede, pues, un privilegio absoluto a la poiesis sobre la filosofía en la medida en que la poiesis no deja nunca de pensar, lo cual no puede decirse también de la filosofía. Y la razón última de ello no es otra que la identificación de la *Dichtung* con el lenguaje mismo (*die Sprache*) en su poder inaugural, iluminador, en su hablar o decir, a la vez mito y logos.

Con esta nueva determinación del arte, el discurso estético-metafísico sobre el arte y su desacuerdo con la verdad queda sobrepasado. Ahora el arte, como *Dichtung*, es la verdad en obra o puesta en obra de la verdad. En la esencia de la verdad existe una atracción hacia la obra como posibilidad de tener ella misma el ser en medio del ente como verdad en obra o puesta en obra de la verdad. La diferencia, en definitiva, entre filosofía y literatura será una diferencia relativa a la obra y al modo en que la obra pone en obra la verdad.

2. Crítica y poética

Pero sería entonces ese privilegio absoluto, concedido por Heidegger a la *Dichtung*, lo que plantearía la apremiante necesidad de una nueva poética —a configurar en una especie de movimiento de retrocesión respecto al de la disolución y la mezcla de los géneros—, y la no menos urgente necesidad de una caracterización y puesta en obra de la crítica, pues la identificación de la poesía con el lenguaje en su poder desvelante-ocultante del ser —el peligro, por tanto, sería a partir de esta identificación: «todo es poesía»—, hace prevalecer la exigencia de una determinación de la forma como exigencia intrínseca al mismo proceso

de la puesta en obra de la obra. En lugar, pues, de una mezcla, sin más de los géneros delimitados por la poética clásica, una reflexión que funde y organice una nueva caracterización sin rebasar los límites de la poiesis, o sea, del lenguaje, dentro de los cuales debe resolverse la diferencia genérica misma.

Esta tarea tropieza, por supuesto, con serios obstáculos que amenazan con sumirla en aporías insolubles, siendo el no menos importante de ellos el de cómo encontrar el criterio para la reclasificación y la reevaluación. La poética antigua se proponía una tarea bien delimitada: fijar el canon de lo clásico. El trabajo se reducía a juzgar qué es lo excelente, lo perfecto, lo digno de ser eternamente reproducido. Y el criterio no era otro que el de la justa relación entre representación y cosa representada. En función de este criterio podía llevarse a cabo las diversas diferenciaciones y evaluaciones entre propio e impropio. Ahora esta antigua organización ha quedado descompuesta en virtud de la disolución del criterio que la regía. Es por lo que la filosofía estética del XIX presenta, como una de sus mayores preocupaciones —situada, por lo demás, en el centro mismo de la discusión clasicismo/romanticismo, pues afecta de lleno a la cuestión de la determinación de la obra clásica en la modernidad—, la de cómo establecer una reordenación teórico-sistemática de los géneros que, sin ser puramente histórica —o sea, derivada de la secuencia empírica en que van apareciendo los géneros—, evitase entrar en colisión con los datos históricos. Y se impone un modo de solución que cuenta, en general, con un elevado consenso: se piensa, como principio o eje de esa reorganización de los géneros, en identificar un género con la vitalidad suficiente como para poder llevar a cabo la función de organon, en el sentido que la *Crítica del juicio* da a este término.⁴⁸ Schiller piensa en la epopeya, la poesía ingenua, como tal género originario. Schelling especulará sobre la *Naturpoesie*, el *epos* natural o inconsciente (la mitología) como punto de emergencia del arte en el que se desvela el misterio de la articulación de lo subjetivo y lo objetivo. Hölderlin, por su parte, hablará del puro lirismo. A. Schlegel entenderá que la novela es propiamente el género romántico por excelencia, es decir, el género capaz de efectuar la obra clásica-moderna como organon. Wagner creará que sólo el drama musical puede convertirse en la obra de arte total, pues el drama antiguo es el modelo más elevado por su estructura sistemática, su construcción y su organización. Y el joven Nietzsche, en fin, corrigiendo a Schiller —al advertir que la

epopeya no es un género puro por encontrarse entre el ditirambo y la tragedia—, dará la razón a Wagner ofreciendo su peculiar concepción de la tragedia. Oscilaciones, en definitiva, entre los dos polos de una poética de la subjetividad, lo subjetivo y lo objetivo unidos por el puro lirismo.

Este modo de afrontar la cuestión ya no puede seguir siendo el mismo una vez destituida la tesis metafísica del sujeto. Después de Kant, el romanticismo y el idealismo restituían al sujeto de la subjetividad —más allá de la subjetividad— el poder creador y crítico del arte como obra. Sólo en virtud de esta restitución de la obra a la operatividad de un tal sujeto, el arte y las obras de arte se desvinculaban de toda referencia exterior natural o sobrenatural. Así, como sujeto, después de Kant, queda el poder autooperador, la fuerza de la producción de carácter artístico y la operación o producción misma como proceso. El romanticismo desarrolla en esta dirección la reflexión kantiana de la *Crítica del juicio* según la cual, la razón se alcanza a sí misma como productora de su propia idealidad. Sólo que, mientras en Kant mismo esa idealidad queda tan sólo reflexionada, o sea, analógicamente reflejada, el romanticismo la pone, constituyendo el juicio en idea.

Por eso, ahora será preciso reconstruir este pensamiento romántico de la producción de la obra en sentido absoluto —es decir, según el modelo del engendramiento orgánico, natural y autoformador del individuo—, en la medida en que es en este pensamiento donde se hace luz un concepto practicable de crítica en el que el mismo proceso de producción de la forma en la obra es inseparable del juicio crítico sobre ella. Esta reconstrucción deberá ser hecha, no obs-

tante, dejando a un lado la *posición* típicamente romántico-idealista del sujeto, es decir, permaneciendo en el suspense analógico propiamente kantiano.

Una de las principales aportaciones del romanticismo la constituye su concepción y puesta en práctica de la obra, en la que se conjugan estrechamente la cuestión de la forma y la de la crítica.⁴⁹ En esta concepción, lo poético es menos la obra que lo que organiza y crea la obra. Lo poético es la poiesis, la producción, la *bilbende Kraft* que, como *vis poetica*, hace de una obra un todo individual por su capacidad de producirse y tomar forma. Literatura y filosofía se comprenden como poesía en el lugar mismo de su producción y como producción original. Lo orgánico es esencialmente la autoformación. Pero, mientras para Fichte y Hegel, la productividad (filosófica) es posible por la presencia original del organon total capaz de engendrar lo demás —la potencia sistemática debe darse en acto desde el principio—, para los románticos este organon es, desde el origen, individuo. Es la organicidad del individuo la que designa la individuación del organon, con lo que, en vez de un puro proceso de crecimiento (Hegel), tenemos la necesidad de reconstituir la individualidad orgánica.

¿Cómo, pues, la organización, la generación de la obra tiene lugar? En el seno de la desorganización a la vez como su parodia y su método sistemático. La tarea propiamente romántica, poiética, no es disipar o reabsorber el caos, sino construirlo, hacer una obra a partir de la desorganización. El origen, como lo siempre perdido del organon, es pura y simplemente el caos, un caos que debe construirse. Y en este sentido, el fragmento es propiamente el género romántico de la puesta en obra que acaba



siempre por remitir al caos como obra ejemplar. Sólo que en esta obra de organización y construcción del caos no es el sujeto como autoconciencia el que representa el poder de la producción. El caos mismo es el lugar de las generaciones posibles. Desde Descartes, es reconstruyendo el mundo a partir de un caos primitivo como el sujeto da la medida de su poder y de su saber, o sea, se constituye como sujeto. En conexión con esto el romanticismo establece la figura del artista como creador y autor. Pero, después de Kant, este sujeto ya no puede ser el poso sustancial de la construcción y la productividad, sino que es tan sólo el sujeto de un juicio, el sujeto de la operación crítica, o sea, de aquella que distingue los incompatibles y realiza la unidad objetiva de lo compatible. La pérdida del origen se convierte así en naturaleza original de la crítica. Y es esta crítica en el origen la que asume el lugar de la construcción de la obra. Naturalmente esta construcción no es más que el sustituto de una falta, de una ausencia en virtud de la cual la crítica se despliega como vuelta al interior de lo que se sustituye, vuelta a la poiesis, a la construcción o engendramiento de la forma y a la necesidad misma de dar forma a la forma por la ausencia de la forma en toda forma. Pero es de este modo como la crítica asume, como cometido propio, la puesta en funcionamiento de una concepción de la obra. De modo que, en tanto la obra como tal no esté determinada, es la crítica la que ocupa su lugar. Y si se proyecta al infinito el advenimiento de la obra, asumiendo el suspense histórico de inspiración kantiana, entonces la crítica ocuparía el lugar de la ausencia de la obra en cuanto construcción teórica de ésta.

En suma, el romanticismo piensa la producción de la obra en sentido absoluto, siguiendo el modelo orgánico de la autoformación natural del individuo. Esta producción es siempre institución y constitución de su forma, puesta en forma, *Bildung* o *Gestaltung*. Pero a diferencia de la producción natural —que es siempre generación de la forma—, el arte, o sea, el proceso de producción de la obra, es puesta en forma de la forma, acceso de la forma a la belleza. Lo que debe ser subrayado en esta concepción es, pues, el modo como está implicado aquí el concepto de crítica. Pues esa operación de llevar la forma a la belleza ha de ser necesariamente una operación reflexiva, es decir, conscientemente realizada por ella misma. A la poiesis, a la operación de la obra, le es consustancial y coextensiva su propia crítica o teoría. El juicio sobre la obra se identifica con la producción de la forma en la obra. Este, por lo demás, no es sino el mismo concepto kantiano de crítica. Si el espíritu no puede darse más que como productor y producido, esta dualidad se supera cuando se presentan, con el objeto, las condiciones de posibilidad del objeto.

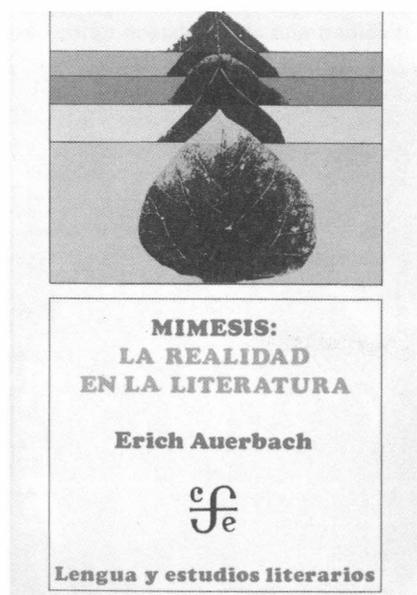
En consecuencia, la verdadera identidad de la forma (literatura, filosofía) ya no se basará en ninguna relación de semejanza respecto a otra identidad dada. El criterio vendrá dado, en la nueva poética, por la construcción de la identidad crítica: «Si en adelante el autor no puede serlo sin ser también crítico, teórico o poeta (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), si el crítico debe ser él mismo y como tal autor (Benjamin, Barthes, Genette), si la obra no puede operarse sin su autoconstitución (o deconstrucción) (Mallarmé, Proust, Joyce) es siempre en nombre de la identidad crítica, o sea, en nombre de la identidad misma de la poesía romántica que quiere y debe mezclar y fundar conjuntamente poesía y prosa, genialidad y crítica».⁵⁰

3. Forma y estilo

La operación crítica, el juicio sobre la obra, su caracterización no se puede desvincular de la producción misma de la forma de la obra. Pues la forma, la representación, el texto no son independientes ni heterogéneos respecto al contenido. El mismo proceso de la producción encierra, como exigencia intrínseca, la determinación de la forma. Pues se trata de hacer obra a partir del caos como origen diferencial de producciones y formas potencialmente diversas. La filosofía tratará de construir su obra en el médium del concepto. El concepto no significa aquí ninguna entidad metafísica o metalingüística, sino algo que se construye él

mismo en virtud de un repliegue del lenguaje sobre su propia frontera o límite. Desde el límite del lenguaje se produciría el entramado conceptual de lo que en el propio lenguaje se oculta y se revela. La literatura, en cambio, hace gravitar su esfuerzo en un determinado uso de los recursos lingüísticos y estilísticos. Mientras el filósofo trata de clarificar conceptualmente un movimiento del pensamiento sobre la sustancia representativa que el lenguaje radicalmente posee, el literato presenta esa sustancia manteniéndola o complicándola en su elaboración artística del lenguaje o en su argumento narrativo. Por consiguiente, tanto la filosofía como la literatura dialogan con lo inconcebible, se refieren al caos, parten de un ser en falta y con falta, pero construyen y presentan ese silencio en función de tensiones diferentes. El criterio de su verdad ya no será una identidad exterior desde donde sus respectivos lenguajes puedan medirse y a la que puedan o no corresponder. Pero no por ello tienen que ser constitutivamente lenguajes arbitrarios, sino que más bien encierran un riesgo, cada forma de un género particular: ambos lenguajes pueden perderse a sí mismos. No en el sentido de que puedan frustrar el reencuentro con la cosa, sino en el sentido de que, en cada uno de un modo, la palabra devenga vacía: «Un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte (puede ser buena artesanía novelística, o ejercicio virtuoso o costumbrista, o producto de consumo que da gusto al receptor masivo que ese producto pide)... Una literatura que no se construye desde las raíces simbólicas, simbólico-conceptual del logos, pensar-decir, decae en puro narrativismo postmoderno, cuando no en trivialidad encanallada y periodística... Si la filosofía es capaz de mantener el logos, pensar-decir, en ese lugar del límite, entonces está asegurada su vigencia y vitalidad, a despecho de tanto discurso dimisionario o liquidacionista que, incapaz de mantenerse en esa tensión apasionante, exige la muerte de la filosofía y su disolución positivista en las tecnociencias o su evaporación postmoderna en la llamada razón narrativa. Por el contrario, es la ciencia, el arte y la literatura los que son retados y puestos a prueba por ese discurso que se quiere eliminar, y que recuerda que el límite, lugar del ser, es el lugar de la verdad y del sentido».⁵¹

Pero esa determinación de la forma, exigida en el propio proceso crítico-constructivo como elemento esencial de la puesta en obra, se comprendía tradicionalmente, en la diferencia clásica entre filosofía y literatura, sólo en el sentido de cómo el deseo de la presencia, la



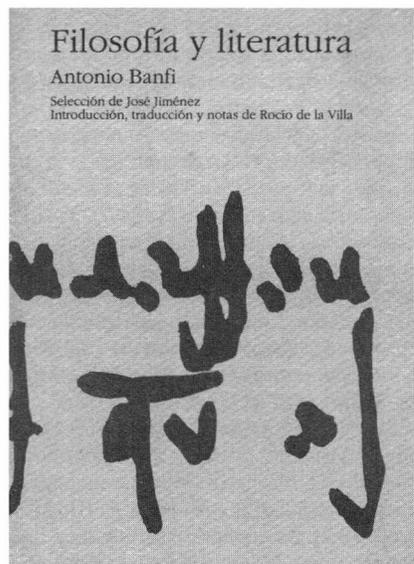
mito a cumplir esta exigencia cuando lo permita la naturaleza de la ciencia que hay que rectificar y ampliar. Este hombre sabio exige acertadamente que toda doctrina filosófica —si el autor no quiere aparecer como sospechoso de oscuridad en sus conceptos— tenga que poder popularizarse (acercarse a la sensibilidad lo suficiente como para comunicarse universalmente). Lo concedo gustoso, sólo exceptuando el sistema de una crítica de la facultad racional misma y todo aquello que sólo puede justificarse mediante su determinación: porque esto es cuestión de la distinción, en nuestro conocimiento, de lo sensible respecto de lo suprasensible, que no obstante corresponde a la razón. Esto no puede nunca resultar popular, así como tampoco ninguna metafísica formal, por más que sus resultados puedan hacerse totalmente evidentes a la sana razón. No puede pensarse aquí en popularidad (lenguaje popular) sino que se ha de insistir (porque es lenguaje de escuela) en la precisión escolástica, aunque fuera también censurada por molesta». ⁵⁸

Kant reivindica, pues, cierta oscuridad o dificultad (o debilidad) en la expresión como algo inherente a la empresa de la filosofía especulativa, pudiéndose aducir numerosos ejemplos de esta conciencia a lo largo de su obra. ⁵⁹ Y es que la filosofía no es, como la literatura, una forma de exposición popular, accesible sin problemas al lector común, sino generalmente un discurso problemático y sin gracia, que en la sobriedad de una escritura «de escuela», plagada de abstracciones, impide pensar en la existencia de identidades como referente, como fundamento, dislocándose respecto a una cosa en sí inconcebible. Si la fenomenalidad del objeto, y por tanto su (re)presentabilidad, garantizan la objetividad del saber, la exposición filosófica —discurso de la ciencia del fenómeno— ha de hacerse en conformidad con las condiciones de representación del objeto. Esto es lo que le distancia tanto de la exposición matemática como del arte.

En relación a la exposición de tipo artístico, la diferencia de la exposición filosófica es, para Kant, una diferencia concerniente al poder de comunicación. La comunicabilidad universal, y la popularidad que se sigue de ella, no es precisamente el premio al trabajo y a la fatiga del concepto: el peligro no es tanto «ser refutado», cuanto «no ser entendido». ⁶⁰ La profundidad, la elevación, la complejidad, la gravedad del pensamiento filosófico determinan, conducen a esa pesadez del lenguaje, una pesadez que puede afectar, como señala Hume, incluso a la pura y simple legibilidad del texto filosófico. Sin embargo, son popu-

lares la ficción, el mito, el ejemplo y el relato.

En realidad, la opinión de la tradición filosófica sobre la exposición o la escritura en filosofía nunca había dejado de hablar de la necesidad de atenerse a la ascesis mortificante que disuelve toda elegancia en la concisión y el rigor. El escritor filósofo debía aceptar ser impopular. Sólo que en la repetición kantiana de esta tradición, ⁶¹ no sólo se expone el imperativo concerniente a esta exposición ascética, sino que se reconduce —en virtud de su replanteamiento desde la doctrina misma de la filosofía trascendental— hasta ponerlo en conexión con la necesidad intrínseca a la estructura y esencia del saber de exponerse, de ofrecerse en una forma, así como también con las condiciones específicas de presentación a las que un discurso sobre el fenómeno se ve constreñida. También



el filósofo es, pues, un productor de discursos. Pero esa precariedad de su exposición se debe al hecho de que, no pudiendo ser exposición matemática, tampoco es capaz de ofrecer la comunicabilidad de la exposición artística. Lo que falta a la Crítica (a la exposición filosófica) no es sino ser una obra de arte, o como una obra de arte a fin de poder ser capaz de la misma comunicabilidad universal. ⁶² Para Kant, se trata, no obstante, de una falta que sólo afecta a la superficie de la obra, debiéndose remediar esta debilidad del estilo filosófico mediante una elaboración inteligente de los recursos lingüísticos: «Dejo a esos hombres meritorios, que de modo tan afortunado unen a su profundidad de conocimiento el talento de exponer con luminosidad (talento del que precisamente no sé si soy poseedor), la tarea de completar

mi trabajo, que sigue teniendo quizá algunas deficiencias en lo que afecta a la exposición». ⁶³

4. Filosofía y poesía

La poesía como arte de la palabra es, para Hegel, superior a las artes plásticas y a la música porque tiene su principio en la espiritualidad, en la interioridad espiritual: «La poesía representa (expresa) el espíritu por el espíritu, sin dar a sus expresiones una forma visible y corporal, sin exponer visible y corporalmente sus expresiones por la intuición externa». ⁶⁴ Sin embargo, se distingue del pensamiento filosófico porque la forma en la que éste concibe, representa y expresa es de carácter puramente teórico. Es decir, para Hegel aún sigue siendo el estatuto de la representación el criterio que distingue la forma poética del pensamiento filosófico, siendo la ficción teórica el elemento intermedio entre la manifestación y lo especulativo. ⁶⁵

Si prescindimos de la estimación que esta distinción entraña dentro del universo filosófico hegeliano, hay en la definición de la forma de la poesía propuesta una sugerencia que, más allá de esta estimación, conduce a otro modo de comprensión de esa proximidad/distancia, de esa tensión entre filosofía y poesía que Hegel percibe. Pues puede entenderse esa «representación del espíritu por el espíritu» en el sentido de la presencialidad misma del lenguaje en la unidad de la forma que, en su puro estar por sí y remitir a sí, confiere a la poesía la consistencia y estabilidad de la que carece el lenguaje filosófico, en cuanto que éste tiene que forzar su propia forma estrujándola contra ese núcleo de representación replegado en sí que, en el límite del lenguaje, resiste invenciblemente al logos, el cual no puede jamás reducirlo totalmente a concepto.

Comencemos, sin embargo, por la afinidad entre filosofía y poesía: ¿Qué tienen en común ambas formas eminentes de lenguaje, la una como lenguaje del concepto que se ex-tasía, que emprende la fuga de su propia forma y de todo acontecimiento concreto intentando referirse a una ausencia en él mismo, un silencio, y dar forma al caos de lo inconcebible; la otra como lenguaje consistente que está y se resuelve por él mismo en la unidad de una forma? Lo que tienen en común es la capacidad de interferir el uso cotidiano del lenguaje, es decir, el poder llevar a efecto una especie de epojé que abre un paréntesis sobre la «posición de realidad» en la que habitualmente se desenvuelve el lenguaje ordinario: «En el uso cotidiano y vulgar, la palabra hablada no está por sí, sino que pasa en lo

creencia en el origen y la voluntad de lo verdadero —necesariamente ligadas a la exposición— debían diferenciarse como texto. Así, la cuestión del género, del estilo propiamente filosófico o de la manera de exponer la filosofía, estaba dominada por el problema de la delimitación entre lectura literal y producción de ficciones, concepto y figura, sistema y rapsodia, exposición mediante el uso de la demostración y exposición mediante el uso de la analogía. El uso de la figura y la analogía sería propio del mito y el poema, mientras a la filosofía y a la ciencia competirían idealmente el concepto y la autonomía demostrativa, propia en realidad de la matemática. Ahora bien, la autoexhibición de la filosofía no puede evitar la mediación del texto, por lo que su presentación es siempre precaria, amenazada de no estar a la altura de sus propias autoexigencias ideales. En fin, el problema era: ¿no se compromete el deseo de la filosofía de un decir puro, de un discurso que signifique la verdad, el ser, lo absoluto, por la necesidad insuperable de tener que pasar por un texto?

Este planteamiento de la cuestión de la forma en filosofía, determinado por la búsqueda de la verdad típica de la metafísica de la presencia, sufre su inflexión más importante en la obra de Kant, en la que, por primera vez, la filosofía designa explícitamente su propia exposición como literatura, es decir, como su otro, al tomar conciencia de la paradoja de su propio discurso enfrentado en sí mismo a su propia alteridad y a su propia alteración.

En efecto, también para Kant la filosofía presenta una particular fragilidad en la medida en que se expone, pero no puede evitar pasar por esta exposición vulnerable: «Hay siempre ciertos lados por los que es vulnerable una exposición filosófica (porque no puede avanzar tan bien acorazada como una exposición matemática), aunque la estructura del sistema considerada desde el punto de vista de la unidad no corre el menor peligro». ⁵² La exposición invulnerable es la exposición matemática, pues, de acuerdo con la propia doctrina de la *Crítica de la razón pura*, el conocimiento matemático es el único modo de una presentación conjuntamente adecuada del concepto y la intuición. Por tanto, es el único modo de la (re)presentación en el sentido propio y estricto del término *Darstellung*. Si el conocimiento filosófico es «el conocimiento racional por conceptos», el conocimiento matemático es «un conocimiento racional por construcción de conceptos». Y «construir un concepto es (re)presentar (*darstellen*) a priori la intuición que le corresponde». ⁵³ La forma de la exposición fi-



Ossian recibe en el Valhalla a los generales de la República (detalle), Giraudet

losófica es la forma discursiva, mientras la forma matemática es la intuitiva. Y no son trasvasables los procedimientos propios de la forma matemática al discurso filosófico. La definición, por ejemplo, consistente en presentar originariamente el concepto explícito de una cosa en sus límites, es algo específico de la matemática, mientras para la filosofía —dice Kant— no hay más remedio que emplear el nombre de exposición que es más modesto. ⁵⁴

Con esta alusión a la modestia de la exposición filosófica Kant se está refiriendo, en realidad, a la modestia propia de la filosofía trascendental. ⁵⁵ según la cual, a la fenomenalidad del objeto sólo puede convenir la exposición como discurso, pues para ella la presentación intuitiva es imposible. En Kant, la filosofía no puede presentarse directamente, sino sólo en una relación a la vez de pertenencia y de analogía respecto a una naturaleza entendida como profundidad abismal, cosa en sí, origen. Por ello le es preciso buscar su forma, determinar su propio estilo, por cuanto en ella se da una determinación de lo expuesto por la exposición. Por no poder ser matemática, la filosofía no es lo que querría o debería ser, encontrándose con que su único análogo es entonces la poesía, la literatura, en la que también en virtud de la forma se produce otro modo de presentación del concepto en la intuición. ⁵⁶ Como el poeta, pues, también el filósofo produce su forma, inventa sus palabras y compone un discurso, pero según la necesidad del pensamiento.

¿Cómo se determina, entonces, el estilo de la exposición filosófica? ¿En qué se diferencia la forma del discurso poético o literario de la forma del discurso filosófico? Para Kant, esa diferencia no es

otra que la diferencia entre arte y filosofía establecida —en relación al tema concreto de la exposición filosófica— en función de la comunicabilidad, vinculada, en la *Crítica del juicio*, al juicio de gusto. Kant retoma en esta obra la distinción hecha por Hume, en la Sección I de su *Investigación sobre el conocimiento humano*, entre un tipo de exposición (propio de la filosofía moral) que recurre «a los colores más agradables, valiéndose de la poesía y de la elocuencia, desarrollando su tema de una manera sencilla y clara, la más indicada para agradar a la imaginación y movilizar nuestros sentimientos», y otro (propio de la filosofía especulativa) que, «remontándose de casos concretos a principios generales, dirige la investigación en busca de principios aún de mayor generalidad, hasta alcanzar los principios primordiales..., resultando sus especulaciones abstractas e incluso ininteligibles para lectores normales». ⁵⁷ Es decir, distinción entre una filosofía popular, la filosofía del ejemplo y el consejo, y otra dogmática que se ciñe a la anatomía del pensamiento; diferencia entre colorido y trazado, habilidad narrativa y ordenación sistemática. Para Kant, si por estilo hubiera que entender reductivamente el estilo popular, entonces la voluntad propiamente filosófica produciría un discurso que sería, por definición, sin estilo: «No tengo mejor modo para precaverme o librarme de la frecuente acusación de oscuridad, incluso de una premeditada falta de claridad —con apariencia de profundidad— en la exposición filosófica, más que aceptando gustoso lo que el señor Garve, un filósofo en el auténtico sentido de la palabra, impone como deber a cualquier escritor, preferentemente al que filosofa, sólo que por mi parte me li-

que es dicho. Incluso la fijación escrita de un tal discurso no cambia nada al respecto. La palabra poética, en cambio (la palabra tratada artísticamente), así como la palabra filosófica, están en condiciones de estar y enunciarse con específica y propia autonomía en el aislamiento del texto en el que se expresan». ⁶⁶

En su uso cotidiano, el lenguaje se refiere generalmente a todo aquello que compone la praxis del mundo de la vida; se actualiza, de forma hablada o escrita, conformándose a los diversos contextos prácticos. El lenguaje poético y filosófico es, en cambio, lo que él mismo representa o dice. Se refiere a sí mismo y deja a sus espaldas tanto el uso común y habitual, con su bagaje de opiniones y servidumbres, como los usos lingüísticos de las ciencias experimentales. Por tanto, aquella idea fenomenológico-husserliana de una reducción metódica en la que la experiencia de la realidad contingente es puesta entre paréntesis —al margen, naturalmente, de su propósito sistemático: intuir las estructuras esenciales a priori de la realidad como contenido del concepto—, expresa de un modo aproximado la particularidad común a la filosofía y a la poesía.

A partir de este común estar por sí puede plantearse ahora la distinción entre el lenguaje poético, que se resuelve en sí en virtud de recursos formales específicos, y el lenguaje filosófico cuya forma se contrae y se distorsiona en torno a lo indecible.

Si tomamos como referente de nuestro análisis el caso de la poesía lírica, podríamos partir de la evocación de la temática heideggeriana de la palabra poética como palabra y lenguaje en sentido auténtico, afirmación central en la determinación del estatuto ontológico del lenguaje poético que hace Heidegger. Además es en la poesía lírica donde se pone bien de manifiesto la imposibilidad de separar la obra de arte lingüística de la forma original de lenguaje en la que se expresa, tal como lo demuestra su general intraducibilidad a otras lenguas. El modo concreto como se mezclan los significantes, los sonidos, las rimas, los ritmos, la vocalización, la asonancia, todo eso constituye la unidad de una forma (*Gebilde*) y de un discurso que aferra la palabra y, en contra de su tendencia a ofrecerse, en el uso ordinario, como mero índice de otra cosa, la retiene como palabra en la firmeza de su estar por sí. Lo decisivo en este discurso no es tanto la sintaxis —la lógica gramatical del discurso dirigido al entendimiento y al razonamiento—, sino la fuerza semántica misma de la palabra y su poder connotativo, evocador de la multiplicidad de significados intrínsecos a la plenitud de su propio contenido, que se da a la intui-

ción. En virtud de esta menor configuración lógico-sintáctica, también es peculiar al texto de la poesía lírica cierta oscuridad y ambigüedad. Pero, a diferencia de lo que sucedía con el lenguaje filosófico, la dificultad aquí procede del modo en que la palabra poética recupera, en el seno de un discurso mínimamente determinado por la sintaxis, su posibilidad más originaria, la posibilidad de nombrar, de traer algo a la presencia, de poner en obra una forma. Y para ilustrar cómo figuras sonoras y fragmentos de sentido pueden formar la unidad de una forma, basta fijarse en la modalidad extrema de la «poesía pura», tal como ha sido programáticamente desarrollada por Mallarmé: «La serie de grupos de vocablos se estratifica poco a poco en el todo de la construcción, no sin que los contornos de cada uno de tales grupos resalten expresamente. Y esto hasta tal punto que, en algunas poesías más modernas, la

un rechazo del sentido, sino a una necesidad interna a la forma como necesidad de emerger de la gran masa indiferenciada de los mensajes lingüísticos en la época del imperio de los medios de comunicación. ¿Cómo podría la palabra recogerse en sí misma sino es sorprendiendo las habituales y cotidianas expectativas discursivas? El riesgo de la poesía, y de la literatura en general, en esta época es degradarse al estado de mercancía, de bien de consumo masivo, situándose entre las diversiones intrascendentes, entre los auxiliares políticos y los estupefacientes. ⁶⁸ Para escapar de esta decadencia, la densidad y la intensidad de la expresión obligarán a una contemplación lenta, opuesta a la dispersión, y acallarán el ruido interior del lector haciéndole vibrar al unísono con el texto.

Caracterizada así la poesía lírica, pueden comprenderse también las otras formas de elaboración artística de la pala-



Santo Domingo penitente (detalle), Luis Tristán

unidad del sentido discursivo viene a veces rechazada como una exigencia absolutamente inadecuada». ⁶⁷

Por supuesto que el elemento determinante en la formación de la forma poética no es el del abandono del sentido discursivo, sino propiamente la transformación a la que éste se ve sometido por obra de la intensidad de campo de las palabras, la fuerza de sus energías sonoras y semánticas, que se entrecruzan y mezclan formando la totalidad. La palabra poética es también disimétrica respecto a lo que puede, en el límite, decirse y lo que ha de permanecer en el silencio. Pero, en la poesía lírica, la palabra viene a sí misma y —remitiendo de este modo a su estar por sí— suspende el prosaísmo del lenguaje ordinario y su retórica particular. El hermetismo característico de la poesía pura no se debe, en difinitiva, a

bra, tanto las otras formas poéticas cuanto el teatro, la novela o el relato en prosa, atendiendo a su diverso grado de traducibilidad y al hecho de que la estabilidad de la forma no depende en ellas sólo de los medios lingüísticos escritos, sino también de otros recursos como el recitado, el narrador, etc.

En el caso del lenguaje filosófico, la interferencia de la prosa del discurso cotidiano y de su lógica pragmática se produce de otro modo. Ante todo, ha quedado subrayada ya más arriba la vulnerabilidad de la filosofía que no tiene ningún lenguaje adecuado a su objetivo, sino que tiene que exponerse con los medios lingüísticos de su otro, tiene que presentarse como literatura, enfrentándose en su forma con su propia alteridad. Pero además, la determinación sintáctico-gramatical de su discurso tiende a producir

NOTAS

continuamente la impresión de que el objeto de la filosofía sería algo dado y susceptible de ser conocido como lo son las cosas y acontecimientos empíricos de la vida cotidiana, mientras que el médium de la filosofía es el concepto y lo que en el lenguaje filosófico se expone o se representa es una ordenación o relación entre conceptos. Es mediante los conceptos como el pensamiento filosófico se mueve y se articula a sí mismo, se determina a sí mismo en la totalidad y concreción que él es. Sólo que los conceptos no son entidades abstractas que sirven para definir las cosas o las clases de cosas, sino que son límites, delimitaciones que en el lenguaje se determinan reflejándose entre sí, la una respecto a la otra, constituyendo todas juntas el decir que promueve la clarificación de ese núcleo simbólico-representativo fronterizo que, como caos, ha de construirse, acceder a la forma, ser obra. El lenguaje de la filosofía es, en este sentido, también un lenguaje que está por sí mismo, que arranca de él mismo y que, más que afirmar algo sobre el mundo, abre un diálogo que se varía y se recrea. Por eso su peligro es bloquearse en el mero formalismo de un puro argumentar o caer en el vacío sofisma.

Hegel decía que, idealmente, la filosofía es la manifestación y la representación del pensamiento en su propio elemento o en su propia forma, o sea, en el elemento inmaterial o en la forma no sensible del pensamiento mismo, en la pura adecuación, en la diferencia de sí identificada, homologada, del pensamiento. Esta era la base de la condena hegeliana del «filosofar mítico» de los románticos, y de su exclusión de la poesía y sus formas de la filosofía. Para Hegel, la poesía, como representación figurada, expresa sólo la verdad de un modo impropio por la pertenencia de la figura a lo sensible. Y era en este sentido en el que, para él, esa permanencia de la figura poética en sí y por sí, remitiendo sólo a sí, no figurando otra cosa que su propia figura, resultaba algo intolerable. Se ha visto, sin embargo, cómo sin romper la tensión entre filosofía y poesía, lo poético —más allá de su caracterización hegeliana como lo figurado— se desplaza hacia una posición que lo sitúa en una relación bien distinta con la verdad y con el juego aletheico. Pues, desde esa disimetría lenguaje-ser entre lo que puede ser dicho y lo que queda silenciado en y por el decir, la poesía ofrece una especie de revelación a través de su peculiar forma artística, mientras la filosofía trata de decir en el lenguaje del concepto «qué es ese gozne liminar donde el logos se aloja, diciendo desde ese límite lo indecible y lo impensable».⁶⁹

1. Sobre todo parto de las investigaciones realizadas por Ph. Lacoue-Labarthe, de las que son fruto los siguientes escritos: *Le sujet de la philosophie*, París, Aubier-Flammarion, 1979; *La imitation des modernes*, París, Galilée, 1986; *La poésie comme expérience*, París, C. Bourgeois, 1986; «L'impressible», en *Poétique* (6) 1975, 24-52; *L'absolu littéraire* (en colaboración con J.L. Nancy), París, Seuil, 1978. También he tenido en cuenta las siguientes obras: M. Blanchot, *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955; *El diálogo inconcluso*, trad. cast., Caracas, Monte Ávila, 1970; J.L. Nancy, *Logodaedalus*, París, Flammarion, 1976; *La communauté désœuvrée*, París, C. Bourgeois, 1990; S. Givone, *Hybris e melancholia. Studi sulle poetiche del novecento*, Milán, Mursia, 1974; *Ermeneutica e romanticismo*, Milán, Mursia, 1983; P. Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung Schellings Gattungspoetik*, en *Poetik und Geschichtsphilosophie*, 2 vols., Francfort, Suhrkamp, 1974; *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Francfort, Suhrkamp, 1975; B. Allemant, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, Neske, 1969; E. Auerbach, *Mimesis*, trad. cast. E. Imaz, México, FCE, 1979; H. Blumenberg, *Der Sturz des Protophilosophen*, Francfort, Suhrkamp, 1979; «Paradigmen zu einer Metaphorologie», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bonn, Bouvier, 1960; *Die Lesbarkeit der Welt*, Francfort, Suhrkamp, 1981; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübinga, Niemeyer, 1961 (2.ª ed.); T. Todorov, *La notion de littérature*, París, Seuil, 1987; *Théories du symbole*, París, Seuil, 1979; *Critique de la critique*, París, Seuil, 1984.

2. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. cast. P. Ribas, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 146-147 y pp. 166-167.

3. I. Kant, *op. cit.*, p. 97.

4. I. Kant, *op. cit.*, p. 196.

5. «Como sean las cosas en sí mismas, con independencia de las representaciones mediante las cuales nos afectan, es algo que se halla completamente fuera de nuestra esfera de conocimiento. Aunque los fenómenos no sean cosas en sí mismas, son lo único que nos puede ser dado a conocer.» I. Kant, *op. cit.*, p. 222.

6. «Sólo por el hecho de que los conceptos expresan a priori las relaciones de las percepciones en cada experiencia conocemos la realidad objetiva de los mismos, es decir, su verdad trascendental, y la conocemos con independencia de toda relación con la forma de una experiencia en general y con la unidad sintética. Es en ésta donde pueden concebirse los objetos de modo empírico.» I. Kant, *op. cit.*, p. 243. Cfr. también p. 619.

7. I. Kant, *Crítica del juicio*, trad. cast. M. García Morente, Madrid, Espasa, 1984, § 59, p. 263.

8. I. Kant, *op. cit.*, § 59, pp. 261-262.

9. «Se dice demasiado poco de la naturaleza y de su facultad en los productos organizados cuando se la llama un análogo del arte, pues entonces se piensa el artista (ser racional) fuera de ella; más bien se organiza a sí misma en cada especie de sus productos organizados, cierto que según un único ejemplar en el todo, pero sin embargo con convenientes divergencias, que la propia conservación, según las circunstancias, exige. Más se acerca quizá uno a esa cualidad impenetrable llamándola un análogo de la vida, pero entonces hace falta, o dotar la materia, como mera materia, de una cualidad (hilozoísmo) que contradice su ser, o aparejarle un principio extraño que esté en comunidad con ella (un alma), pero entonces, si un producto organizado ha de ser un producto de la naturaleza, o se presupone ya materia organizada como instrumento de aquella alma, y entonces no se hace en lo más mínimo más concebible, o se deberá hacer del alma el artífice de aquel edificio, y entonces se sustrae el producto a la naturaleza (la corporal). Hablando con exactitud, la organización de la naturaleza no tiene nada de análogo con ninguna de las causalidades que conocemos.» I. Kant, *op. cit.*, § 65, pp. 285-286.

10. «La felicidad es la materia de todos los fines del hombre en la tierra. Cuando el hombre transfor-

ma esa materia en su fin total, ella hace al hombre incapaz de poner a su propia existencia un fin final y de concordar con ese fin. De todos los fines del hombre en la naturaleza queda, pues, sólo la condición formal subjetiva, a saber, la aptitud de ponerse, en general, fines a sí mismo y (independientemente de la naturaleza, en su determinación de fin) de emplear la naturaleza como medio, adecuadamente a las máximas de sus libres fines, en general, cosa que la naturaleza, relativamente al fin final, colocado fuera de ella, puede realizar, y que, por tanto, puede ser considerada como su último fin. La producción de la aptitud de un ser racional para cualquier fin en general (consiguientemente en su libertad) es la cultura.» I. Kant, *op. cit.*, § 83, p. 348.

11. «Parece una ocurrencia un poco extraña y hasta incongruente tratar de concebir una historia con arreglo a la idea de cómo debía marchar el mundo si se atuviera a ciertas finalidades razonables; parece que el resultado sería algo así como una novela. Pero si tenemos que suponer que la naturaleza, aun en el terreno de la libertad humana, no procede sin plan ni meta, esa idea podría ser útil; y aunque seamos un poco miopes para calar el mecanismo secreto de su dispositivo, esa idea debería servirnos, sin embargo, como hilo conductor para representarnos como sistema, por lo menos en conjunto, lo que de otro modo no es más que un agregado sin plan alguno de acciones humanas.» I. Kant, «Idea de una historia universal en sentido cosmopolita», en *Filosofía de la historia*, trad. cast. E. Imaz, México, FCE, 1984, pp. 61-62.

12. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit., § 47, p. 217.

13. Sólo a título indicativo, cfr. I. Kant, *op. cit.*, § 65, pp. 283-285; F. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, trad. cast. J.L. Villacañas, en *Schelling*, Barcelona, Península, 1987, pp. 47-56, y en F. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, edición preparada por J. Rivero de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1988, 479 pp., Autores, Textos y Temas. Filosofía, 14; F. Schlegel, «Philosophische Lehrjahre», en *Kritische F. Schlegel Philosophische Lehrjahre*, en *Kritische F. Schlegel Ausgabe*, ed. de E. Behler, Munich, Schönigh, 1958 ss., vol. XVIII, pp. 601 ss; cfr. también vol. XII, pp. 92 ss.

14. Cfr. F. Schlegel, «Ueber das Studium der Griechischen Poesie», en *Kritische...*, ed. cit., vol. I, pp. 624 ss.

15. Cfr. F. Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. cast. J. Probst y R. Lida, Buenos Aires, Nova, 1963, p. 112.

16. G.W.F. Hegel, *Estética*, vol. I, trad. cast. R. Gabás, Barcelona, Península, 1989, pp. 59 ss.

17. F. Schlegel, «Ideen», en *Kritische...*, ed. cit., vol. II, § 95.

18. El desarrollo inicial de este pensamiento desde la perspectiva de la inefabilidad del absoluto y del necesario carácter alegórico de la poesía es llevado a cabo por el joven F. Schlegel en su *Diálogo sobre la poesía*: «En un estado ideal de la humanidad habría sólo poesía, formando entonces las artes y las ciencias una unidad. En nuestras condiciones sólo el verdadero poeta sería un hombre ideal y un artista universal.» F. Schlegel, «Gespräch über die Poesie», en *Kritische...*, ed. cit., vol. II, p. 324.

19. F. Schelling, *Filosofía del arte*, trad. cast. J.L. Villacañas, en *Schelling*, ed. cit., pp. 207-208.

20. A.W. Schlegel, «Die Kunstlehre», en *Kritische Schriften und Briefe*, ed. de E. Lohner, Stuttgart, Kohlhammer, 1963, vol. II.

21. M. Blanchot, *El diálogo inconcluso*, ed. cit., pp. 545-546.

22. G.W.F. Hegel, *Estética*, vol. I, ed. cit., p. 14.

23. G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 15.

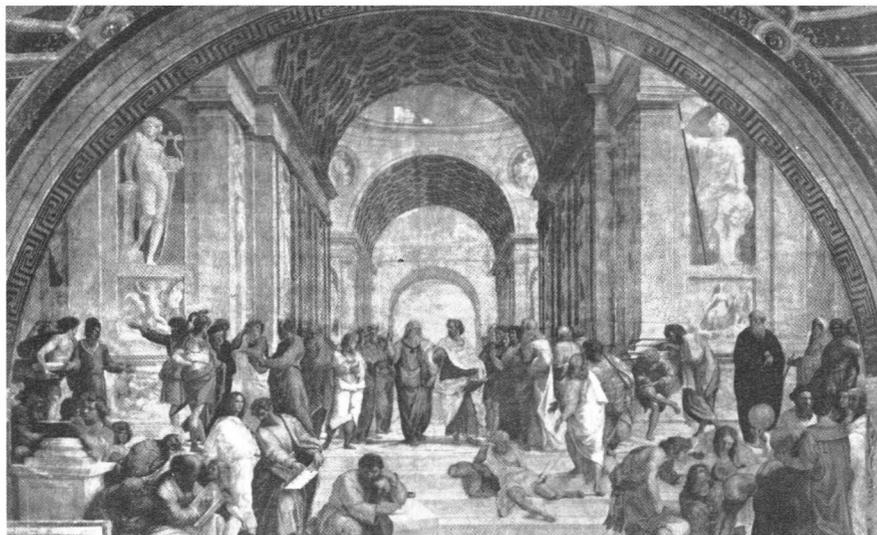
24. «Hay que reconocer a Schiller el gran mérito de haber roto la subjetividad y abstracción kantiana del pensamiento, osando, más allá de esto, el intento de concebir intelectualmente la unidad y la reconciliación como lo verdadero y de realizarla en forma artística.» G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 59.

25. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. de F. Bassenge, Berlín, Aufbau, 1955, vol. II, p. 97.

26. G.W.F. Hegel, *Estética*, vol. I, ed. cit., p. 62.
27. *Ibid.*
28. Cfr. Ph. Lacoue-Labarthe, *L'imprésentable*, ed. cit., p. 62.
29. F. Nietzsche, «La visión dionisiaca del mundo», en *El nacimiento de la tragedia*, trad. cast. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1978, p. 253; «A la fusión intimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se le da el nombre de lenguaje. En la palabra, la esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la apariencia de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca. Los símbolos pueden y tienen que ser muchas cosas; pero brotan de una manera instintiva y con una regularidad grande y sabia. Un símbolo notado es un concepto. Dado que, al retenerlo en la memoria el sonido se extingue del todo, ocurre que en el concepto queda conservado sólo el símbolo de la representación concomitante». F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 254. Cfr. también, pp. 136-137.
30. F. Nietzsche, «Sobre el origen del idioma (Pensamientos sueltos de los años 1869-1875)», en *Obras completas*, trad. cast. E. Ovejero y Maury, Buenos Aires, Aguilar, 1967, vol. V, p. 425.
31. F. Nietzsche, «Historia de la literatura griega», en *Obras completas*, ed. cit. vol. V, p. 381.
32. *Ibid.*
33. Para un desarrollo más pormenorizado de esta cuestión, cfr. S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, París, Payot, 1971.
34. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie*, ed. cit., pp. 33 ss.
35. F. Nietzsche, «Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn», en *Nietzsche Werke in drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Munich, Hanser, 1977, vol. II, pp. 309-322.
36. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie*, ed. cit., p. 62.
37. Cfr. mi libro *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1989, 2.^a parte.
38. «La muerte de Dionisos es un hecho del lenguaje. Esta muerte no viene dada por el hecho de que no aparezca Dionisos ya sino bajo los rasgos de otro. Si Dionisos no es un dios de la presencia tampoco es un *deus absconditus*. Hay que imaginar una muerte sin desaparición, una especie de obsesión que explicaría a la vez que el dios muerto continúa habitando el lenguaje que lo ha hecho morir (gramática) y que no deja de deshacerle.» Ph. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 64.
39. Resulta significativa la observación de Nietzsche respecto a cómo, antes de Platón, la literatura cumplía entre los griegos la función específica de sostener su civilización garantizando su cohesión y permanencia (en este sentido, Homero, Píndaro y los trágicos no se diferenciaban demasiado de los filósofos). Tras la época de la metafísica, se trataría de recuperar esta capacidad de la literatura para que nuevas ideas y creencias sean asumidas por la humanidad y un nuevo orden aparezca. La escritura del *Zarathustra* es una puesta en obra de esta concepción de la literatura.
40. Ph. Lacoue-Labarthe, y J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, ed. cit., p. 423.
41. J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983, pp. 58 ss.
42. J. Derrida, «La structure, le signe, le jeu dans le discours des sciences humaines», en *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967; (ed. española: Barcelona, Anthropos, 1989).
43. R. Rorty, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1982, pp. 90-110 y pp. 139-159.
44. Aunque tomando distancias respecto al planteamiento de Heidegger, el reciente libro de E. Trías, *Lógica del límite*, ofrece un rico desarrollo del concepto de límite en relación a la cuestión de la verdad y el lenguaje. Según Trías, lo que el lenguaje ofrece es la presencia de una ausencia como modo mismo de ser, pero entendida como presencia del límite, el cual no sólo fija una necesidad negati-

- va en relación con el ámbito de lo que, en el lenguaje, puede ser dicho, ya que «ese limes puede ser legítimamente concebido como un territorio o franja de naturaleza afirmativa y positiva, probada por su carácter hermenéutico, por el poder que ofrece al decir en cuanto a la conexión, o enlace, tanto de comunicación como de diferencia entre lo que sucede aquí, en el ámbito en el cual se habla y se responde, o se dialoga, y aquél ámbito, encerrado en sí, en el cual sólo se advierte un referente de silencio». E. Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 406.
45. Cfr. sobre todo M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holzwege*, Francfort, Klostermann, 1950.
46. M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Francfort, Klostermann, 1944.
47. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le sujet de la philosophie*, ed. cit., p. 84.
48. «Así como en un producto de la naturaleza, cada parte existe sólo mediante las demás, de igual modo es pensada como existente sólo en consideración de las demás y del todo, es decir, como instrumento (órgano); pero eso no basta... sino que ha de ser pensado además como un órgano productor de las otras partes.» I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit., § 65, pp. 284-285.
49. Cfr. W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. cast. J.F. Yvars y V. Jarque, Barcelona, Península, 1988; Ph. Lacoue-Labarthe, y J.L. Nancy, *L'absolu littéraire*, ed. cit., pp. 57-80 y pp. 371-393.
50. Ph. Lacoue-Labarthe, y J.L. Nancy, *op. cit.*, p. 384.
51. E. Trías, *Lógica del límite*, ed. cit., pp. 219-220.
52. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, ed. cit., p. 34.
53. I. Kant, *op. cit.*, p. 581.
54. I. Kant, *op. cit.*, pp. 583-586; cfr. J.L. Nancy, *Logodaedalus*, ed. cit.
55. «La analítica trascendental llega a este importante resultado: lo más que puede hacer a priori el entendimiento es anticipar la forma de una experiencia posible; nunca puede sobrepasar los límites de la sensibilidad —es en el terreno demarcado por esos límites donde se nos dan los objetos—, ya que aquello que no es fenómeno no puede ser objeto de experiencia. Los principios del entendimiento puro no son más que principios de la exposición de los fenómenos. El arrogante nombre de una Ontología que pretende suministrar en una doctrina sistemática conocimientos sintéticos a priori de cosas en general tiene que dejar su sitio al modesto nombre de una mera analítica del entendimiento puro.» I. Kant, *op. cit.*, p. 266.

56. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit., § 59, pp. 260-261.
57. D. Hume, *Investigación sobre el conocimiento humano*, trad. cast. Jaime Salas, Madrid, Alianza, 1988, pp. 19-20.
58. I. Kant, *La metafísica de las costumbres*, trad. cast. A. Cortina y J. Conill, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 6-7.
59. Cfr. I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, trad. cast. J. Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 14; *Crítica del juicio*, ed. cit., p. 68.
60. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, ed. cit., p. 34.
61. «Se presta más a la burla el pedante impopular que el ignorante acrítico (porque de hecho el metafísico que es adicto a un sistema de un modo inflexible, sin hacer caso de crítica alguna, puede contarse en la última clase, aunque ciertamente sólo voluntariamente ignora lo que no quiere tolerar porque no pertenece a su antigua escuela). Pero si, según la afirmación de Shaftesbury de que es una piedra de toque no despreciable de la verdad de una doctrina (especialmente práctica) el hecho de que soporte la burla, entonces con el tiempo debería corresponderle al filósofo crítico el turno de reírse el último y, por tanto también, mejor: cuando vea derrumbarse uno tras otro todos los sistemas de papel de aquellos que durante largo tiempo se vanagloriaron y vea extraviarse a todos sus partidarios; un destino que les aguarda inevitablemente.» I. Kant, *La metafísica de las costumbres*, ed. cit., p. 10.
62. Cfr. I. Kant, *Crítica del juicio*, ed. cit., § 6 ss.
63. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, ed. cit., p. 34.
64. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. cit. vol. II, p. 169.
65. «La representación sola puede ser, para la expresión poética, lo que la figura (*Gestalt*) visible y sensible expresada por la piedra y el color es para las artes plásticas, o sea, una manifestación artística de un contenido. La fuerza del ficcionar poético consiste, pues, en que la poesía figura un contenido interiormente, sin recurso a figuras efectivamente exteriores. Haciendo esto transforma la objetividad exterior en una objetividad interior que el espíritu exterioriza por la representación (*Vorstellung*).» G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 170.
66. H.G. Gadamer, «Philosophie und Poesie», en *Kleine Schriften*, Tubinga, Mohr, 1977, vol. IV, p. 250.
67. H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 252.
68. Cfr. W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, trad. cast. J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1982, pp. 15-58.
69. E. Trías, *Lógica del límite*, ed. cit., p. 222.



La escuela de Atenas, Rafael y discípulos