

# ERNST BLOCH

## EL PRINCIPIO ESPERANZA [3]

Edición de  
FRANCISCO SERRA

EDITORIAL TROTTA

**COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS**  
**Serie Filosofía**

Título original: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen

© Editorial Trotta, S.A., 2007  
Ferraz, 55. 28008 Madrid  
Teléfono: 91 543 03 61  
Fax: 91 543 14 88  
E-mail: editorial@trotta.es  
<http://www.trotta.es>

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959

© Herederos de Felipe González Vicén, para la traducción, 2007

ISBN: 978-84-8164-662-7 (obra completa)  
ISBN: 978-84-8164-757-0 (volumen 3)  
Depósito Legal: M-25790-2007

Impresión  
Tecnología Gráfica, S. L.

Parte Quinta  
*(Identidad)*

IMÁGENES DESIDERATIVAS  
DEL INSTANTE COLMADO

(MORAL, MÚSICA, IMÁGENES DE LA MUERTE, RELIGIÓN,  
NATURALEZA ORIENTAL, SUMO BIEN)

«El todo en su sentido identificante es lo general de aquello que los hombres, en el fondo, quieren. Esta identidad de todos los sueños soñados despierto, de todas las esperanzas, utopías, se encuentra en el fondo oscuro, pero es asimismo el fondo de oro sobre el que se han pintado las utopías concretas. Todo sueño diurno serio apunta a este doble fundamento como a su suelo patrio; es la experiencia todavía inencontrada, la experimentada todavía-no-experiencia en toda experiencia llegada a ser hasta ahora.»

(*El principio esperanza*, vol. 1, p. 369)



#### 43. NO ESTÁN CLARAS LAS CUENTAS CON UNO MISMO

«Viaja a donde quieras.»  
(Adagio)

Desde muy temprano se quiere retornar a sí. Pero no sabemos quiénes somos. Lo único que aparece claro es que nadie es lo que quisiera o podría ser. De ahí la envidia común respecto a aquellos que parecen tener, más aún, que parecen ser lo que a uno le corresponde. De aquí también el placer por comenzar algo nuevo, algo que empieza con nosotros mismos. Siempre se ha intentado vivir de acuerdo con nosotros mismos.

En nosotros se esconde lo que se puede llegar a ser. Se nos muestra como el desasosiego de no estar suficientemente determinados. La manifestación más visible, aunque no la única, de este sentimiento es la juventud. Así la muchacha que se acicala para el hombre soñado que ella no conoce. Así el adolescente que se tiene por este hombre soñado y también capaz de realizar grandes cosas, sólo que no sabe en qué terreno. En esta situación el hombre se tiene en la punta de la lengua, sólo que no conoce todavía cuál es su sabor. Todo lo que ha llegado a ser hasta entonces causa el efecto de una rémora, y en el mejor de los casos, de una costra provisional de la que hay que desprenderse. El interior trata de entrar en movimiento, busca la acción que pueda conformar auténtica y exteriormente. La juventud, sin embargo, lo único que hace es manifestar lo que vale por doquier, siempre que un hombre no está todavía acabado. También el hombre maduro, siempre que no es un mísero o un zafio, redondeará a menudo su vida, no la terminará nunca; esto último ni lo querrá ni estará en situación de llevarlo a cabo. Lo que se desea es que lo «nuestro», oscuro y significativo, sea manifestado y sea tenido. Ello se intenta solitariamente, o entre dos, o en un grupo; lo que se quiere siempre es una vida que no se aparte de nuestras inclinaciones y energías. Todo ello es muy vago, porque la mayoría de las personas ni siquiera conocen sus propias inclinaciones, y también, sobre todo, porque nadie puede tener las cuentas claras consigo mis-

mo cuando las cuentas no están todavía claras en las relaciones entre los hombres. No obstante lo cual, aquí, en el ámbito de la propia actitud, uno se pregunta, sin embargo, qué es lo que hay que buscar y qué es lo que hay que eludir. El hombre aparece tal como él quisiera actuar, y el quererlo así hace posible, a la vez, que otros puedan vencerlo de cómo él se quisiera a sí mismo. Por doquier está bien lejos de hallarse en forma. Todo el mundo puede escapar de su propia piel, porque ninguno la lleva ya.

#### 44. EL HOGAR Y LA ESCUELA INICIAN

«Todo hombre tiene ante sí una imagen de lo que debe llegar a ser.»

(Rückert)

El joven tiene que llegar a ser algo, hay que hacer algo de él. A la juventud se la educa; la carne cruda no se come. Por ello precisamente se la muele o se la guisa, se la convierte en los nombres que figuran en las cartas de los restaurantes. Un hombre decente, una persona honesta: nada puede decirse en su contra y sí mucho a su favor. Ninguna comunidad podría subsistir en otro caso; la aplicación en el trabajo es necesaria. Pero lo utilizable desde el punto de vista burgués es querido como algo pequeño, como especialmente disminuido, de modo artificiosamente ahistórico, con toda una serie de colores desvaídos. No fumes, no bebas, no juegues a las cartas, no mires a las chicas: es el someterse y el ser sometido como una caricatura moral. El hombre decente piensa en sí en último término. De aquí que la regla sea: y ahora, personita, ¿qué hacemos? Incluso cuando ya ha sonado una hora después de las doce, el hombre decente tiene que ser juicioso.

Nadie ha nacido para ello, sino que todo ello tiene que lograrse en lugares adecuados. En los jóvenes hay en sí muchos procesos audaces de dirección todavía poco precisa. Estos procesos, sin embargo, son sometidos a norma en el hogar y en la escuela; nadie se doblega tempranamente, porque nadie quiere que se le tenga por dócil. No obstante lo cual, lo que los amaestradores en el hogar y en la escuela persiguen es algo inverosímil: que el hombre consienta en todo lo que después se va a cometer con él. La voluntad es desviada amablemente o quebrada rigurosamente hasta que pasa a ser una sonrisa o una reverencia. El entendimiento es ejercitado de tal manera que no salga ya más del círculo de las preguntas y respuestas estereotipadas que esperan al empleado. Desde el punto de vista burgués lo único

que se trata de lograr son servidores, y de ninguna manera, desde luego, lo que debería estar tan próximo a los oprimidos: vengadores. En términos generales, el escolar debe ser llevado al denominador común de la época en que ha nacido. Y de modo muy especial, al denominador del estrato al que pertenece por razón de sus padres. No fue considerado durante mucho tiempo como un estamento que dominara el leer y el escribir el tercer estado, para no hablar ya del cuarto. Y si la sociedad burguesa, que precisa mucha más fuerza de trabajo adiestrada que la sociedad feudal, ha situado una especie de fundamento común en el leer, escribir y contar, esto es sólo como un fundamento en el que el trabajador tiene que detenerse, mientras que los señores de más categoría llegan a los idiomas y a otras cosas. Todo ello, sin embargo, confluye en el modelo «empleado», el más diluido que existe. Toda educación, desde luego, está orientada a un modelo, sólo desde el cual se deduce la especie de disciplina, y sólo hacia el cual está dirigida la especie del camino formativo. En tanto que laxitud, la disciplina proviene del tipo burgués inseguro y desintegrado, mientras que, en tanto que severidad, proviene de una disciplina anterior, que imitaba o falsificaba una aristocracia que todavía era vinculante. La disciplina laxa se llama últimamente una disciplina progresiva, o, lo que es lo mismo, una disciplina que no actúa sobre nadie, pero que tampoco tiene un objetivo cierto. Hace superficial, y bajo la apariencia de un saber, hace ignorante; es de esta especie de escuela de la que procede el *playboy*. De la vieja y severa escuela, hoy pasada de moda, de la escuela del rigor, procede, sin embargo, el hombre a toda prueba. En ambos casos, el método de formación, en tanto que Instituto de Segunda Enseñanza de Ciencias Naturales, responde a la vida capitalista inmediata, mientras que en los sedicentes Institutos de Segunda Enseñanza Humanistas, responde casi siempre a las olvidadas musas de escayola, fabricadas o heredadas necesariamente, a fin de que no se nos presenten tan poco bellas o tan vacías. Bien sea que vaya a través de resultados útiles o bien a través de versos griegos, la finalidad de la formación es siempre el miembro sumiso de la sociedad burguesa. Un miembro que no se arrepiente nunca de lo que ha aprendido, pero que no hace jamás uso de ello para experimentar y aprender lo que puede ser incómodo a las clases superiores. Esta escuela no termina ni siquiera en las personas mayores; como dice un refrán romano, ellos tenían que saberlo, el hombre es siempre un recluta. Sobre todo ello ejerce su seducción el *gentleman* con buenos ingresos, el único que ha llegado a ser *citizen* sustancialmente. Los alemanes, además, dirigen la mirada a los estu-

diantes de las corporaciones, al militar, y anhelan para sus hijos esta esplendorosa magnificencia. Con el sonido de sus armas atraviesan los últimos caballeros los sueños que van a dar el último toque; a través de una especie de imitación que nunca se hace verdad. El pequeño burgués medio está absorbido por tales imágenes y dirige su mirada a una vida superior y más decisiva. En esta vida no podría encontrarse ni siquiera algo despreciable; el profesor en el Instituto no ha sabido ser modelo, y en la vida profesional posterior lo que domina no es precisamente el cordero. Pero de lo que se trata es de cuál es la especie de vida más decisiva, de en qué consiste su mayor altura respecto a la anterior. Tal como las cosas son, la educación sigue siendo hasta su final la labor más conforme de todas las labores, sin que ni uno solo de sus modelos sea un modelo del mañana. Últimamente ha aparecido el sedicente trabajo educativo social, la formación hacia un pueblo estatal y cosas semejantes. Aquí se tiende, en primer lugar, a la calidad de miembro útil, pero, en último término, a la calidad de miembro útil para el estrato oprimido, para su voluntad propia entendida. Al contrario, en tanto que conciencia de clase, esta última debe ser impedida, y es así como en la formación burguesa del hombre maduro no sólo se ofrece un saber estéril, sino, cada vez más, una mentira radical. Pero en verdad sólo puede educarse hacia el modelo «camarada», tal y como es ya el caso en un gran país. Ésta es, a la vez, la única forma de utopía de la que puede decirse que es utópica en el buen sentido, o, lo que es lo mismo, una educación que comprende y aprende lo viejo desde lo nuevo, no al revés, y que no lleva a lo agostado o impedido conscientemente la estructura canónica del querer y del saber. Aquí surge el paso erguido, el ser uno mismo en el ser en común, y tanto los escolares como los maestros viven hacia adelante, en fronteras que avanzan constantemente. Viven allí donde el objetivo mismo es joven, hacia allí donde el que aprende se hace lúcido y llega a su forma.

#### 45. PROTOTIPOS DESTINADOS A HACERSE SEMEJANTES AL HOMBRE

«Un hombre que no lleva en sí una especie de imagen soñada de sí mismo es tan monstruoso como un hombre sin nariz.»

(Chesterton)

Ninguno de nosotros podría dejar de ser otro. Un arbusto hace bastante con ser un arbusto. Un hombre, en cambio, como ser inacabado que es, puede serlo todo, por así decirlo. Oscuro e indetermina-

do como lo es en sí mismo, en sus pliegues. Entregada a sí misma, una mujer a la que le va mal es, por así decir, capaz de todo. Un hombre llevado a una situación precaria, o arrojado violentamente de su situación anterior, es capaz de caminar entre dragones. Los ejemplos de ello son tan numerosos como la arena sobre la que se hallan edificados. Se encuentran tanto en la vertiente sombría del «quién lo hubiera pensado de él», como en la otra de la admiración por los logros alcanzados. Desde luego, aquí hay algunos elementos elaborados de antemano, porque ningún hombre es sólo cera y ninguno tampoco una rueda que rueda libremente de por sí. En lugar de la cera tenemos disposiciones innatas, aunque son disposiciones más de la aptitud que del carácter. En lugar de la rueda que rueda libremente por sí misma, tenemos la clase, tenemos la sociedad y la época determinadas en las que nacen los hombres con todas sus disposiciones innatas. Aquí se dan modelos heredados de singularidad, modelos conformados históricamente sólo merced a los cuales puede aprehenderse el suelo del propio papel que desempeñar. La juventud buena y no pervertida, sobre todo, desea asemejarse a personalidades firmes y fuertes. Precisamente porque los hombres son en sí todavía algo indeterminado, necesitan un elemento intermedio de espejo o de pintura hacia el cual puedan dirigir la mirada. Aquí se les refleja, intensificada como noble consejo o incluso como obligación, la imagen de lo que, de acuerdo con sus disposiciones y con la época, deben llegar a ser para disfrutar de una paz no sólo interna.

Esta orientación es, sin embargo, sólo posible por el hecho de que nadie se es semejante. Nuestro núcleo permanece oscuro e indeterminado, y nadie sabe cuál es su nombre. Pero en la misma medida se es determinable, lo que, por lo que se refiere a la actitud en el seno de una voluntad ordenada, sólo significa: determinable *éticamente*. Sólo por razón de la cera que se halla en el fondo es posible tanta presión en la educación y tanta forma coactiva también después. Pero sólo por virtud de la determinabilidad inconclusa del hombre han aparecido social-históricamente tantas de sus posibles fisonomías y se hallan también tantas de sus determinaciones en el futuro. Determinaciones en su doble sentido: como *definitio* y *destinatio* de la incógnita humana. Los hombres siguen siendo experimentables en relación con su verdadera fisonomía. Junto con el objetivo hacia el que está dirigida la actitud y la acción correspondiente, en otras palabras, junto con la actividad del carácter surgido en relación con el modelo. El objetivo se hace hoy visible como la liberación socialista; y lo que esta libertad contiene — no meramente como una libertad «de que»,

sino como una libertad «para qué»—, todo ello se halla abierto felizmente al trabajo éticamente determinante. El modelo que se pone ante los ojos a los hombres en los países americanizados es, desde luego, el peor y el más desvaído: el del empleado. Y, sin embargo, ha habido tipos burgueses más nobles y más adecuados al deseo, como, por ejemplo, el modelo del maestro artesano capaz. Ha habido tipos más bellos, incluso tipos que aspiraban realmente a la *destinatio*, si bien siempre con el menoscabo constante del siervo que tiene que alimentarse. La historia precedente ha creado así mismo el conjuro, pero también la riqueza de aquellos *tipos canónicos del momento* que pueden ser designados como modelos precedentes en cada instante. Tales tipos son, por ejemplo, el guerrero, el sabio, el *gentleman* e incluso el *citoyen*. Todos estos modelos ondeaban como pancartas, como motivos seductores-obligantes; el hombre perfecto tenía que adecuarse o debía adecuarse a tales modelos. En estos modelos se condensaba aquella conformación visible humanamente, conformadora en sí, llamada según los casos virtud, no un comportamiento dado en la criatura, sino propuesto a ella. O lo que es lo mismo: los modelos, en tanto que modelos de actitud, no se hallan simplemente en el espacio interno de una actitud moral formalmente buena. Pero tampoco se hallan en el espacio ahistórico de una colección apersonal de virtudes o de una teoría moral de los bienes. Los distintos modelos muestran virtudes de una manera conformada socialmente, pero también, a la vez, de una manera obligante y utópica. Y por esta razón, los modelos, pese a su fundamento clasista —en parte, hace ya mucho tiempo desaparecido—, poseen todavía una atracción, tal y como si la virtud propuesta en ellos no hubiera sido aún totalmente cumplida o totalmente desechada. Este contenido no vinculado a su tiempo, es decir, transformable y susceptible de nuevos horizontes, hace que sea posible una herencia de actitudes y su virtud, no sólo una herencia de obras culturales. Hace posible que la imagen de un caballero o de un monje pueda despertar un deber en el que se mezcla una especie de pérdida, de reencuentro, de anhelo; así, por ejemplo, en el *Caballero de Bamberg*, así también en el *San Jerónimo en su celda*, de Durero. De esta suerte se alzan sobre su lugar social imágenes desiderativas del ser humano auténtico, en una diferenciación experimentadora, en una modalidad no agotada en todos sus extremos. Como imágenes especialmente utópicas, y hasta llegar al *citoyen*, se nos destacan en la misma medida en que lo es el «hombre cristiano» de las guerras campesinas. El *citoyen* es el tipo que ha permanecido más general o más insustancial, pero también el tipo menos incorporado o menos

utilizado en la sociedad clasista. En relación con el suelo económico-social de entonces se destacaba como una especie de camarada lejano, pero, por ello mismo, mucho más ensalzado y mucho más utópico que el monje mismo. Se destacaba del hombre individual-egoísta de la sociedad burguesa —lo que entonces se llamaba simplemente *l'homme*— un modelo que se iba a revelar, más tarde, simplemente como el burgués, pero que, sin embargo, y en sus comienzos, fue el sujeto de los revolucionarios y burgueses derechos del hombre. El *citoyen*, en cambio, tal como Marx lo ha diferenciado, por primera vez, de *l'homme*, estaba pensado como miembro de una *polis* no-egoísta, y en este sentido, todavía imaginaria. Fue idealizado como la otra faz del burgués, y en este sentido, en sus sueños no-egoístas y tampoco dominados por la división del trabajo, no cosificados, fue muy forzosamente idealizado. La posibilidad de este modelo, de este modelo no sólo des-estamentalizado, sino prematuramente des-clasificado, sólo podía, por eso, ser buscado en deseos disfrazados o en una literatura necesariamente patética e incluso retórica. El *pathos* de la faz del *citoyen* va desde Addison y Alfieri hasta Schiller, donde halla su culminación; un *pathos* que no se hunde, pero que, tras el triunfo del burgués, se hace pesimista en Hölderlin, y en último término, en Shelley. El disfraz desiderativo del *citoyen* se muestra, en cambio, en medio del tumulto de la Revolución francesa, justamente como utopía del ciudadano de la *polis*, del hombre destacado políticamente, de acuerdo, en su más profundo sentido, con un modelo clásicamente romantizado. Madame Roland lloraba porque no había nacido espartana; Brissot se tenía por el Cicerón francés; Robespierre se identificaba con Aristides y con Catón, y Desmoulins, con Bruto. También la Emilia y el Odoardo de Lessing o la Verrina de Schiller se apoyan claramente en modelos de la Antigüedad; pero, sin embargo, el verdadero modelo era utópico-abstracto. En tanto que prototipo, es el único que no procede de la prolongación de géneros humanos ya existentes, de tipos humanos socialmente valiosos, sino, casi exclusivamente, de una sociedad inteligible. De una sociedad que, desde un suelo clasista, tiene que aparecer necesariamente como algo abstracto, e incluso como algo retórico y ataviado, pero que, sin embargo, no por eso deja de reflejar una aurora: «en noble y altiva virilidad». El *citoyen* es la penúltima personalidad valiosa aparecida históricamente, y precede, si bien de modo general y empalidecido, al prototipo del camarada. Hasta aquí, lo que había que decir sobre los prototipos destinados a hacerse semejante al hombre; todos surgen y se suceden económico socialmente, no obstante lo cual, son

trazados de modo también utópico-ideal y, al menos en uno de sus rasgos, son todavía hoy vinculantes, no realizados. Ahora bien, si lo que todavía se halla pendiente de nuestra *destinatio* real se traza en un *terreno*, lo que surge, en lugar de diversas personas valorativas, y en cierto sentido sobre ellas, son *paradigmas totales, no sucesiva, sino simultáneamente*. Y es por ello por lo que muestran ambivalencia, a menudo, en la forma vital que seduce y se imagina como deseable. *Quid quaerendum, quid fugendum?*<sup>2\*</sup>: en este hermoso interrogante ciceroniano, ético-retórico, se encuentran, a menudo en una disyuntiva, paradigmas en lugar de prototipos. Así, por ejemplo, entre vida activa y vida contemplativa, entre dicha de los sentidos o paz del alma, y muchas otras perspectivas; y con qué facilidad se hallan llenas éstas de preocupación ardiente. La sucesividad de los prototipos, por tanto, no sólo se convierte en una simultaneidad, sino justamente en una ambivalencia en la simultaneidad en la que se encuentran los paradigmas. No hay duda de que sería irremediamente idealista tratar de resolver conceptualmente contradicciones y equivocidades que tienen un origen clasista y que sólo desaparecerán con la sociedad de clases. Pero así como no desaparecen con la sociedad clasista todos sus prototipos, así tampoco todas las seducciones equívocas en sus paradigmas. Prototipos, incluso modelos y paradigmas, contienen de consuno sólo en actitud moral los interrogantes desiderativos de una mejor singularidad; contienen la corrección recíproca de estos interrogantes. Enmarcan y articulan la línea del viejo interrogante de huida y de búsqueda de la manera más adecuada en que se puede ser semejante al hombre, y ello de tal suerte que la línea discurre como debe ser.

#### 46. PARADIGMAS DE LA VIDA ARRIESGADA Y DE LA VIDA FELIZ

«En la silla de montar, la novia delante de ti.»

(Carmen a José)

«Si supiera tan sólo el cómo, ya tendría desplegadas todas las velas para una travesía hacia el mar español de la vida»

(Jacobsen, *Niels Lyhne*<sup>1</sup>)

\* ¿Qué hay que buscar, de qué hay que huir?

1. J. P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, trad. de A. S. Pascual, Acantilado, Barcelona, 2003.



*Tantas cosas pendientes*

El camino hacia nosotros mismos no es, por eso, nunca seguro. También el tipo burgués, tan angosto por otra parte, tiene que vacilar aquí: mueve la cabeza y ve en lo más menudo, al menos, una posibilidad. Qué es más deseable, ¿enraizarse o cambiar de lugar, cambiar de posición? El cambio mantiene joven, pero el sedentario llega con más facilidad a una edad provectora. ¿Qué es mejor, golpear a un niño llevado por la cólera o de manera fría? ¿Qué es mejor para los nervios, esperar siempre lo malo o siempre lo bueno? Y es así que lo más simple no es sencillo cuando se trata de realizarlo, y que todo paso da que pensar.

*Vestido demasiado abrigadamente*

Y además, sobre todo, ¿debe sernos cómoda la piel? Según se hace la cama, así se duerme; pero ¿es que se quiere dormir, y dado el caso, de qué manera? Quien madruga, acaba pronto muchas cosas y tiene también pronto el goce del trabajo hecho. Sin embargo, puede también haberse empezado demasiado apresuradamente, de tal suerte que al término del día o incluso de la vida se arrepienta uno de haberse entregado con inmadurez, de haberse fijado antes de tiempo. Si, al contrario, se comienza al término del día, y más aún, al término de la vida, hay poco motivo, es verdad, para arrepentirse de haber obrado apresuradamente o inmaduramente, pero, en cambio, se ve uno privado del hermoso y largo tiempo, y ante tantas cosas inacabadas, el final próximo puede constituir un tormento. A ello hay que añadir, desde luego, que es bueno el descanso tras el trabajo realizado; y, sin embargo, ¿desemboca verdaderamente el trabajo en el descanso? ¿No enerva la vida tranquila? ¿No es más deseable una vida excitada, desasosegada o incluso arriesgada? En sí lo que más deseable aparece es un lecho blando. ¿Pero también un cuerpo, un músculo, un hombre blandos? No, ciertamente; son contraproducentes un exceso de lana y de mantequilla, y sólo los golpes educan. Y, sin embargo, tanto lo hogareño como lo endurecedor, lo duro y lo desbocado pueden atraernos y ofrecernos un punto de referencia; no hay duda de que tanto en la pluma como en el acero puede esconderse una seducción. Nos encontramos aquí con dos caminos, de los cuales ha podido decirse precariamente: el comodón aspira a una dicha blanda; el valeroso, a una vida arriesgada. Ahora bien, ¿esta última no hace también a los suyos dichosos, o está escrito en alguna parte que sólo la dicha

blanda es dicha? Es una pregunta que afecta ya al escolar, cuando es sometido a la disciplina, cuando empieza a gozar, por fin, de un ambiente riguroso. ¿Y no es el peligro lo que precisamente no detiene al hombre valeroso, lo que precisamente tiene que ser superado por él? Nada más dulce, a su vez, que tenderse después sobre la piel extendida junto al calor del hogar.

### *Caza desaforada y temeraria*

Y, sin embargo, seduce toda situación en la que el peligro acecha. Una vez más resuena la llamada a la vida arriesgada, y los nazis supieron revivirlo. Desde luego, no hay duda, para las víctimas del fascismo la vida es incomparablemente más arriesgada que para el asesino mismo. Como por virtud de la explotación protegida por él, el fascista estaba en situación de ofrecer la dicha a sus cómplices y compañeros de viaje pequeñoburgueses, estaba también obligado a calumniar esta vida. No que el nazi inventara o constituyera aquí tampoco nada; lo que hizo fue falsificar antiguas virtudes o revestir al pequeño burgués como héroe o asesino de gentes indefensas con unas virtudes de las que nunca se le hubiera creído capaz. Más allá de los asesinos luce una imagen auténtica de la vida arriesgada: la vida del soldado. Una imagen dirigida exactamente contra el individuo blando, acomodaticio, contra el cobarde que no se enfrenta con las cosas por grado o por fuerza. Lo temerario se alza contra lo asegurado en todos los puntos, contra el necio que lo que quiere es que su bacinilla se mantenga templada. Babbit sólo recorre caminos trillados, y si el mundo cambia, piensa en sus pantalones del domingo. En la época imperialista incipiente, llamando a rebato bárbaramente, nadie, desde luego, ni nadie más problemáticamente que Nietzsche apeló a la voluntad vital del soldado; ni nadie más que él inyectó la sospecha contra la «dicha menoscabadora». Esta dicha es aquí objeto sin más del desprecio, lo mismo si se presenta como el «miserable placer entre dos personas» que si se presenta como la «dicha del mayor número posible de personas». Muy bien adivinó Nietzsche «toda su dicha de moscas y su zumbido en torno a las vidrieras bañadas de sol». Al filisteo se le atestigua con repugnancia: «Se tiene su pequeño placer en el día y su pequeño placer en la noche, pero se venera la salud». La dicha es cosa de mujeres, cosa de siervos, revoltijo del populacho; más aún, y en tanto que afectos de la debilidad, la dicha y el temor son recíprocamente afines. Ambos pertenecen al chacal:

El valor y la aventura y el placer de lo incierto, de lo todavía no osado, el valor, digo, me parece que constituye la prehistoria entera del hombre. El hombre ha mirado con envidia, se ha apoderado de todas las virtudes de los animales más salvajes y más valerosos, y es así como, por primera vez, se hizo hombre.

Zaratustra clamaba así en las horas de la urbanidad, en la época de la dicha familiar disciplinada y mentida. Clamaba por un *Jugendstil*, hasta que las frases robustas, adornadas y vacías, se mostraron aptas para el comando fascista y, muy consecuentemente, iba a aparecer lo «aristocrático» en lugar de lo «bueno» como populacho capitalista asesino. No obstante, por lo que se refiere a este Nietzsche mismo del antipequeño-burgués, hay que decir que su lugar se encuentra en otro sitio. Se trataba de una actitud no muy lejana a la actitud de soldado del hombre revolucionario. También a ésta le es ajena el «tic-tac de la dicha menuda» y la complacencia en ella; aunque, eso sí, por la razón y el objetivo de que busca una dicha mayor. Desde el punto de vista revolucionario, la sugestión de la vida arriesgada no es un fin en sí mismo, ni menos aún el placer abstracto de lo incierto. Aunque también, desde luego, la actitud revolucionaria se identifica en más de su mitad antes con el valor y la aventura que con la preocupación por el buen pasar con su porcioncita para cada uno. El rincón del sofá con el cigarro fumado lentamente puede ser un escondrijo, pero no es un puesto de alerta. Que la aventura tiene que estar cimentada si se quiere que sea revolucionaria, no golpista, no modifica en nada la voluntad arriesgada en ella.

### *Dicha francesa y alegría*

Pero, se ha preguntado ya, ¿es que sólo la dicha blanda es verdadera dicha? Limitar la dicha en este sentido sería lo mismo que reducir totalmente la vida arriesgada a la barbarie. Y así como esto no es lícito, así tampoco lo es, y en menor medida aún, la reducción de la dicha o el bienestar a un término medio modesto o necesario. Babbit, tan alicorto, ha echado todo por tierra, lo mismo el valor de la lucha que la jovialidad. Pero hay también formas que no se han menoscabado por concentrarse en la medida, en la casa y, sobre todo, en la apacibilidad; formas que, a diferencia de la vida arriesgada, no pueden nunca estar salpicadas de sangre. Son las formas de la dicha francesa, paso a paso, enraizadas de antiguo en la tierra, llenas de atención epícurica, de sentido sereno y de entraña. El vino, el vino greco-romano,

ha realizado aquí una labor educadora; y de aquí el gusto por finezas por doquier, en la botella, en los platos, en la mujer, en la conversación. Incluso las huellas de un largo servicio bajo las banderas de Eros no tienen nada de conturbador, y también la despedida tiene aquí algo de la despedida de un banquete. Donde el ambiente acogedor francés se nos muestra más bello es en Horacio; y si el espacio nos aparece en dimensiones reducidas, no por eso nos aparece raquítico, sino muy al contrario. Horacio nos describe su vida en su refugio de los montes Sabinos, y nos la describe invitándonos a ella; dando la bienvenida al amigo en la puerta, alabando los platos de la tierra y el fresco Falerno y las «conversaciones despreocupadas a través de toda la noche». La imagen de esta placidez intensa puede ser más sintomática para un hombre que trata de serlo, que la canción bélica que no hace más que sacarlo de sí. Y es que, a diferencia de la vida arriesgada, la dicha se caracteriza porque es una única afirmación del hombre y de su concentración. Y contiene en sí —siempre que se pueda prescindir del vientre prominente— aquella adecuación y aquel equilibrio recíprocos del interior y el exterior, cuya expresión más sonora se llama alegría. La alegría es la aristocracia de la dicha, a la que nada puede disputar el rango de la vida feliz. La alegría se encuentra por encima del esfuerzo interminable, de la gravedad del «estar a la altura» que despliega el hombre que tiene que acreditarse como tal constantemente frente al peligro. Y es por ello por lo que, a la larga, y no sin sorpresa, el mismo Nietzsche no ve su objetivo último en la vida arriesgada. El que odia la dicha blanda es, en último término, el predicador del buen estado de ánimo, aunque éste sea transitorio. Nietzsche alaba el baile y la buena disposición para el baile, y llama superhombre a aquel que «construye su dicha en giros». Si se enfrentan el afán por la obra y el afán por la dicha, hay que decir que la obra misma es predicación contra la conturbación y la melancolía: «Allí donde se encuentra la obra, allí se encuentran también islas afortunadas». Si el placer envilece, y si la vida arriesgada vivida por sí misma hace de uno un ser acuciado y vacío, sólo en la alegría se descubre la profundidad: «Porque todo placer quiere eternidad, profunda, profunda eternidad». En Dioniso ya no se trata de un pequeño placer, de un tictac, de una complacencia miserable. Ya no se trata del sentimiento a la Babbit del mal soldado que calcula por sus heridas el éxito de una batalla. ¿No se llama incluso bienaventuranza al gran placer? Sí, desde luego, y así se acerca desde antaño a los sabios y a los mejores sonriente, no buscando pelea.

No es casual que esta sonrisa nos parezca francesa, una sonrisa

de la que ha desaparecido toda convulsión, y a través de la que luce la precisa serenidad. Pero también la menor alegría tiene en común con la alegría bienaventurada el resplandor que falta a los animales de presa, por muy abigarrada que sea su piel. La brutalidad se opone a la dicha francesa, pero ninguna alegría se opone a la dicha francesa; la alegría se incorpora, más bien, el vino de Borgoña. Si todos los hombres tuvieran su gallina en su puchero y supieran gozar de ello, no habría ningún menoscabamiento, sino que aparecería el apetito de más. El consejo de despreciar la dicha no proviene de los héroes, sino de los explotadores. El peligro desaparece muy difícilmente, pero debería desaparecer; la alegría desaparece fácilmente, pero no debería desaparecer.

### *La aventura de la dicha*

Como es bien sabido, los días felices pueden ser peligrosos desde otro punto de vista. Se nos presentan, en efecto, como difícilmente soportables: el whisky es muy barato, hay demasiada tranquilidad, demasiada concordia. La posibilidad de esta situación es, desde luego, mínima, y prematura la preocupación por ella; la predicación contra ella es reaccionaria. No obstante lo cual, una serie de días felices pueden aparecernos esporádicamente como aburridos en la superficie: muchas cosas divertidas se contemplan a la postre con mirada triste. Pero las razones de ello no se encuentran en la dicha, sino en el hombre que la acoge. En el animal de trabajo que no está ya en situación de gozar del ocio, en el mismo ocio burgués que responde tan exactamente al sentimiento burgués cotidiano como el hueco en la dentadura responde al diente que antes lo ocupaba. En los casos inferiores el hombre del trabajo no se encuentra con humor para la dicha, y en los casos superiores no está en disposición para ella. Precisamente por ello, de la voluntad a la dicha se obtiene una nueva perspectiva del ser del soldado. El individuo castrense rinde homenaje a la vida arriesgada, pero nunca por razón de ella misma, sino con el fin de aplicarla a la conquista de la dicha. Haciendo subsistir sus contornos y apartando de ellos todo ceno, conquistando sus profundidades, las cuales no son sin más accesibles al goce meramente pasivo y distendido. En tanto que es nuestra extroversión, la vida arriesgada no tiene la última palabra, pero en la dicha y referida a la dicha sí puede tener la penúltima palabra. En la desembocadura de la dicha hay aventuras y recorridos de los cuales nada sabe ni el día sedentario ni el atardecer vacuamente distendido. Es por eso por lo que,

considerada exactamente, la vida arriesgada se comporta respecto a la vida feliz como el fuego respecto a la luz; precisamente la dicha nos muestra el fagonazo. Allí donde se da el peligro, allí se da también la salvación; pero cuando la salvación se llama dicha, ésta se da mejor después del peligro. Y no hay que olvidar que, a diferencia del arrebatado, la dicha es el signo de que el hombre no está fuera de sí, sino de que ha retornado a sí y a lo suyo, a nuestro ahora y día.

47. PARADIGMAS DE LOS RITMOS VOLITIVOS Y DE LA CONTEMPLACIÓN, DE LA SOLEDAD Y DE LA AMISTAD, DEL INDIVIDUO Y DE LA COMUNIDAD

«Entre nuestras acciones acostumbradas no hay una entre mil que nos concierna. Aquél, allá, que trepa el muro batido rebosante de furia y exponiéndose a tantas bocas de fuego, ¿es que lo hace por su propio interés? Éste, aquí, que pasada la medianoche sale de su biblioteca, ¿pensáis que investiga en los libros cómo puede ser, cada vez más, un hombre más honesto, más satisfecho y sabio? No, lo que trata es dejar a la posteridad la cantidad silábica del verso de Plauto.»

(Montaigne, *Ensayos*<sup>2</sup>)

*Un hombre decente*

El camino hacia nosotros mismos es también muy ambiguo. Ser libre, se dice, es poder escoger entre dos o varias cosas. Ahora bien, este sedicente hombre libre sólo pocas veces ha escogido las cosas entre las que tiene que escoger. Y además, ¿cómo ha de seguir comportándose el que escoge una vez tomada la decisión? Y si bien es verdad y bueno que la sopa no se come nunca tan caliente como ha sido preparada, también es verdad, lo que no es tan bueno, que al vino se le echa mucha agua. El hombre prudente cede, es un consejo; pero un consejo que llega, en ciertos casos, a la afirmación muy problemática de que una cosa puede ser más reconocida si se ha luchado por ella que si se ha contribuido a hacerla. Lo que puede conducir muy fácilmente a aquello de bailar al son que te tocan, y en último término, a convertirse en un traidor. El otro y noble consejo dice que hay que mantenerse firme pase lo que pase. El consejo no está dirigido a los más listos, sino al hombre leal y sin falsía, al hombre,

2. Cf. M. de Montaigne, *Ensayos*, 3 vols., ed. y trad. de D. Picazo y A. Montojo, Cátedra, Madrid, 1985 ss.

de otro lado, que no ve tampoco falsedad alguna fuera de él. Es decir, que esta lealtad puede, a su vez, ser abstracta, puede combinarse con la testarudez, o incluso —con mucha menor lealtad a la cosa de lo que podría parecer a primera vista— convertir al hombre leal en un necio por obra propia. Con lo cual se prueba que ninguna de estas actitudes puede convertirse en algo rígido y estable. Ni siquiera la lealtad, siempre que ésta es presentada como justa y sustancial por aquellos que no tienen ningún derecho a ella. Y justamente allí donde la causa es justa, el negar y el conceder pueden ser un medio para combatir por la causa. El decidido a ello cede, desde luego, en las cosas pequeñas para imponerse en las grandes. Quedando ello limitado siempre, desde luego, a lo pequeño, y también en esta limitación sólo por razón de lo grande y serio. Porque hay precios que no deben pagarse nunca, ni siquiera tácticamente. Un precio que no se debe nunca pagar es evidentemente todo aquello que se halla en conexión con la cosa misma, por razón de la cual puede cederse dado el caso y transitoriamente. La senda es aquí muy estrecha, y la decencia, si no puede evitar el recorrerla, lo hace tan prudentemente como sin vacilaciones. En otro caso, como fácilmente puede verse, no sería el hombre prudente el que riera al final.

### *Fabio o el actor irresoluto*

El hombre rápidamente decidido desearía, a menudo, no haberlo sido. Pero tampoco el irresoluto, el titubeante, el que sopesa demasiado el pro y el contra de las cosas ofrece, a su vez, una perspectiva más agradable. En su código figura el «si tienes prisa, vístete despacio», y en torno de él se extienden las ocasiones desaprovechadas. Fabio fue quien primero se hizo célebre, y luego, tristemente célebre como hombre irresoluto; gracias a él Roma estuvo al borde de la catástrofe. El cónsul Fabio reflexionó demasiado tiempo, perdió la ocasión, pero Aníbal no cedió por ello. Desde entonces, han aparecido muchos Fabios y muy raramente han conseguido algo. En una voluntad demasiado reflexionada, demasiado examinada desaparece, en último término, la voluntad misma, se aminora como una ira reflexionada. Así también en la acción revolucionaria y en su ira, que se hace dúctil por la espera y las medias tintas. Y así llega el lacayuno movimiento revolucionario o la subversión lacayuna que deja las cosas como estaban. El nombre auténtico para este fenómeno es el de la *Fabian Society* inglesa o también el del *Labour Party*, lleno de dulces limonadas. La *Fabian Society*, fundada en 1884 por Sidney Webbs, no

necesitaba en su época, al menos, frenar, sino que daba expresión tan sólo al aburrimiento inglés; mientras que la socialdemocracia alemana de 1918 eligió claramente a Fabio como un impedidor. La transformación tiene lugar paso a paso, y sólo así se la llama progreso; la propiedad privada es abolida cuando el tiempo está tan seguro para ello como una persona con una cuenta bancaria. De esta suerte, la acción se desplaza a los hijos y a los hijos de los hijos, y es muy esencial de este desplazamiento que en él el camino lo es todo y el objetivo se convierte en nada. Como dice el consejero comercial Treibel en la novela de Fontane: «No sé qué es lo que todo ello quiere significar; una pregunta que hay que plantearse en todo momento, y muy especialmente en excursiones al campo»<sup>3</sup>. Para los predicadores del vino y bebedores de agua, el socialismo es o era siempre sólo futuro, sólo tierra de los hijos, y el camino hacia él no conocía una decisión, sino sólo miles de precauciones. Hasta llegar al final, en el que el objetivo que se hace actual pone los pelos de punta a los eternos discutidores. Este espanto no se debe, desde luego, sólo al esquema de la demora, sino al contagio burgués: los reformistas aborrecen la revolución como al pecado, no sólo en tanto que acción, sino también en su contenido. Y es así como Fabio se siente desagradablemente sorprendido cuando un comprador concluye el negocio sin andarse con chiquitas. El irresoluto se precave de muchas tonterías, sólo de una no: la de llegar demasiado tarde. No se trataría de nada perjudicial objetivamente, si los fabianos se situaran al margen, muy al fondo, en su refugio pueblerino. Pero los fabianos, entre otras cosas, han educado también a la sedicente facción sensata de los trabajadores y se hallan a su cabeza. Con lo cual se ponen al servicio de aquellos duchos actores que constituían el mismo poder del que los irresolutos habían dicho que sólo ante ellos y por ellos iba a desaparecer. Como ya se sabe, no se trataba de ningún poder rojo, sino del poder de un rápido golpe de Estado, del asesinato sin escrúpulos, de la decisión reaccionaria. Y así fue como los irresolutos de la buena causa ayudaron a encararse a los golpistas de la mala causa; un ejemplo que vale por muchos. Los despaciosos se encontraban así casi siempre aliados con los apresurados del otro lado: a contrapelo, aunque también es verdad, muchas veces, en el fondo de su corazón muy con ellos. La hipocresía es exactamente tan abstracta como el echar la puerta abajo —de

3. Th. Fontane, *Frau Jenny Treibel oder «wie sich Herz zum Herzen find't»*, Insel, Frankfurt a.M., 2003.



lo que se hablará a continuación— y ambas se corresponden, a lo que hay que añadir que, desde luego, el echar la puerta abajo fascista sólo tuvo lugar en las chozas, mientras que se mostró muy moroso en los palacios. Ello quita a este obrar decidido y heroico mucho de su carácter abstracto; más aún que a los sinuosos y tardos fabianos. En tanto que éstos soportaron en lugar de obrar, todos los acaudillados por ellos tuvieron que convertirse en pacientes y sólo en pacientes en el verdadero sentido de la palabra.

*Sorel, Maquiavelo o el hombre de acción y la rueda de la fortuna*

Muy otro nos parece el hombre fuerte, el que irradia fuerza en sí; el que no se anda con rodeos, sino que surge como el lobo en la noche. El que actúa también en circunstancias adversas; para el que las «circunstancias» son sólo las cosas que se hallan en los alrededores de la cosa misma. Así aparecen en su pureza la acción heroica rápida y la actitud fascista; y no sólo esta última. Se halla muy difundido el letrado con el lema «De los audaces es el mundo», así como la imagen de que a la ocasión la pintan calva y de que hay que asirla por los pocos pelos que tiene. Es un letrado sustentado por los anarquistas, por los sindicalistas, por todo movimiento que utopiza la violencia como elemento creador. Tanto el puro activista como el sucio fascista tienen ante los ojos, al menos, una idea: que hay que atacar por sorpresa. La mayoría de las cosas, cuando no todas, parecen posibles para este tipo de acción. Dado el caso, es preciso esperar a que el enemigo se encuentre en el punto exacto, pero entonces tiene lugar el ataque, más bien demasiado pronto que demasiado tarde. Tiene lugar con el deslumbramiento del terror que paraliza toda defensa, con el carácter repentino que, por lo menos en un principio, que es aquí lo decisivo, simplifica todos los obstáculos. El mundo es considerado en principio como un juego de azar, en el que si no se tienen en la mano los triunfos pueden ser sacados de la manga. Por ser él mismo un maestro en la realidad capitalista, el fascista percibe las oportunidades externas como lo hace todo actor capitalista; pero cuando las oportunidades son débiles y el objetivo seduce, no se desdénia, ni mucho menos, la prestidigitación afanoso-perezosa. El bravucón, el antiguo golpe de mano se hallan insertados aquí en el tipo del «desesperado» y en su *corriger la fortune*. Como dice Spengler: «Aquí se hallan los dados del juego gigantesco; ¿quién se atreverá a lanzarlos?». Lo que se pide es, pues, un jugador, un *habitué* de la fortuna manejable, capaz de conjurar el azar —que es como aquí aparece el todo— con la fuerza

de su decisión y con sus dados falsos. Bismarck, «el Canciller de hierro» y falsificador del despacho de Ems, decía, es verdad, que la fruta no madura más deprisa por ponerle debajo un quinqué. No obstante, la época en que la acción heroica rápida tan curiosamente coincide con el ritmo del reblandecimiento burgués y en que este reblandecimiento parece relajar también la ley del devenir, esta época anima a la clase dominante a toda suerte de relativismo, es decir, también a la criminalidad sin freno. Gentile, el cuasi-teórico italiano del fascismo, situaba, por eso, muy consecuentemente, en lugar de conexiones históricas una «unidad del espíritu puro» como principio instituyente o fundamentador. Sus características serían presencia de ánimo y técnica de la dominación de masas; la unidad de este sedicente espíritu vive en el *grande animatore* como caudillo. La presencia de ánimo puede dar inmediatamente un giro favorable a una situación adversa, mientras que la dominación de las masas da al pueblo una voluntad uniforme con un solo golpe, bien sea este braquial o magnético. El presente lo es también todo objetivamente; pasado y futuro, obstáculos y tendencias no son nada oficialmente en este mundo indeterminado y quebradizo del acaso, y la política se convierte en «creación desde una materia primaria informe». Según la versión alemana, el mundo no es totalmente informe, ya que el tiempo transcurrido nos aparece como un tiempo de lobos, y el espacio de que disponemos nos muestra sedicentes estructuras geopolíticas, con cuyo cálculo, dirigido a la dominación del mundo, hay que contar pese a toda irracionalidad. El movimiento de masas está aquí también penetrado, es verdad, por el azar; pero, por medio de la teoría racial, este azar era interpretado, a la vez, en el sentido de un darwinismo, heroicamente banalizado. De esta suerte, en el material supuestamente amorfo del universo se muestran, sin embargo, ciertas leyes fantásticas, para no hablar ya de las leyes capitalistas y nada fantásticas que son las verdaderamente seguidas. No obstante lo cual, quedaba en pie la fe en un poder general e ilimitado de la voluntad, que iba a ponerse de nuevo de manifiesto al término de la época nazi, precisamente al borde de la sepultura. La lucha por la existencia brama por doquier sin ningún estarcido jurídico o de otra clase, sólo con el «eterno Derecho natural del más fuerte» como sentido y contenido. El activismo así creado —un activismo infame— tiene evidentemente su doctrina del *atto puro* omnipotente, no sólo en Gentile, sino también en Sorel y en Nietzsche, aunque en otro contexto. Y sobre todo, tiene puntos de contacto, favorecidos por una larga popularización, con el teórico principal de la técnica del poder: con Maquiavelo. Ni Sorel ni Nietzsche, hay que

decirlo, laboraron conscientemente para su utilización fascista, y en este sentido, sus fantasías de poder son todavía *ante rem*. La teoría de la acción de Sorel estaba pensada incluso como revolucionaria y sindicalista, y en la última edición de sus *Réflexions sur la violence* (1919) saludaba a Lenin como al gran ejecutor; y la «voluntad de poder» de Nietzsche había vuelto ya las espaldas al imperio de Bismarck, y el fascismo hubiera sido para él quizá objeto de mofa y de dolorosa vergüenza. No obstante lo cual, ambas teorías eran utilizables desde el punto de vista fascista, y Sorel, sobre todo, influyó sobre el fascismo con su *élan vital* político dirigido al vacío, a lo no ordenado de antemano. Ya al hablar de las utopías técnicas<sup>4</sup> se mencionó esta clase de fe en la voluntad, es decir, psicotécnica: como fe, la voluntad no tiene límites. Ello se manifiesta, desde luego, como esperanza de poder mover las montañas por la decisión política. En la teoría todavía proletaria de la actividad, la *force individualiste dans les masses soulevées*\*, la *accumulation d'exploits héroïques*\* deben provocar en todo momento, inmediatamente y por doquier, la huelga general. La *violence créatrice* proletaria debe cruzarse con intuición en el camino del capitalismo; el éxito depende tan sólo del *état de guerre auquel les hommes acceptent de participer et qui se traduit en mythes précis*<sup>5</sup>. El carácter proletario se encuentra evidentemente, sin embargo, sólo en el impulso, no en un contenido claramente clasista, y en la meditación histórico-económica de su camino. Al contrario: Sorel, que es aquí total espontaneidad, quiere por doquier tormenta, y no fábrica de electricidad, cables tendidos. El *élan* político y su voluntad desiderativa son, por ello, tan amplios y tan vacíos en su entusiasmo, que Sorel resume como su modelo cometidos sociales completamente distintos. Y así ensalza, a la vez, la voluntad bélica de gloria de los espartanos y romanos, las guerras revolucionarias de 1792 y las guerras de la independencia alemanas de 1813: como si el ímpetu heroico fuera bastante. A ello se añaden los *mythes précis*, o también arquetipos, en los que aparece el «una y otra vez», y en los que la historia se desvanece. En su lugar surge una imagen mítica de la libertad, que es lo que entusiasma y lo que impulsa a la masa enfervorizada, lo que da tanto la fuerza para el martirio como el valor para la *vertu*, para la

4. Véase vol. 2, pp. 264-265.

\* Fuerza individualista en las masas sublevadas.

\* Acumulación de proezas heroicas.

5. G. Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, trad. de E. Trapero, Alianza, Madrid, 1976, p. 283: «[...] el estado de guerra en el que aceptan participar los hombres y que se traduce en mitos precisos».

utilización desenfrenada de la violencia y para el triunfo inevitable. Según Sorel, sólo por este impulso en sí se convierte una clase en motor histórico, nunca en cambio por oficinas y programas. Con ímpetu esperanzado, Sorel arremete así, no sólo contra la socialdemocracia, contra la burocratización de una presunta revolución; no sólo contra la inserción de la revolución en el fabianismo liberal, en la disputa interminable, en la discusión siempre aplazada, en el parlamentarismo (con la «verdad en el término medio»). Sorel arremete, más bien, contra todos los sedicentes esquemas que dominan y racionalizan la vida desde fuera; más aún, dirige el sueño del *actus purus* incluso contra la utopía. También ésta es rechazada como producto de una fijación racionalizadora, como invención de intelectuales y literatos; y no porque contenga poca ciencia, sino porque contiene demasiada. Incluso Engels, con su progreso de la utopía a la ciencia, es denominado un racionalista típico; y ello pese a que Sorel creía él mismo pertenecer al marxismo. Aunque, desde luego, a un marxismo del que no queda nada en pie más que el factor volitivo subjetivo completamente absolutizado. En esta teoría aislada del golpismo sólo asoma la cabeza, en último término, Bakunin, un Bergson encaramado en la voluntad como un nuevo *élan vital* bélico. La acción heroica rápida comparte con el *élan vital* la indeterminabilidad y falta de contenido racionales, una razón por la cual era tan fácil de transmutar reaccionariamente el mito de la huelga general. Por la misma razón que era posible que una pura fe en la voluntad, en la acción en sí, pudiera asentar a Lenin y preparar a Mussolini. De la misma manera que también el vacío *élan vital* de Bergson pudo utilizarse muy diversamente, lo mismo para un retorno a la Iglesia católica que para un anarquismo ateo. En la apelación de Sorel a la violencia hay tan poca confianza en algo coadyuvante en la historia, que ésta no aparece en él ni siquiera amorfa, como aparecerá más tarde en Gentile. En Sorel la historia es, más bien, lo mismo que la materia en Bergson, a saber, vida en ocaso, y, en último término, vida solidificada como *caput mortuum*. Entregada a sí misma, la historia es única y puramente descomposición y decadencia, razón por la cual de aquí nada se opone a la voluntad de poder, sino lo que la conjura: el enemigo. *La détérioration, c'est le seul mouvement dans le monde\**: he aquí la más extrema contraposición al fabianismo, que, con las manos cruzadas, espera una alborada barata e incluso gratuita. Aquí tenemos sin em-

\* El deterioro es el único movimiento que existe.

bargo, también, a la vez, la contraposición más falta de fundamento al factor histórico-dialéctico con el que se hallan en alianza los marxistas. La fuerza de acción anarcosindicalista se convierte así necesariamente en convulsión y minoría; porque, frente a las tendencias externas de descomposición, los movimientos hacia la grandeza fueron siempre forzados, y sólo fueron naturales los movimientos entregados al acaso. De esta suerte, el día de la negación radical, de la afirmación soberana, no precisaría de ninguna madurez, como, por ejemplo, de las fuerzas productivas, sino que siempre sería posible iniciarlo, abrirse camino hacia él por la fuerza. Y siempre sería necesaria así mismo supuestamente la lucha contra la corriente, con lo que el proletario nos aparece aquí él mismo como destino frente al destino de la descomposición, como la ruta forzada del caballo con los ojos vendados. Desgraciadamente, y por lo que se refiere al nudo poder, el burgués occidental poseía más de él que el proletariado; y así fue como el *actus purus* no se convirtió en huelga general, sino en golpe de Estado.

Y el hombre fuerte tiene siempre que estar pendiente de conservar su poder. Todos los medios le son buenos para ello, y de lo único que se trata es de elegir los mejores y su aplicación. El teórico principal de este frío sueño de poder —no del sueño efervescente de poder de Sorel— fue y continúa siendo Maquiavelo. Y a él apeló también el fraude fascista, aunque esta vez sin el rodeo «proletario»-demagógico. La bellaquería mezquina se halla, sin embargo, muy lejos del gran estilo de Maquiavelo, y podría ser estudiada en otras fuentes, por ejemplo, en los jesuitas. Y de otro lado, Maquiavelo no es un hipócrita; no apela a una moral, ni vieja ni nueva, sino que elimina lo moral del mundo de la fuerza del que él se ocupa. Lo moral había estado eliminado de siempre de este mundo, pero ahora cae también la máscara: lo que se enseña es la técnica del puro éxito irresistible. El libro de Maquiavelo trata del príncipe, no del hombre, y es una pura técnica de la conquista y dominación. La moral queda eliminada como algo que no viene a cuento; eliminada lo mismo que la distracción en el arte de la esgrima o el orden arquitectónico en la construcción militar. A los ajenos a la obra se les prohíbe la entrada: y para Maquiavelo la moral es siempre ajena a la esfera de poder de la que se ocupa su *Príncipe*. De lo que este tratado metódico, menos cínico que artificiosamente aislado, se ocupa es de la técnica racionalizada del triunfo político. Si el triunfo, como en este caso concreto el de un Estado nacional italiano, lo exige, Maquiavelo no duda en abandonar aquella virtud que, fuera del objetivo, es para él la más

valiosa: la fe republicana. En los *Discorsi* sobre Tito Livio<sup>6</sup> es un republicano fanático, mientras que en *El príncipe* defiende el absolutismo monárquico; y es que este último le parece la mejor fuerza en la lucha de los intereses nacionales, sobre todo contra la Iglesia. La esgrima de la voluntad tiene aquí, sin embargo, ante sí un mundo aparentemente desprovisto de leyes que, justamente por ello, puede dominarse por la voluntad mejor dirigida. De doble manera, según el *habitus* visible humanamente o también anónimo del adversario: bien por intriga o bien por virilidad férrea, es decir, por *virtù*. Todos estos paradigmas presuponen, sin duda, un mundo compuesto de materia volitiva, pero de una materia volitiva no disciplinada, sino impulsiva, y por ello mismo, tanto más dominable. La intriga que tiene que ver con un *adversario visible humanamente* puede, al menos, abarcar los afectos que hacen jugar los unos contra los otros; más aún, la esencia del intrigante consiste en el cálculo. Pero, sin embargo, el resto del mecanismo personal e histórico, *el mundo anónimo*, posee hasta tal punto un carácter afectivo, que no representa ni siquiera un engranaje de afectos calculable aunque no comprensible, sino sólo una rueda de la fortuna. El concepto contrapuesto al de *virtù* es el de fortuna; frente a ella sólo vale la apelación a la energía ejercida sin contemplaciones. De ahí el desprecio de Maquiavelo por los *dilettantes* «que hacen las cosas a medias, con semicrueldades y semivirtudes»; de ahí la disyuntiva entre *virtù ordinata* y mundo del azar entregado a sí mismo. El mundo se convierte en un campo de batalla entre el ingenio de la *virtù* y la fortuna: «La fortuna es potente allí donde ninguna fuerza se dispone a resistirla, y se extiende allí donde no hay ni diques ni barreras que se la opongan»<sup>7</sup>. En Maquiavelo aparece así, es verdad, con toda su fuerza el nuevo hombre de acción burgués, pero más intensamente aún la pura esperanza de poder surgida del trasfondo caótico que presupone. La desconfianza frente a tendencias objetivas une a Maquiavelo y al fascismo, como une también abstractamente el comienzo y el fin de la época burguesa. Aquí como allí el mundo aparece como un cúmulo de pasiones y acasos, con la única diferencia de que su concepto de ley se encontraba todavía ante la puerta en el Renacimiento, mientras que en el fascismo fue arrojado por la puerta. Maquiavelo, de otro lado, quiere ser en su *virtù* un romano, tal que

6. Cf. N. Maquiavelo, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, trad., introd. y notas de A. Martínez Arancón, Alianza, Madrid, 2000.

7. Cf. N. Maquiavelo, *El Príncipe*, prólogo y trad. de M. A. Granada, Alianza, Madrid, 1981, p. 117.

Catón, Sulla, César, mientras que en su fortuna, en cambio, como un concepto típicamente desprovisto de leyes, ajeno al hombre, no es en absoluto romano, sino, más bien, medieval. Precisamente Sulla se sentía y se denominaba Sulla Felix por razón de los lazos que creía mantener con Fortuna-Tyché, la cual era para los romanos lo mismo que providencia e incluso que gracia. Precisamente en los más altos tiempos de Roma se elimina cada vez más el momento del azar en el concepto de fortuna y se lo siente cada vez más ajeno a ella; incluso la fortuna de la guerra, tan versátil ella misma, en la que la posesión o no posesión de una colina decidía del destino de los ricos, parecía en la *pax romana* haber cedido el sitio a la necesidad. Sólo la baja Roma, por razones político-sociales evidentes, iba a demonizar a Tyché, y especialmente a Ananké, la antes tan preciada necesidad. Y sólo la Edad Media iba a degradar la fortuna completamente, convirtiéndola en la rueda de la fortuna, en los caprichosos altibajos del mundo: lo mismo que Maquiavelo. Lo único que resta son capricho y acaso, un universo-fémina que necesita de la fusta, una rueda de fortuna a la que alimenta la acción en sus cangilones. La acción rápida heroica presupone siempre esta fortuna, de la misma manera que Fabio o el irresoluto presupone, al revés, los lentos molinos del Señor, mundanizados en un espíritu progresivo que se muele a sí mismo. Como bien se sabe, esto último ha tenido malas consecuencias, y por razón de su carencia de factor subjetivo, el fabiano ha abierto las puertas al técnico de la violencia. A aquel que pone mano en la rueda de la fortuna, no como «príncipe», sino como gángster. Y la *respuesta* al doble interrogante de la mejor actuación política reza: ni la irresolución que renuncia por principio a la fuerza, ni tampoco la taimada abstractividad de la fuerza. Sino la fuerza en cuanto mediada concretamente, como «comadrona de la nueva sociedad de la que está grávida la vieja». Esta resolución de Marx tranquiliza; en ella no se exige de la historia ni un alumbramiento virginal, como lo exigen los impotentes irresolutos y fabianos, ni la ve tampoco como la prostituta estéril que ven en ella los violadores. Puede haber un gran momento y una generación enana que no sabe aprovecharlo; como también es posible lo contrario. Pero sólo cuando coinciden los actores dispuestos y el tiempo acorde —un caso doblemente raro— recibe su consagración histórica la coyuntura, es decir, su triunfo necesario. Y entonces no se trata ya de un triunfo del domador o de una pútrida fe en un progreso en sí que va a enjugar automáticamente las lágrimas, sino que lo que aquí tenemos ante nosotros es, a la vez, necesidad tanto obedecida como dominada.

*El problema de la ruptura,  
Hércules en la encrucijada, Dioniso-Apolo*

En la misma medida en que los hombres son opacos e indeterminados, se encuentran también escindidos. La misma voluntad se halla escindida en ellos, unas veces, por así decir, dirigida hacia abajo, y otras, por así decir también, hacia arriba. Hay una vieja polémica, cuyos orígenes no hay que buscarlos sólo en el cristianismo, entre la carne y el alma, y una vieja inquietud acerca de cuál de las dos partes es la mejor. La carne es tenida no sólo por débil, sino también por acometedora, es decir, egoísta. El alma es descrita, a menudo, como noble y preciosa, haciendo resonar en la descripción deseos altruistas referidos al propio comportamiento, y, sobre todo, al comportamiento ajeno. Desde Adam Smith, y ya antes, se ha tratado de combinar estos dos impulsos contradictorios, haciendo aparecer a menudo el provecho ajeno, precisamente en el tráfico y el comercio, como causa del provecho propio, y al revés. En la sociedad burguesa, y no sólo en la medieval, se enfrentan, en cambio, sin mediación la dicha de los sentidos y la llamada paz del alma. Y entre ambas, como dice Schiller, al hombre no le queda más que la angustiada elección. Es una melodía mil veces variada, la melodía de la voluntad en la encrucijada a la busca de la existencia más rentable, pero también más satisfactoria. A esta discrepancia debe su difusión y su popularidad la fábula de Hércules en la encrucijada, una fábula ya precristiana. La voluptuosidad y la virtud hacen señas desde el futuro, ambas apoyadas en una piedad y cada una con un valor y una esperanza que faltan a la otra. La fábula procede de Pródico, el sofista, que fue quien primero la relató, pasa por Jenofonte y llega hasta Christoph Wieland, el cual, desde luego, no acaba de creer en la elección de la rígida virtud. El Hércules escindido se encuentra también en el juego de marionetas del Doctor Fausto: a la izquierda, debajo del Doctor, llama el aire terreno; a su izquierda, y sobre él, el aire celestial; a la izquierda flamea y brama el mal; a la derecha, brilla y sosiega el bien. Son las dos almas en el pecho de Fausto, la terrena y la celeste, el alma del cuerpo y la de los altos presentimientos, la del super *ego* que irrumpe espiritualmente. Desde el punto de vista erótico, y en sus muchas variantes, tanto interesantes como insustanciales, ésta es la tensión desiderativa entre Carmen e Isabel. Y la encrucijada se acredita también como tal por el hecho de que no sólo el aire terreno seduce, sino también el emblema que promete sosiego, placeres espirituales, paz. En el Norte sobre todo, en el mundo del mal tiempo y de los impulsos fríos, o por lo



menos de la escasa primavera, aparece también una inmensa atracción: retornar a la celda, allí donde la lámpara luce amablemente de nuevo. El claustro es aquí menos ascetismo que en el Sur, mientras que, en cambio, la sensualidad sin reparo puede resultarle al hombre del Norte tan difícil como el ascetismo, sobre todo después de que el capitalismo y el protestantismo le han despojado de toda ingenuidad y de toda fuerza para el goce de los días de fiesta. Ésta es la razón de que el consejo de seguir el camino del placer puede contener aquí la misma renuncia y propaganda que condene en el Sur el consejo de retirarse al claustro. Cuando Nietzsche, por ejemplo, aconseja a los zelotas del lucro, pero también a los caviladores, que se conviertan en «leones que ríen», no hay duda de que tiene tras de sí la incipiente época capitalista con su tendencia y tránsito a la irracionalidad; pero, sin embargo, su antítesis Dioniso-Apolo, hecha como lo está en el Norte, presenta lo dionisiaco como algo no dado, como un deseo lejano e incluso tropical. El resultado de ello es que la criatura plena que intenta personificar lo dionisiaco no produce aquí la impresión de algo evidente, de algo de lo que el hombre tuviera que elevarse a la paz del alma, como si se elevara de algo dado, sino que también lo dionisiaco es aquí utópico. Con su antítesis Dioniso-Apolo, Nietzsche dio, en efecto, nueva vida utópica a la contraposición placer de los sentidos-paz del alma, que se había convertido en una contraposición filístea y sórdida. Y la dio, no a la embriaguez como una eferescencia apasionada, sino, muy a su pesar, y en la misma medida, a la luz apolínea, en tanto que ésta lleva en sí al Dioniso avasallado; en los dos hay que laborar, los dos son algo inacabado. El Dioniso inacabado es lo que en Nietzsche impulsa contra el empequeñecimiento, la domesticación, el escamoteo de los ímpetus salvajes. Dioniso es el supuesto elemento primario de la sangre, la noche, la embriaguez, el címbalo, las resonancias metálicas, pero este dios prelógico es en la misma medida el dios en devenir, no llegado aún a ser. Todo ello lo hará sólo realidad la primavera: «Quien ha alcanzado la sabiduría sobre viejos orígenes, buscará, en último término, fuentes del futuro, nuevos orígenes»<sup>8</sup>. La *imagen desiderativa dionisiaca* no queda, por eso, conclusa con la fiera de presa y la *regressio* abigarrada, sino que conoce la voluptuosidad de lo futuro, su esencia se halla en un dios incógnito del devenir. La imagen dionisiaca lleva en sí un hermetismo inacabado, pero no un hermetismo que se resuelva en la imagen

8. *Zarathustra*, «Sobre nuevas y viejas tablas», § 25. Cf. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, ed. de J. R. Hernández Arias, Valdemar, Madrid, 2005, p. 30.

nietzscheana de Apolo, ya que éste, contra lo esperado y contra toda evidencia histórica, es situado completamente al margen del devenir. Para el anticristiano Zaratustra, Apolo es simplemente patrón de la domesticación y del empequeñecimiento, y en sus proximidades se encuentran todos los falsificadores de los instintos y todos los calumniadores de la vida. Junto con este Apolo mismo son calumniados Sócrates y Jesús, y Apolo se convierte en pálido intelecto, en medida de domesticación: todo ello representa supuestamente sólo decadencia de la vida y de la resonancia áurea aún no vivida en la criatura misma. De esta suerte, Nietzsche aleja *su imagen desiderativa apolínea*, como su dios mismo, de ese sol tan altamente consagrado en el *Zaratustra*: «Cuando creé el superhombre, ordené en su torno los grandes velos del devenir y situé sobre él el sol del mediodía». En Nietzsche, por tanto, el dios del sol, Apolo, no es utilizado como expresión de la luz que brilla en las alturas y sobre el bramido del mar, como el dios que nos relata el devenir: «semejante al sol que arrastra también el mar a sus alturas». Pero, sin embargo, en tanto que Nietzsche introduce el paradigma altura-sol-mediódía por encima de los mares, tiene que hacer a Apolo portavoz de Dioniso, contraponiéndolo al mero intelecto superficial. Apolo es el «abismo en las alturas», un dios que contiene las profundidades y que no sabe enfrentarse con ellas. Para la imagen de Apolo los griegos tenían un sentimiento tan inagotable como para la imagen dionisiaca, prestándole como ambigüedad el velo nietzscheano del devenir. La leyenda griega —no sin la maledicencia de la escolástica filisteá— nos dice ya que, en el nacimiento de Apolo, un oráculo le predijo a la madre que su hijo *recibiría todavía muchos nombres*; en todo caso, éste iba a ser su nombre, un nombre que ni distiende ni está distendido. Y en efecto, y hasta hoy, la denominación, la historia categorial de Apolo no está terminada, más aún, es la efervescencia dionisiaca o volitiva la que se prosigue en la clarificación, en todas las posibles determinaciones transfinitas. El exceso de posibilidad y de indeterminabilidad arrebatadas que se expresan con la denominación de Dioniso muestran precisamente cuánta iluminación subjetiva, cuánto Apolo hay que extraer todavía del hombre. El fuego dionisiaco y su imagen desiderativa es tan sereno como móvil, pero la luz apolínea tiene rutas que llevan más allá de los parones del empequeñecimiento o de las fijaciones históricas.

Por muy radical que sea la tensión entre carne y espíritu, se trata de una tensión que se hace aburrida. Ello radica en lo evidente en cada una de las posiciones, de tal suerte que lo único no evidente es la decisión, aunque siempre nos aparece como una elección entre dos

caminos semejantes. Esto es lo que da a la decisión su carácter filisteo, como si se tratara de un trato entre gentes conocidas, o bien de una decisión acerca de si la moneda cae de cara o de cruz. Antes mencionamos a Nietzsche porque, en lugar de dicha de los sentidos-paz del alma, puso Dioniso-Apolo; pero, sin embargo, la elección rígida se mantenía en pie. Una y otra vez se hizo jugar un paradigma contra el otro, una y otra vez se destruyó el paradigma creatural por el paradigma moral, o bien, en un supuesto paganismo, se literalizó la sedicente liberación de la carne respecto del espíritu. Una y otra vez se intentaron síntesis, como, por ejemplo, la de que la moralidad no significa una quiebra, sino una floración de la criatura, una floración, además, desarrollable; pensando siempre en una contraposición respecto al dualismo puritano y kantiano que se nos presenta en Shaftesbury, en Rousseau, en Schiller. No obstante lo cual, también la teoría de la floración nos muestra su angostura y su estatismo en la limitación de la criatura al mero sedicente egoísmo y en la limitación de la moralidad al sedicente altruismo; lo cual permite, en una supuesta armonía de los intereses, llevar ambos paradigmas muy difuminados a un denominador común. El dualismo, de otro lado, mantiene, es cierto, la agudeza de la encrucijada, no realiza con ella ninguna combinación, pero paga la aprehensión del hombre-criatura o del hombre inteligible con una estática tanto mayor de ambos y con una oposición mantenida de modo completamente adialéctico. Las dos almas de Fausto se friccionan por ello estrechamente y con falsa arrogancia; en este sentido el dualismo de Kant es agrio, y el de Nietzsche, salvaje. Y por eso también un Dioniso aislado-antitético ofrece poco más que material volitivo efervescente, si bien con la admonición del fuego. Y por eso un Apolo aislado-antitético se nos presenta, en último término, vacío de contenido, y su pureza, hecha abstracción de todo abismo, vive sólo en un cielo empalidecido. O lo que es lo mismo: ni Dioniso ni Apolo son entendidos suficientemente como proceso, como proceso utópico, sino que, como todas las contraposiciones anteriores correspondientes, son cosificados. No están inmersos en la corriente utópica a la que están llamados los hombres en carne y espíritu, no salen del simple pórtico en que se hallan situados. A saber, del pórtico que conduce al desconocido ser-sí-mismo, al ser idéntico consigo mismo, en los que ya no habría escisión. El hecho precisamente de que entre estos paradigmas hay una elección, y de que ninguna elección es satisfactoria, apunta a la constante en que ambos laboran, a lo inacabado e incógnito del ser humano. Los conceptos contrapuestos carne-espíritu, Dioniso-Apolo, sólo tienen

sentido, por eso, como conceptos inacabados, no como respuesta fija y susceptible de ser manejada en una doble dirección. Son conceptos que no constituyen una encrucijada, sino una ruta experimental íntimamente entrelazada, en la que el objetivo buscado y querido no coincide con ninguna de las alternativas posibles. A no ser en la superación dialéctica de ambas: en lo dionisiaco determinado apolíneamente o en lo apolíneo con pleno contenido dionisiaco. En sus orígenes esto sólo puede tener lugar en una sociedad que no se comporta competitivamente entre dicha de los sentidos y paz del alma. Allí donde aparece una totalidad que funde las particularidades cosificadas, allí donde los momentos parciales de una totalidad en movimiento no destacan ya como fetiches en lucha recíproca. Todo el problema de la relación entre el hombre natural y el hombre moral es, en último término, apariencia histórico-clasista, la cual, como tal, puede hacerse transparente y está ya anticuada. Ni el tipo predomesticado de hombre está tan perfectamente concluso que no sea necesario más que desempaquetarlo y darle rienda suelta, ni la domesticación en la sociedad clasista histórica —pese al vario nombre de Apolo al que ha avanzado— posee una moral perfecta en su contenido que justifique la represión de todo lo que no responda a ella en la criatura. Tampoco el nuevo reino que Jesús situó y abrió por encima del viejo Adán nos descifra la incógnita humana de tal manera que no quede ninguna duda sobre nuestra última y fundamental fisonomía. Esta última nos continúa apareciendo como en un espejo oscuro, y san Pablo insiste a sus cristianos que tienen todavía que transmutarse en el «rostro descubierto». El hombre no es en absoluto, como creía el catecismo, un ángel que cabalga sobre una bestia domada; porque ni sabemos que la X humana tenga la determinabilidad de una bestia ni tampoco que la figura del jinete propuesta sea la figura de un ángel. Y es por eso por lo que precisamente la utopía de Apolo alimentada en lo inacabado, en el Dioniso mismo, apunta a la tercera posibilidad sobre la pareja insustancial sensualidad-moralidad y más allá de la elección angustiada que permite el dualismo entre ambas. En la ruta hacia esta tercera posibilidad que todavía se aproxima, es decir, hacia este no desfigurado «estar donde nosotros mismos», Dioniso nos aparece como el representante de lo que hay en el hombre de ardiente e insoluble: como el fuego oscuro en el abismo. Y Apolo sólo se nos presenta como la determinación progresiva del material designado dionisiacamente: como el abismo en las alturas, como el abismo llevado a las alturas. Tanto el uno como el otro son inconclusos como el contenido humano que significan y hacia el que

se hallan en camino: aquí, en carne y voluntad; allí, en espíritu. El hombre no ha sido encontrado aún, ni dionisiaca ni apolíneamente; más aún, su incógnita reviste tales dimensiones, que la melodía y la imagen, tanto dionisiacas como apolíneas, son en la misma medida tan exactas como erróneas. La voluntad impulsiva y el espíritu oscilan, y lo que constituyen recíprocamente en totalidad dialéctica sólo tendrá un único nombre. El último nombre de Apolo y también el primero de Dioniso; con lo cual desaparecen ambas alternativas.

Vita activa, vita contemplativa,  
*o el mundo de la buena parte escogida*

La polémica entre la melodía ardiente y la melodía clara se prosigue incansablemente en el exterior. En las dos especies deseables de la vida adecuada: la de la acción y la de la serenidad contemplativa. Ambas formas pueden sucederse sin mediación (así, por ejemplo, en la sucesión día laboral y domingo) o bien penetrarse recíprocamente (como sucederá después de la eliminación del trabajo forzoso). Pero el problema sigue en pie: ¿qué imagen se sobrepone también en la posible penetración recíproca? ¿Cuál de ellas contiene más evidentemente lo que el hombre es? Un adagio árabe dice que la mujer hermosa es buena durante una semana, mientras que la mujer buena es hermosa durante toda una vida. La mujer buena puede ser la mujer activa en el sentido de la afanosidad, mientras que la mujer hermosa puede ser la digna de contemplación y la dedicada ella misma a la contemplación. ¿Cómo, sin embargo, si la actividad o la contemplación son posibles simultánea, recíproca, alternativamente? De esta búsqueda de nuestra parte mejor se ocupa una escena muy diversamente interpretada en el peregrinaje de Jesús con sus discípulos.

Ocurrió que mientras caminaban, Jesús llegó a un mercado, y una mujer llamada Marta lo acogió en su casa. Y esta mujer tenía una hermana, llamada María, que se sentó a los pies de Jesús oyendo sus palabras. Marta iba, mientras tanto, de un lado para otro, y dirigiéndose a Jesús, le dijo: «¿No tienes nada que decir, Señor, de que mi hermana me deje servir a mí sola? Dile que también ella eche una mano». Pero Jesús le respondió: «Marta, Marta, tú tienes muchas preocupaciones y trabajo, pero lo necesario es otra cosa. María ha escogido la parte buena, y nadie debe privarle de ella» (Lucas 10, 38-42).

Con estas palabras parece darse preferencia, sin duda, al hombre contemplativo respecto del hombre activo. Y la contemplación

se situó por encima del esfuerzo allí donde la esclavitud era la forma dominante de producción; es decir, allí donde el trabajo, esa forma de actividad predominante esclavista, era tenida como deshonrosa para el hombre libre. No obstante lo cual, la vida activa noble, con el predominio de la voluntad y de las emociones, no dejó nunca de ser atacada. Éste es el punto en torno al cual iba a encenderse en la alta y la baja Edad Media la polémica entre el cristianismo «teórico» de los dominicanos y el cristianismo «práctico» de los franciscanos. Y el problema Marta-María revistió entonces tales dimensiones, que llegó a afectar al cielo mismo de la época. El problema acción o contemplación, primado de la voluntad o del intelecto, se extendió hasta el concepto del Dios escolástico. Duns Escoto, el *doctor subtilis* de los franciscanos, enseñaba el primado absoluto de la actividad volitiva sobre el espíritu, mientras que santo Tomás, el *doctor angelicus* de los dominicanos, enseñaba el primado igualmente absoluto del espíritu sobre la voluntad. Como en la casa de Marta, Dios es aprehendido allí de la manera más alta y exclusiva por el amor, y aquí, en cambio, por el conocimiento contemplativo. De acuerdo con ello, Tomás situaba también en el hombre el entendimiento por encima de la fuerza de voluntad, viendo en aquél la guía de ésta, y situaba así mismo —en seguimiento de Aristóteles— las virtudes teóricas por encima de las virtudes prácticas. Marta se mantiene en el pórtico de la vida perfecta, mientras que María, dice Tomás, goza ya del «pan de los ángeles de la contemplación» —*pars mentis aeterna est intellectus*—, cuyo fruto es la paz (*quaestio* 79). Y así aparece en Tomás la misma jerarquía que también Dante establece entre dos hermanas del Antiguo Testamento: entre Lea como personificación del *operare* y Raquel como personificación del *vedere* (Purgatorio XXVII, v. 108)<sup>9</sup>. No tan claramente como Tomás, distinguió la vida contemplativa el Maestro Eckhart, el místico de los dominicanos. Eckhart escribió un sermón sobre el pasaje de Lucas, en el cual alaba la «firme afanosidad» de Marta, mientras que sólo considera de paso el «abandono del trabajo» de María. Y así, tras muchos rodeos, Eckhart interpreta de la siguiente manera las palabras de Jesús:

Marta temía que su hermana quedara prendida en el arrobo y en la belleza de sus sentimientos, y descaba que fuera como ella. Lo que Cristo quiere significarle en su respuesta es que debe darse por con-

9. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, en *Obras completas*, versión de N. González Ruiz, sobre la interpretación literal de G. M. Bertini, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980, p. 330.

tenta, que también María tiene la parte mejor y que no debe ser privada de ella. Esta exuberancia [se refiere a la exuberancia en la contemplación] pasará. Y a ella como a ti le corresponderá la máxima dignidad que puede corresponder a una criatura, a saber, la santidad.

Con esta interpretación, o reinterpretación, Eckhart se sale del intelectualismo de su orden, aunque no de manera definitiva. Porque en su doctrina, considerada como una totalidad, triunfa el intelectual sobre el hombre de acción: el alma que parte y que retorna, la creación del mundo en Dios y su retorno a él; todas estas actividades y esperanzas representan diversas gradaciones de un *proceso cognoscitivo*, son posibles por virtud de un último primado de las virtudes teóricas. En principio, por tanto, sólo los franciscanos pusieron la *vita activa* sobre la *vita contemplativa*, una *vita activa* que pretendía ser amor y caridad, no otra cosa. En la *predella* de su retablo en Santa Maria Novella, Orcagna representó la *vita activa* en la figura del santo sacrificio de la misa. Siendo así que el amor, que no cesa nunca, se aproxima cada vez más, hacia finales de la Edad Media, a la habilidad burguesa: en unos tránsitos refinados al *homo oeconomicus*, al *homo faber*, hasta llegar a la afanosidad capitalista, en la cual, desde luego, cesa, y muy bien, el amor. No obstante lo cual, en la nueva situación no cesó ni mucho menos la vieja alternativa, sino que, al contrario, encontró nuevas metamorfosis mucho más concretas, como una alternativa interna-estática entre carne y espíritu, entre profanidad y espiritualidad. Una alternativa que recorre como una doble voz el día del hombre burgués, tanto más cuanto que la clase hoy dominante ha abolido la fórmula de que el trabajo envilece. Aquí nos encontramos con la línea protestante o laboral del esfuerzo siempre en aspiración; una línea que, si bien es cierto que no se halla muy lejos de la habilidad capitalista, sí procede de tiempos mejores. Característica es en este sentido la frase de Lessing de que la verdad sólo pertenece a Dios, y de que lo único propio del hombre y esencial a él es el esfuerzo por la conquista de la verdad. Junto a ella o sobre ella corre la línea dominical, una línea católica aunque ningún católico la haya seguido; línea de la contemplación en la que se encarna el viejo primado de la visión, de la *fruitio veritatis* como el bien supremo. Esta conciencia en principio teórica, revestida también con un contenido así mismo teórico, culmina por ello mismo en Spinoza, y con mucha mayor razón en Hegel; incluso el *amor Dei* es aquí evidencia, y la clave última es, una vez más, el espíritu que se sabe a sí mismo. No obstante lo cual, en estos pensadores esencialmente contemplativos,

y en tanto que pensadores burgueses, la *fortitudo* activa, el «espíritu práctico» roza y conquista la esfera etérea de la espiritualidad contemplativa. Porque la producción y el mundo del trabajo burgueses no permiten a María o a la contemplación ningún primado sobre Marta o sobre la vida que se hace realidad en actividad. La línea del día laboral no puede mediarse *de forma clasista* con la línea dominical, tanto menos cuanto del día laboral ha desaparecido el interés en el trabajo y del domingo ha desaparecido el arte del descanso y de la apacibilidad satisfaciente. Los movimientos revolucionarios son los que menos permiten la holganza, por mucho que su objetivo no sea otra cosa que una vida más allá del trabajo. La ambivalencia entre virtud teórica y virtud práctica muestra así también cuánto hay de inconcluso y experimentador en ambas; cuán poco encierra la una como la otra de contenido humano puro susceptible de constituir una respuesta válida. Y hasta qué punto el espejo oscuro en que se contempla la incógnita humana sitúa a Marta y María una tras la otra, en un mero primer plano.

De ello depende la forma a menudo inferior en que puede presentarse esta doble vida. Ello no sería posible si la actividad o la contemplación contuvieran inequívocamente lo que es el hombre. En la existencia capitalista, Marta y María aparecen desfiguradas, pero son también susceptibles de esta desfiguración. La vida activa se ha convertido en el vasallaje de los explotados y en maquinación constante por parte de los explotadores. De tal manera que constituye un autoengaño creer que el capitalista obra y decide en su propia empresa. El capitalista se halla conectado con una serie de movimientos de mercancías impenetrables y no dominados que sólo ofrecen la posibilidad de aprovechar determinadas oportunidades. La vida contemplativa, de otro lado, se funda predominantemente en la prebenda o también —de modo igualmente sospechoso— en la limosna, presentándose como la supuesta carencia de intereses de la pura teoría. Ésta, sin embargo, tiene, en realidad, muchos intereses, a saber, el interés de justificar la situación dada o el de refugiarse en su museo de antigüedades. La diferencia entre ambos paradigmas discurre, por eso, en el vacío, y ambas apuntan de manera capitalista a un país vacío, cada vez más vacío. Como amantes de contenidos humanos y de su fomento, los marxistas se han hecho, por ello, especialmente sensibles respecto a la vida contemplativa. Demasiado tiempo sólo se les ha interpretado el mundo de manera distinta, mientras que el cometido del saber en tanto que conciencia moral es el de modificarlo en sus mismos fundamentos, es decir, parriendo de su fundamento mo-



vible finito. Esta decisión marxista contiene, sin embargo, a su vez, una salida del dualismo adialéctico que ha dominado hasta ahora la oposición *vita activa-vita contemplativa*. Marxistamente se entra así en un nuevo plano, el plano de la praxis revolucionaria que prepara ya la eliminación de los días laborales y dominicales. Y no sería una *praxis revolucionaria* si no contuviera como momentos tanto contemplación como acción, unidos y superados en la oscilación de teoría y praxis. En ninguna parte hay mayor objetividad teórica, mayor peso de la virtud intelectual que en el marxismo, en ningún sitio se moviliza más activamente la decisión basada en el conocimiento y su largo aliento. Desaparecen así los tipos inferiores, y más aun las caricaturas que —sobre todo en el ámbito capitalista— han banalizado y rebajado las figuras de Marta y María. ¡Cuánto zaragatero se oculta o se ocultaba bajo el paradigma de la *mera actividad*! ¡Cuánta zafiedad y vacío espiritual! Tipos que son incapaces de un minuto de concentración, actores de la perspectiva a ras de suelo, que si son actores lo son sólo desde este ángulo de vista; icomo si no hubiera otra evidencia que la que lleva a vender más rápidamente, como si la vía láctea sólo existiera con el fin de ser transformada en mantequilla! ¡Cuántas debilidades impulsivas se hallan o se han hallado, de otra parte, bajo el paradigma de la *mera actitud contemplativa*! ¡Cuántos elementos espiritualmente incestuosos, nulidades eruditas! Tipos incapaces de una decisión, coleccionadores de un saber lóbrego, sin dinámica, sin objetivo. La misma serenidad de esta especie de contemplación —si permanece en el apartamento—, lo que crea lo crea en la indiferencia del museo; contiene todavía contemplación, pero sobre una serie de cadáveres. La pregunta que Bertram, el discípulo de Stefan George —«¿quién convirtió la notablemente lenta, alta contemplación / en la rápida visión del liberador? / ¿es esto ya muerte?»—, dirige a los activistas baratos, al populacho de la actividad por la actividad misma, tiene que responderse negativamente, pero añadiendo que la muerte se halla más próxima a la contemplación degenerada que a la actividad degenerada. Al marxismo no se le escapa en el campo de la herencia cultural que a las épocas pasadas no les faltó la única especie elevada de contemplación. El retrato de Erasmo por Holbein nos ofrece la expresión de la concentración que tan esencialmente pertenece o perteneció a la *vita contemplativa*; la expresión de la abstracción laboriosa la encontramos, una y otra vez, en el *San Jerónimo en su celda*, de Durero. Un reflejo del primado tomista del intelecto aparece justamente inmediato en la teoría-praxis, como aparece una expresión de sabiduría en el estilo sereno, conjurado a la serenidad, tal y como

lo describe Dehio en esta representación tan excelsamente recogida, más apartada del mundo aún que la *Melancolía* del mismo Durero:

San Jerónimo está sentado, minúsculo, en segundo plano, de tal manera que si todas las líneas de la perspectiva no confluyeran en él, podría pasar inadvertido. Pero su espíritu se comunica al espacio entero y baña todas las cosas con apacibilidad y paz. Parece como si en esta serenidad sagrada no se oyera más que el rasguear de la pluma sobre el pergamino; los animales duermen; la calavera, casi con aspecto amable, nos habla de una tranquilidad profunda, definitiva.

El lenguaje del claustro en la lámina de Durero es el lenguaje de la erudición monacal, de las humanidades y su universidad; humanidades y universidad que, precisamente por razón de su actividad, se hallan más próximas al marxismo que a todo el pragmatismo vil del lucro. Y la praxis del marxismo tiene ella misma como fundamento una vida más allá del trabajo o, lo que es lo mismo, una profundización y una serenidad que no tienen nada que envidiar a la de san Jerónimo. El problema en su totalidad aparece, desde luego, tan complicado —también en la relación teoría-praxis, y muy precisamente en ella— porque es un problema *rebus sic stantibus* extraído del viejo dualismo entre virtudes teóricas y prácticas. Y es justamente este dualismo el que carece de sentido o no constituye más que una escisión cosificada de meros momentos; mientras que en una existencia sin trabajo forzoso, y con simple exención del trabajo forzoso, desaparece todo el problema de las preferencias entre aquellos momentos. De la misma manera que una situación sin clases hace desaparecer en progresivo automovimiento y en progresiva autoidentificación toda la oposición criatura-disciplina, Dioniso-Apolo, así también desaparece en ella la tensión entre virtudes teóricas y prácticas. La parte mejor no ha sido escogida, en último extremo, ni por Marta ni por María, sino que es aquella autenticidad que muestra su *centro sereno a la actividad*, ese centro desde el que la actividad tiene lugar y al que la actividad tiende. Y es así como, en la leyenda griega, los hombres de acción, Aquiles, Esculapio, Hércules, Jasón, fueron entregados para su educación al centauro Quirón: una alegoría de la unidad de sabiduría y acción.

### *Doble luz: soledad y amistad*

De siempre los hombres nacen solos y mueren solos. Y en el intervalo, siguen siendo, tanto en cuerpo como en alma, sus más cercanos

prójimos. El viento de incitaciones externas o incluso hostiles los devuelve fácilmente a sí mismos. Y uno de los fenómenos más reprimidos en sí tiene aquí su origen narcisista: la imagen desiderativa de la *soledad*. Aunque, hay que decirlo, con limitaciones: porque la soledad no es en todos los casos una imagen desiderativa, sino que, al contrario, puede ser temida, puede representar una miseria. Ello depende en general de la edad del hombre, de la sociedad y de la época de la que el yo se retira. Como ya se ha visto, el yo es más antiguo que la economía individualista, pero su soledad no es más antigua que la sociedad misma ni se da, en realidad, fuera de ella. La soledad en la juventud o lejos de Madrid es una situación social como lo es la sociabilidad o la amistad, aunque, esta vez, en forma negativa o contradictoria. Evitación, aislamiento, desprendimiento son actos sociales exactamente como lo son la vinculación o la unión; la soledad sólo se da, de hecho, como imagen lejana de la sociedad, bien sea como apartamiento forzado de ella, con anhelo y amargura, bien sea con una dicha querida, llena de odio o descargada. En todo caso, la relación con el *ego* está determinada por la relación con la sociedad; sin ésta no existiría la soledad, ni menos el afecto de la soledad como dolor. Para la juventud, a la que una hora le dura tanto como doce horas a la madurez, la soledad es atormentadora, y sólo pasajera se la escoge tras grandes desengaños. No menos atormentadoras son las veladas sombrías de mujeres solitarias, el domingo yermo, una aflicción no por su insignificancia menos desgarradora en su dimensión. La inquietud sexual aumenta la angustia, la existencia monótona entre las cuatro paredes, hartó prematura para una juventud todavía existente o que se hace especialmente sensible para quien siente que la edad le apremia. Mucho más sombría se hace la soledad para aquellas personas que tienen que prescindir a la fuerza de su ambiente acostumbrado o hecho a la medida. A la mayoría de los reclusos la celda solitaria les causa más desesperación que la misma privación de libertad, y la larga duración de la soledad provoca aún más psicosis que la detención. Pero, sin embargo, también la existencia transparente en países muy extraños, provocada por agentes que podrían ser muy bien prójimos de sí mismos, pero que, sin embargo, precisan de una multiplicación de ellos en los puntales de la sociedad, también esta soledad sólo crea nostalgia en sus naturalezas. Si a ello se añade el destierro, lo que surge es un monje en el infierno. En su exilio de Tomi, Ovidio sólo escribió sus *Iristia*, y la primavera en el mar Negro lo único que le inspiró fue un poema servil a Augusto. El esplendor afirmado de una época y de una sociedad es lo que ennegrece la soledad.

dad, lo que elimina, o al menos suspende, su dicha narcisista. Todas estas situaciones revisten un carácter infernal y son extremadamente indeseables: deberían llamarse *abandono*, no soledad. Muy otra, decididamente distinta, es la situación cuando la soledad encuentra fundamento introvertido como *imagen desiderativa* en sentido propio, a saber, como *carencia de perturbación*. En este caso se anuncia en ella el narcisismo con el que Freud ve lleno el yo corporal: es un retorno desde los objetos al yo. El deseo de un mundo externo apagado puede ser tanto más urgente, tanto más valioso cuanto más protege una lámpara la concentración, una lámpara que no luce sólo como luz interna. Un adagio clásico dice: *solitudo musis amica*. En su evidencia actúa a la vez un arquetipo, el arquetipo del nido, de la incubación, del despliegue madurador puesto a salvo. Apartamiento en el campo, invierno que lo intensifica, sosiego de la casa y de la noche añaden un fuerte sueño desiderativo, y el resplandor de la lámpara luce como verdadera aura sobre el manuscrito. Escribir en el campo, escribir durante la noche unen al paisaje del Norte y al del Sur en la misma tónica amable de la producción intelectual: el Tibur de Horacio, el Tusculum de Cicerón, e incluso el Sils Maria de Nietzsche se han convertido así en alegorías, aun separados por los siglos. Aquí no hay que contar, en cambio, las construcciones poéticas de la soledad; como en George, en el que la proyección a las alturas es solitaria, o como en Rilke, en el que es solitaria la comunicación hacia las profundidades. Pero al menos del «retiro» epicúreo o estoico y sus diversos estudios surgía, también en casos menos importantes, la alabanza de la soledad unida a la concentración y también al anhelo de la *vita contemplativa*. Ahora bien, la *alabanza de la soledad* depende no sólo del *habitus* del hombre que sabe qué hacer con ella, sino también, y en la misma medida, de la situación de la sociedad en la que madura el hombre solitario. Si un sujeto se encuentra atraído por las tendencias de esta situación y apelado por ellas o si incluso se afirma esta situación en tanto que tal, entonces la soledad se encuentra tan unida a la época como un estudio de artista a la ciudad de París. Si la época, en cambio, es tenida como algo hostil, si al hombre que se cree superior no le parece tener sitio en ella, entonces surge la soledad como la dicha de la huida, como asilo. En parte también Tibur mismo, Tusculum y Sils Maria tienen este carácter; un carácter que se iba a hacer abstracto-exclusivo en las robinsonadas del siglo XVIII. El trato con plantas, animales, naturaleza hacía olvidar al hombre, es decir, a la sociedad dada; ningún baile de la corte podía resistir la comparación. Incluso los actores y grandes propietarios del corrupto ser so-

cial huían entonces a soledades coquetas o a actitudes de eremitas; cuanto más los que no eran actores. La época florecía en un narcisismo más o menos justificado, más o menos infatuado. En 1755 apareció el célebre libro de Johann Zimmermann *Sobre la soledad*, que iba a traducirse a casi tantos idiomas europeos como, más tarde, el *Werther*. Un libro que predicaba el retraimiento democráticamente, como un Tusculum, aunque sin Cicerón. El libro, tan prolijo como vivaz, dedica su décimo capítulo a los jóvenes dichosos y a su repugnancia por el aburrido trato social, al gusto y a la inclinación por un digno alejamiento de la sociedad, a la «huida sin prisas al goce de la naturaleza, allí donde no hay hombres, allí donde el alma resuena sin cesar». Este solipsismo sentimental, en el que se mezclan curiosamente la inactividad y el entusiasmo, se unió con el individualismo de la nueva sociedad burguesa, con el impulso de libertad del hombre económico del capitalismo. *Bene qui latuit bene vixit\**: esta convicción de la baja romanidad acompaña, es verdad, a todas las sociedades en decadencia; pero en el siglo XVIII al aislamiento se añadió también el *pathos* del hombre-átomo, el *pathos* de la persona que tanto huía de una colectividad tradicional como la superaba. Más antiguo y más intenso era, desde luego, el retraimiento, era la interioridad cristiana aquí incorporada, la tendencia a la indagación, no tanto del mundo exterior como del propio yo. Antes y también después de la rebelión del siglo XVIII, había tenido aquí su morada muy especialmente el *cristiano luterano*. En toda la soledad específicamente nórdica e invernal, el alma solitaria y su Dios habían constituido el escenario esencial de la aventura y salvación cristianas. De acuerdo con ello, la voluntad del último cristiano verdaderamente protestante, el recurso existencial de Kierkegaard, es tanto subjetiva como objetivamente una voluntad de soledad, más aún, es su agotamiento desde el punto de vista cristiano. Nunca se anheló más desesperadamente su angostura, nunca se la gozó con tal humilde infatuación, nunca se trató de enlazarla tan ampliamente con la existencia humana. Desde el punto de vista de la soledad, todas las cuestiones morales de Kierkegaard son monólogos; su base inconsciente es la esfera privada del pequeño rentista; pero como objetivo tienen una tremenda dimensión, a saber, como individuo y en su forzosa soledad, ser, a la vez, lo absoluto. Entenderse a sí mismo en la existencia, esta apelación a la subjetividad no hubiera sido posible sin la soledad protestante. En Kierkegaard se convierte en el lenguaje de una huida paradójica del objeto:

\* Vive bien quien bien oculta.

a la entraña más profunda del cielo más lejano. Algo así significaría la dicha en la aflicción, amueblaría el infierno hasta convertirlo en un *interieur*, lo llevaría a las alturas:

Mi pena es, sí, mi castillo, que cual nido de águilas tiene su sede allí en lo alto, en la cima de las montañas, entre las nubes; nadie puede expugnarlo. Desde él descendo volando a la realidad y capturo mi presa, mas no permanezco allí, sino que traigo a mi presa a casa y esta presa es una imagen que entretejo en los tapices de mi castillo. Ahí vivo como un difunto. Todo aquello que ha sido experimentado lo sumerjo en el bautismo del olvido para la eternidad del recuerdo<sup>10</sup>.

En este plano no hay comunicación posible, a no ser la comunicación entre una serie de solitarios desde los castillos de su permanente soledad; y así salta aquí en pedazos la imagen-desco cristiano-narcisista. Y se convierte así mismo en egoísmo, aunque en un sentido sublime, ya que no en vano el alma solitaria y su Dios no pueden por menos de vivir en la anarquía capitalista. Y no sin propia culpa recibe de aquí una parte de su desesperación y seducción, de su felicidad en la aflicción y de su propia evidencia. La economía privada ha fomentado desde sus mismos orígenes la agudización extrema del egoísmo; éste ha sido el alma económica que iba a prescribir, incluso al alma menos económica, su ruta en un aislamiento especialmente extremo o especialmente profundo. La soledad se ha apoderado también del empresario activo en el mundo, de forma que éste se ha convertido en un eremita de su interés. El capitalismo de la libre competencia ha constituido una suma de santos estilitas negativos, ha constituido verdaderos demonios estilitas de su empresa. Y, sin embargo, por mucho que la economía privada ha sabido premiar lo privado en toda su extensión, no por eso ha inventado la soledad, para no hablar ya de la evasión hacia ella como concentración o asilo, para no hablar de la muy antigua imagen de la condensación individual, del estar consigo mismo sin perturbación. Ha sido exagerada como el individuo mismo, pero no es artificial o cosificada, no es sólo abstracción coagulada. De otra manera que como felicidad de los sentidos y paz del alma, la soledad sigue manteniéndose como alternativa a la vida social también en una *sociedad ordenada*. Con una función, eso sí, modificada y con una imagen desiderativa que no tiene por qué ser ya la de la evasión. Pero sí, en cambio, con la imagen de aquellas

10. Cf. S. Kierkegaard, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida* 1, ed. y trad. del danés de B. Saez Tajafuerce y D. González, Trotta, Madrid, 2006, p. 65.

cuatro paredes, de las que no puede prescindir ni siquiera el hombre más felizmente socializado. Si no existieran resortes y recursos de esta especie, la comunidad sería tan vacía como la soledad es ciega sin comunidad. Todavía tiene mucha labor ante sí el sueño de la soledad verdadera, de esa soledad que no es la antigua ni la equiparada a la torre de marfil, sino la que consiste en descansos que vigorizan intensamente, en el sueño de una soledad voluntaria y no misántropa.

Todos los niños nacen solos, pero siempre unos junto a otros. Precisamente los hombres primitivos vivían ya socialmente y constituían un grupo. Aquí el individuo aislado era el expulsado del grupo, lo que, en tiempos de la ley de la jungla, equivalía a estar condenado a la muerte. La estirpe era el sostén del cuerpo, el contenido de un yo precariamente desarrollado. En los orígenes orgánicos se encuentra, por eso, un yo-cuerpo referido a sí mismo, pero en los orígenes históricos se encuentra la comunidad. Y en épocas en las que ésta se halla amenazada, a ella se dirigen deseos tan ardientes como a la soledad. Deseos de seguridad que no es preciso siquiera que se hallen en contradicción con la soledad, sino que la abarcan, al menos en el pequeño y cálido ámbito de la *amistad*. Ésta es, a la vez, la parte más importante de un amor proyectado hacia la duración y la costumbre; y es por eso por lo que la mayoría de los matrimonios se vienen abajo, no por falta de amor, sino por falta de amistad. La amistad se desarrolla más tarde, pero, como dice precisamente Werther, es la que «produce frutos en lugar de mustia hojarasca». También el individuo que se enfrenta contra el gran cuerpo social, celebra y poetiza un elemento colectivo en sus proximidades personales. Allí donde la sociedad se ha hecho problemática, surge simultáneamente con la imagen desiderativa de la soledad la imagen también de la amistad: no como huida, sino como sustitutivo de la sociedad, como su mejor forma en miniatura. Hacia finales del siglo XVIII, el sutil Christian Garve escribió su doble o alternativa consideración *Sobre sociabilidad y soledad*, en la que la amistad triunfaba sobre el retraimiento: «El aire que no se renueva se hace siempre mefítico; y así es también siempre algo triste la disposición de ánimo no renovada por sensaciones exteriores, entre las cuales las más intensas y vivas son las que proceden de otros hombres». Y por mucho que la amistad estaba destinada en un principio a sustituir la colectividad, en tiempos de una mentalidad intacta de *polis*, y a diferencia de la soledad, la amistad se vinculó a la *polis* misma. Y en efecto, la más viva alabanza de la amistad procede de Aristóteles, un pensador que definió al hombre como un *zoon politikon*, y que hizo desembocar la ética de la amistad en la ética del

Estado. Es cierto que Aristóteles no construyó ninguna utopía para el Estado, pero sí, en cambio, para la amistad, con una imagen idealizada que contiene elementos de la amistad realmente existente. Los libros VIII y IX de la *Ética a Nicómaco* están dedicados a esta idealización concreta, de tal manera que el *zoon politikon* es un ser humano por y primariamente en la amistad. A ésta, en tanto que archivo y almohada de la convivencia, le es esencial «que se tenga aprecio recíproco y se desee el bien recíprocamente, sin que a nadie le quede oculta esta actitud». Esto último significa que la amistad comienza allí donde es puesta a prueba, es decir, allí donde cuesta algún sacrificio; razón por la cual Aristóteles cita tanto en la *Ética a Nicómaco*, como también en su *Política* (II, 5)<sup>11</sup>, el dicho posteriormente tan utilizado por el comunismo monacal: «entre amigos todo es común», o bien: «la propiedad del amigo es propiedad común». Como elemento de la amistad, esta igualdad, eso sí, no traspone las fronteras del pequeño círculo, y Aristóteles recomienda la propiedad privada, porque sin ella desaparecería la virtud de la generosidad. Por razón de su perfección, el círculo de la amistad es en sí más reducido que la *polis* más reducida: «La amistad en su perfecto sentido no puede darse entre muchos, como no se puede estar enamorado tampoco de muchos». Y la amistad como perfección social es algo más elevado que el amor: «Porque existe también el amor de cosas inanimadas como el vino o el oro, mientras que la amistad sólo se da entre hombres y presupone la correspondencia». Del ideal de la colectividad reducida se extrae finalmente el aglutinante de la gran colectividad, y por cierto de modo desconcertante:

La amistad es también lo que mantiene los Estados y algo más caro a los legisladores que la justicia. Porque la concordia, que es lo que más importa al estadista, se halla, sin duda, estrechamente unida a la amistad, mientras que lo que quiere eliminar, ante todo, es la discordia característica de la enemistad<sup>12</sup>.

Lo que la justicia exige, lo lleva a cabo sin coacción la amistad. La amistad produce aquella concordia en la que no se da la violación de los derechos de cada uno, es decir, en la que no hay ya ni siquiera motivo para pensar en la justicia. De nuevo, y como en el principio

11. Aristóteles, *Política*, introd., trad. y notas de M. García Valdés, Gredos, Madrid, 1988, pp. 95 ss.

12. *Ética a Nicómaco*, VIII, 1. Cf. Aristóteles, *Ética nicomáquea/Ética eudemia*, introd. de E. Lledó, trad. y notas de J. Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1985, p. 323.



de *inter amicos omnia communia*, la utopía aristotélica de la amistad se sitúa antes del Estado; la armonía política, un bien evidente que la sociedad esclavista no podía ya mostrar, encuentra en la amistad su baluarte. Y pronto también su tópico declamatorio; así, por ejemplo, en *Laelius de amicitia*, de Cicerón<sup>13</sup>, o en Cástor y Pollux como la imagen de una edad de oro asentada en dos personas. Las tres actividades que Aristóteles atribuye a la amistad: concordia, benevolencia, bondad en el obrar, le prestan claramente un carácter utópico; y por eso también, si traspasa el límite de las dos personas, la amistad sólo se mantiene en grupos ellos mismos de carácter utópico o con objetivos utópicos. La amistad vive en asociaciones, sectas, conventículos que no sólo tratan de sustituir una colectividad, sino que quieren modelarla en pequeño o facilitarla en dimensiones regionales. De aquí el sueño de la amistad en todas las utopías anárquicas o federativas, en la disolución del edificio social y su sustitución por acciones de ayuda recíproca, por pequeñas comunidades autónomas en las que cada miembro se conoce y en las que se respira el suave aroma de una vieja amistad. Todavía en la ética de la vecindad de la primitiva América aparece este anhelado sentimiento fraterno en los pequeños asentamientos de Filadelfia: se había dejado atrás el mundo feudal, y la lucha por la existencia era más una lucha con la naturaleza que con los hombres. La colectividad aparecía casi a mano partiendo del material que la Biblia —sobre fundamentos no muy dispares, campesino-democráticos— había denominado el prójimo. Que todo ello no podía subsistir frente a la imperiosa necesidad del pago, iba a ponerse pronto de manifiesto en América, pese a todos los gestos comunitarios, mientras que en Europa el sueño de la amistad iba a mostrarse en la amargura con la que se medía su existencia en la realidad. La conocida conversación sobre el ausente, aun perteneciendo al círculo de los amigos, muestra la distancia respecto al ideal, una distancia aún mayor que en la soledad pura. Aquí hay que citar la gélida observación de La Rochefoucauld: *Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas\**. Y Schopenhauer no exagera totalmente en este punto cuando observa sobre la unión entre las almas:

13. Cf. M. T. Cicerón, *La amistad*, introd., trad. y notas de J. Guillén Cabañero, Madrid, Trotta, 2002.

\* En la adversidad de nuestros mejores amigos encontramos siempre algo que no nos disgusta.

A ella se opone hasta tal extremo el egoísmo de la naturaleza humana, que la verdadera amistad cuenta entre aquellas cosas que, como las monstruosas serpientes marinas, nadie sabe si son fábula o si existen verdaderamente.

En el capitalismo, sobre todo, la amistad empírica se hace rara, ya que allí donde los hombres sólo entran en relación la mayoría de las veces por la venta y compra, y donde la explotación constituye el sentimiento dominante, en esta sociedad competitiva representa una anomalía incluso la amistad de un círculo restringido. Y en ello no cambian nada tampoco los sentimientos de simpatía y las esperanzas de armonía con que se sentía aliada en sus comienzos la economía privada: así, por ejemplo, en su primer culto ideológico en Adam Smith. No sólo el interés, sino también la simpatía, eran tenidas aquí como el motor del obrar humano; y de la misma manera que el intercambio de intereses debía desembocar en el bienestar común, así también el intercambio de simpatías debía producir el equilibrio social de todas las demás diferencias individuales. Pero aunque el *selfish system* gira sobre su propio eje como la tierra, no por eso gira, a la vez, en torno al sol social; y el sueño ampliado socialmente de la amistad aparece, es cierto, en el sistema capitalista, resplandeciente de lejos, pero con menor efectividad que en cualquier otra situación. Si Aristóteles podía todavía reunir en amistad el grupo de los dueños de esclavos que constituían la *polis* antigua, bajo el ideal ni malgrado ni raro de la benevolencia recíproca, la colectividad capitalista, si es que puede llamársela así, es sólo *homo homini lupus*, y, en último término, lucha de los monopolios. Y todo se convierte además de tal modo en negocio y mecanicidad, que la amistad no constituye ya un sustitutivo de la colectividad, sino, más bien, como la soledad, un escape. Como ya se ha visto, las utopías asociativo-federativas buscaban el nacimiento de la nueva colectividad a partir del grupo de amigos; y ello representa la parte más intensamente sustitutiva en esta clase de utopías sociales. El marxismo, pese a su oposición radical al Estado de los lobos, no ve motivo alguno para esperar la salvación, ni menos la revolución de la amistad, del pequeño asentamiento y de la pequeña empresa así remodelada. El marxismo piensa en categorías de producción altamente desarrolladas surgidas dialécticamente del capitalismo; más aún, el mismo Estado de poder tiene que ser conquistado antes de su desaparición, tiene que ser utilizado contra los enemigos de la revolución. Pese a todo lo cual, pervive la vieja esperanza: precisamente en el cuadro de una sociedad sin clases la

amistad se despliega con nuevas condiciones vitales y desiderativas. Si bien queda limitada por esencia a grupos, y es muy difícilmente trasponible a una amplia colectividad nacional o internacional de personas desconocidas, la amistad posee, sin embargo, en estos grupos potencialmente existentes, es decir, en los *soviets*, esa fraternidad tan vaga y vanamente celebrada por doquier. Como la soledad, tampoco la amistad en grupos es algo cosificado, o bien, en este caso, absolutizado como un sustitutivo que desaparece con la colectividad real. Y así como la soledad no puede abstraerse de la comunidad si no se quiere caer en el vacío social, así también la amistad —que es, en último término, un *pendant* y no una *alternativa abstracta* de la soledad— es la que da a la colectividad su calor, más aún la concreción sólida y aprehensible de cada uno de sus momentos. También en la sociedad sin clases la amistad subsiste como situación vital y desiderativa de la compañía, de la proximidad, llenando con su concreto «nosotros» y comunidad las amplias, ya no enajenadas, relaciones intersubjetivas. La trinidad «libertad, igualdad, fraternidad», aceptada por el marxismo, tiene esta fraternidad como su tono fundamental indudable, aunque hasta ahora mantenido de manera opaca e inconsecuente. Lo que queda de vivo y desprovisto de sentimentalidad en la liga fraterna de la humanidad, en esta vieja imagen social, tan anacrónica en su formulación, procede del paradigma de la amistad; también el objetivo declarado de ésta o su esencia es algo que pertenece al futuro.

### *Doble luz: individuo y colectividad*

No es de esperar que los hombres aparezcan alguna vez pobres en yo. Ninguno deja de ser un individuo en este ámbito, por muy débil o esporádicamente que lo sea. El deseo de sostenerse sobre sus propios pies es muy afín al deseo del paso erguido. En todo hombre se da la voluntad —siempre de algún modo frustrada— de ser independiente y no estar sometido. Esta voluntad mora en una habitación propia, o la anhela tanto más cuanto menos la tiene. La economía privada con la sedicente libre competencia camina, desde luego, a su ocaso, y a su ocaso precisamente dentro del capitalismo; pero tanto más intensamente se buscan aquí en el deporte, en la guerra los pocos campos en los que el individuo tiene algún valor, en los que se distingue. Y así como antes de la economía individualista existía un ser que contenía y mantenía un yo, así lo seguirá siendo, aunque de modo completamente distinto, una vez que esta economía haya periclitado. Es inclu-

so inverosímil que desaparezca sin dejar huella alguna la agudización específica provocada por una época de individualismo extremo. También cuando haya desaparecido del recuerdo el *laissez faire, laissez aller*, es seguro que un joven de cualidades, que un sujeto maduro se rebelará contra toda tutela. Si bien la personalidad no significará ya la dicha suprema, no será considerada, sin embargo, como una desdicha ni tampoco —una tonalidad vívida en el espacio social— será sentida como tal. Teniendo en cuenta que no hace falta en absoluto la grandeza para que un individuo se considere como infungible, como algo perdurable. En torno a todo hombre se da una nube abigarrada de sentimientos y esperanzas que él entiende en sí mismo y sólo raras veces en otros, pese a que también éstos se hallan envueltos en la misma nube; y en torno a todo individuo hay un padecimiento que, como suma, en el grupo, no se mantiene. Es evidente, sin más, que no se mantiene en los grupos de la mera organización capitalista. Pero no hay duda alguna: donde se pierde de veras un elemento de la luz vital muy humana del individuo es allí donde aparece una sedicente colectividad con exclusivo carácter gregario. Como el fascismo nos ha mostrado, no es siempre un espectáculo edificante el que ofrece la multitud que ha perdido los estribos; se trata, también aquí, de saber qué individuos la componen y cuántos entre ellos **tienen un conocimiento** procedente de su propio juicio. De los individuos eliminados por principio, mantenidos fuera de toda responsabilidad, puede surgir *in corpore*, no sólo un imbécil, sino también una bestia, una bestia anónima en todo sentido, anónimamente terrible. Y una parte de la reflexión consiste precisamente en poner ante los ojos de cada individuo un espejo, a fin de que él mismo se percate de cuál era entonces su fisonomía. A fin de que comprenda con sus propias fuerzas hasta qué punto había sido aniquilada entonces su fisonomía humana y cómo puede renacer. En un grupo completamente distinto, en un grupo que no consiste sólo en ceros y en el pánico ante gentes desalmadas.

Por muy problemático que sea el yo y sólo el yo, tan mezquina y espantosa puede también ser una mera generalidad. El yo hoy corriente procede del empresario, pero también el mero y vacío no-yo, el cual, a su vez, como nos lo mostró la Noche de los cuchillos largos, puede ser de utilidad al empresario como furia desencadenada. Es decir, que la colectividad en tanto que tal, independiente de los individuos contra los que se alza y sobre los que se alza, no puede ser puesta en juego sin más contra los individuos. En primer lugar, el yo atrofiado como economía privada se corresponde con la forma más

árida de la generalidad, la de la empresa sin alma. Y si el yo capitalista no es atrayente, menos lo es la colectividad propia del capitalismo; y no tiene sentido revestir esta palabra con tonalidades áureas por el hecho de que se encuentra en oposición numérica, y por ello a menudo sólo aparente, con la economía capitalista privada. Se halla en oposición con ella, en tanto que el trabajo de fábrica —a diferencia de la forma privada de apropiación de sus plusvalías— es colectivo, pero ello no agota las sedicentes unidades supraindividuales en el capitalismo; ni agota aquel colectivismo del capitalismo tardío que ya en sí no es progresivo. No hay duda de que la creciente inseguridad producida por la crisis capitalista ha intensificado impulsos gregarios. Como no hay duda de que la constitución de trusts ha convertido la antigua clase media cada vez más en un ejército de empleados, todos desvaídamente iguales, todos ansiosamente preocupados por alejar de sí toda responsabilidad. Así como en épocas de peligro el impulso gregario convierte a los hombres en un tropel, pero presa del pánico, no del valor revolucionario, así la tendencia hacia el empleado constituye una colectividad compuesta de simples ruedecillas, una colectividad mucho más tenaz de lo que lo será la socialista. Y además, sobre todo, por lo que se refiere a la Noche de los cuchillos largos: el deseo de no ser yo, sino colectividad como tal, ¿no fue precisamente utilizado como medio auxiliar eficazísimo para el mantenimiento del capitalismo, a saber, en el Estado total? Desde que se ha conocido la «comunidad del pueblo» fascista, la individualidad no tiene que dejarse echar en cara su correspondencia con el capitalismo privado: *lo colectivo se compadece tan bien como ella con el negocio*. Lo colectivo es tan utilizable como lo individual en el capitalismo, también en la crisis, también en los estertores del capitalismo tardío, y precisamente en éste. Es curioso observar que incluso países sin deificación del Estado, es decir, Estados puramente capitalista-democráticos, muestran desde muy antiguo una colectividad específica que contrapesa el individualismo, sin daños para el negocio. Tocqueville, él mismo un gran demócrata, ministro de Asuntos Exteriores de la República francesa de 1849, fue el primero que percibió y denunció esta colectividad burguesa en su forma más despótica, a saber, en Norteamérica (*De la démocratie en Amérique*, 1835-1840)<sup>14</sup>. Precisamente en el país de la economía privada más desenfundada, Tocqueville llega a la siguiente conclusión:

14. Cf. A. de Tocqueville, *La democracia en América*, ed. crítica y trad. de E. Nolla, Aguilar, Madrid, 1989.

La ausencia de un déspota individual en la tiranía democrática no compensa el despotismo colectivo y anónimo, el cual oprime y entontece tanto más cuanto que puede penetrar insensiblemente en todas las células del organismo social.

Las «garantías de la libertad personal» que el demócrata liberal proponía insertar en la igualdad no son tan interesantes, pero ponen, sin embargo, de manifiesto que en medio de la competencia más libre había colectividad, y, por cierto, no una colectividad de tinte socialista. Una colectividad socialista sólo la habrá, más bien, en tanto que proletaria y con conciencia de clase, sobre todo como colectividad no clasista, en la cual, sin embargo, el individuo no sólo no desaparece, sino que, al contrario, por primera vez tiene el camino abierto para hacerse humano. La colectividad del proletariado combatiente es protesta contra la apropiación capitalista-privada de su producción. Esta protesta, sin embargo, en tanto que contradicción subjetiva, no puede prescindir de las formas individuales de existencia y de influencia subjetivas. *Individuo y colectividad, ambos modificados en su función*, se entrelazan, por eso, de modo peculiar en la conciencia de clase revolucionaria; no en tanto que alternativas, como pensaba el marxismo vulgar, sino como momentos que se influyen recíprocamente. La extroversión del individuo en una colectividad que se funde en el entusiasmo es algo que, también en épocas revolucionarias, se reduce a muy breves momentos; un fenómeno que se da más frecuentemente en falsas revoluciones, como la fascista, o en movimientos reaccionarios a lo *derviche*. La prosa de la revolución social muestra y exige valor individual, jefes visibles hasta en los grupos menores, virilidad personal en la solidaridad. Un ánimo varonil, tan acentuado, por ejemplo, en la Unión Soviética, que en ella existe no sólo un derecho, sino un deber de crítica, de tal suerte que este deber —con una dialéctica apenas comprensible a Occidente— es exactamente un momento de la disciplina, función de una solidaridad convencida, justa, impertérrita. El individuo no es aquí un elemento escindidor ni tampoco sólo cháchara vana, de igual manera que la colectividad no es comodidad, conformismo y policía de las costumbres, sino que, al contrario, la colectividad con conciencia de clase, y más aún la colectividad sin clases, *representa de nuevo un tercer término, un tercer término entre, o mejor, sobre los individuos y la colectividad tal como se han conocido hasta ahora*. Como no ha habido hasta ahora verdaderos individuos, así tampoco ha habido verdadera colectividad; el término justo se halla, sin embargo, en el camino ya iniciado hacia una *solida-*

*idad rica personalmente y extremadamente polifónica.* Como ya es sabido y convenido, el rótulo sobre la colectividad utópico-concreta reza: todos produciendo según sus capacidades, todos consumiendo según sus necesidades. No otra cosa es el comunismo; su colectividad es libertad en el marco de un orden final, no es una organización de termitas, no el estado normado de una mayoría de ayer. Con ocasión de las utopías sociales, quedó dicho ya anteriormente:

La misma referencia del orden concreto al contenido volitivo de la libertad concreta hace que la herencia del Derecho natural se enfrente con toda colectividad entendida sólo de modo abstracto y aislado, frente a una colectividad contrapuesta a los individuos, y no surgida de ellos, de los individuos sin clases<sup>15</sup>.

Ésta es la herencia asumida por la solidaridad tanto individual como colectiva, por la solidaridad orientada por la conciencia final (instauración de la sociedad sin clases y sus demás consecuencias). Tampoco la igualdad, ese grito de guerra de la democracia, situado desde 1789 entre libertad y fraternidad, puede confundirse desde el punto de vista marxista —lo que ya indignaba a Tocqueville— con la nivelación igualadora. Ya Engels decía a este respecto apuntando en la verdadera dirección:

En boca del proletariado la exigencia de igualdad tiene [...] una significación doble. O bien —como es el caso en los primeros orígenes, por ejemplo, en la guerra de los campesinos— significa la reacción natural contra las exasperantes desigualdades sociales, contra el contraste entre ricos y pobres, entre señores y siervos, entre sibaritas y hambrientos; y en este sentido es simplemente expresión del instinto revolucionario y encuentra aquí, y sólo aquí, su justificación. O bien surge de la reacción contra la exigencia de igualdad burguesa, extrae de ésta consecuencias más o menos exactas y amplias, sirve de medio de agitación para levantar a los trabajadores contra los capitalistas valiéndose de las propias afirmaciones de éstos; y en este caso sigue la misma suerte de la igualdad burguesa. En ambos casos el verdadero contenido de la exigencia proletaria de igualdad es la exigencia de la eliminación de las clases. Toda exigencia de igualdad que va más allá desemboca necesariamente en el absurdo<sup>16</sup>.

Y todavía más radicalmente, con la vista dirigida a un orden de libertad futuro positivamente diferenciado:

15. Véase vol. 2, p. 116.

16. F. Engels, *La subversión de la ciencia por el señor Dühring*, «Anti-Dühring», trad. de M. Sacristán, Crítica, Barcelona, 1977, p. 110.

El principio de la igualdad [...], es decir, el de que no debe haber privilegios, es, por tanto, esencialmente negativo y declara por equivocada toda la historia anterior. Por su falta de contenido positivo y por su condena sin más ni más de todo lo anterior, el principio sirve tanto como lema de una gran revolución, 1789-1796, como para su utilización por sandios fabricantes de sistemas. Pero es absurdo querer presentar igualdad = justicia como el principio supremo y la última verdad. La igualdad consiste simplemente en su oposición a la desigualdad, como la justicia en su oposición a la injusticia, es decir, que se hallan afectadas todavía por la oposición contra la vieja historia anterior o, en otras palabras, por la misma vieja sociedad<sup>17</sup>.

Con estas palabras se aleja de la colectividad sin clases todo malentendido de una nivelación: la cual, en realidad, sólo sería la dictadura de la mediocridad. Y en la misma medida se halla toda nivelación lejos de un mundo proletario dado. Como ya decía Marx argumentando contra esta estática: «Si el proletariado triunfa, no por eso se convierte en la parte absoluta de la sociedad, porque si él triunfa es por la eliminación de sí mismo y de su contrario». La colectividad sin clases posee, desde luego, una supremacía justificada sobre sus individuos, ya que la colectividad es la que hace girar en una dirección común las fisonomías de aquéllos y la que señala la ruta en esta dirección. Pero son los individuos solamente los que prestan sentido a esta supremacía; y es por ello por lo que la colectividad ideal no es nunca la colectividad del rebaño, ni la de la masa, ni mucho menos la de la empresa, sino que se nos muestra como solidaridad intersubjetiva, como unidad polifónica de voluntades en una dirección. De voluntades que se hallan todas ellas penetradas por el mismo objetivo humano-concreto.

### *Salvación del individuo por la comunidad*

Ítem: hasta ahora no han salido a la luz ni un auténtico yo ni un auténtico nosotros. Para ninguno de ambos han llegado aún tiempos prósperos, y si llegan, con el nuevo contenido se modificarán también las formas anteriores. Hay que mantener, desde luego, el yo, pero no la sedicente unidad de la persona de la que tan orgulloso se muestra el individuo burgués. En lugar de esta unidad, lo que se nos muestra es que la persona es algo abierto, lo mismo que un buen jardinero, el cual, precisamente por serlo, no compone siempre el mismo ramille-

17. *Ibid.*, p. 346.



te. Ningún yo está tan acabadamente concluso en lo que es, y puede que no se renueve en su núcleo, que no se vea sorprendido en sus propios márgenes; en otro caso, el yo constituiría su propio epitafio. De la misma manera, también la colectividad, una vez alcanzado su contenido socialista, revestirá una forma fundamentalmente distinta. No hace falta insistir en que esta colectividad no tendrá nada de común con las organizaciones, ni menos con el Estado de la sociedad burguesa; y ello porque en éstas la generalidad sólo se daba como algo abstracto y como frase. El Estado burgués, supuestamente situado sobre los partidos, es, en realidad, aparato opresor de la clase dominante, como bien sabemos. Y porque el aparato opresor no ha faltado nunca, respondiendo a la división del trabajo y a la constitución clasista, las generalidades mayores posibilitadas por la economía controlada de la época precapitalista no pueden constituir un modelo para la colectividad. A partir de Novalis, y con mayor fundamento a partir de Saint-Simon, se ha hecho corriente volver los ojos nostálgicamente a la vida medieval en su totalidad. Se llegó incluso a soñar en una nueva Edad Media por la vía del socialismo: un sueño absurdo que, allí donde no era absurdo, se mostraba tan sólo como un intento clerical-fascista de instaurar el Estado corporativo, no una colectividad. En la colectividad sin clases, sin embargo, no tiene ni motivo ni objeto la opresión tal y como es esencial a toda universalidad clasista, es decir, aparente. Desde este punto de vista, por eso, una nueva universalidad social no excluye a los nuevos individuos, sino que, al contrario, una vez que han desaparecido las clases, los individuos encuentran, por primera vez, espacio en su caminar hacia una comunidad verdaderamente humana: ¡hay muchas moradas en esta casa! Se traza el arco entre el yo y el nosotros, y se traza cuando la forma de producción colectiva se ha rebelado definitivamente contra la forma de apropiación y de intercambio privada; cuando el individuo no es ya ni capitalista individual ni un subterfugio justificador. Cuando, en lugar de todo ello, se ha hecho verdaderamente total, es decir, cuando abarca nuevos individuos en una comunidad nunca vista. Jamás se intentó con mayor intensidad la salvación individual que en *El Capital*, de Marx, y nunca partiendo del *totum*, tal y como tiene validez también para el hombre individual. Sólo desde aquí tiene lugar la lucha contra la división del trabajo y contra la atrofia humana que es su consecuencia.

Los diversos trabajos parciales no son sólo distribuidos entre diferentes individuos, sino que el individuo mismo es escindido, queda

transformado en el mecanismo de un trabajo parcial [...] La especialidad adquirida durante toda una vida de saber manejar un instrumento concreto se transforma en la especialidad adquirida durante toda una vida de saber servir la parte de una máquina. El maquinismo es aprovechado abusivamente para convertir al trabajador, ya desde la infancia, en parte de una máquina<sup>18</sup>.

Y después de analizar la colectividad capitalista de la fábrica, Marx se plantea como una cuestión de vida o muerte «la sustitución del individuo parcial, del mero soporte de una función social de detalle, por el individuo desarrollado plenamente, por el individuo para el que diversas funciones sociales son formas de actividad que se suceden»<sup>19</sup>. Y este individuo que ha de desarrollarse totalmente exige, una y otra vez, el *totum* de una sociedad en la que el interés individual no es sólo consentido por el interés general, sino que coincide con éste en sus fines sustanciales. Sólo entonces adquirirán sentido las grandes frases expresadas por la sociedad clasista, unas veces sobre la *dignidad del individuo*, y otras, sobre la *generalidad de la verdadera moral*. Aquí nos sale al paso el anhelo del estar consigo mismo de modo independiente, ese anhelo que los cínicos querían satisfacer por medio de la supresión de las necesidades, y *que ahora no precisará ya de ningún barril*. Aquí nos sale al paso el nacimiento de la individualidad humana saturada de cultura, tal como tiene lugar en el círculo de Escipión el Joven (la palabra «humanistas» procede de aquí), tal como se repite *mutatis mutandis* en el ideal de persona del Renacimiento y del clasicismo inglés y alemán: y este valor propio, sólo dado individualmente (*persona proprie singulis tributa*, dice Cicerón), *no tendrá necesidad ya de ninguna aristocracia*. Del lado de la *universalidad*, aquí tenemos la generalidad en los imperativos de la moral estoica, cristiana, kantiana; los cuales son generales tanto en cuanto obligan a todos de igual manera, como en su finalidad humano-clasista. Kant formuló el paradigma más formal, pero también más radical, en su imperativo categórico, en esa ley moral que obliga sin excepción. La generalidad de la ley jurídica establecida —establecida burocráticamente— por la burguesía frente a la multiplicidad abigarrada de derechos procedente de la época feudal, se hallaba aquí rebasada moralmente. A ello hay que añadir, sobre todo, la imagen-modelo del *citoyen* como respeto a la humani-

18. K. Marx, *El Capital*, ed. de P. Scaron, libro I, Siglo XXI, México, 2ª2001, pp. 412 y 515.

19. *Ibid.*, p. 594.

dad universal en cada persona, como imperativo colectivo del mundo justo o mundo del *citoyen* sobre el mundo empírico. Raras veces ha hablado la generalidad de modo más sublime, raras veces se anticipó más rigurosamente el principio de una legislación universal en la máxima de toda voluntad. Pero en ninguna parte se ve tampoco con mayor claridad que *in facto* lo que ello representa es sólo la absolutización de una ideología transitoria de la sociedad burguesa, y que —aquí también *in facto*— mientras subsista la sociedad clasista, una sociedad esencialmente antiuniversal y antitética, es imposible un principio de legislación moral concreta-universal. Razón por la cual la colectividad moral sólo reviste sentido en una colectividad sin clases; y entonces el acto volitivo moral *no precisará ya de ninguna casuística para su juicio válido con validez universal*. Si, según la exigencia kantiana, el hombre debe convertir en fines de su obrar tanto la propia perfección como la felicidad ajena, ello no se refiere *rebus sic stantibus* a la felicidad del explotador, para la que ya de por sí el hombre es utilizado como medio. La efectividad moral del imperativo categórico presupone justamente una sociedad no escindida ya en clases. O para decirlo con las palabras poco místicas del místico Sebastian Franck: «Si no existiera el egoísmo, el Evangelio no sería difícil». Y es que no hay más ética que una ética sin propiedad. La nueva colectividad o colectividad real es, por eso, la única que garantiza la dignidad de toda persona, la única que, en el mismo acto, garantiza a la nueva persona real una colectividad sin opresión, y también sin una universalidad que, por ser abstracta, es fácilmente susceptible de abuso. Lo que aquí vivifica es el objetivo de contenido utópico, un objetivo que tanto en el ser consigo mismo como en el ser en común es *iluminación de la incógnita humana, identificación de nuestro yo y el nosotros*. La solidaridad sólo cobra sentido por razón de esta finalidad, y por ello la solidaridad nunca podrá ser suficientemente polifónica ni la colectividad suficientemente rica. Como en el caso de la soledad y la amistad, tampoco entre individuo y colectividad se da una alternativa: ésta, en tanto que apariencia, se halla limitada a las contraposiciones abstractas-cosificadas entre dicha de los sentidos-paz del alma, o también *vita activa-vita contemplativa*. Y la sociedad sin clases deja tras de sí, funde estos momentos cosificados en un encuentro de sí misma progresivo. Pero como soledad y amistad, también individuo y colectividad se mantienen en la sociedad sin clases, aunque como *pendant*, no como *encrucijada*. Como ya se ha indicado, el tercer término que los abarca tan dialécticamente como, por otro lado, los mantiene y sobrepasa, esa síntesis viva, no

es otra cosa que la colectividad sin clases. Pero justamente como una nueva colectividad sin clases, abiertamente utópica, de manera que en ella no pueden darse como rígidos valores opuestos, cosificados dualísticamente, individuos parciales y colectividad parcial. Esta síntesis entre individuos y colectividad, la superación de estos momentos sociales falsamente cosificados y enfrentados dualísticamente, *puede entonces llamarse, de nuevo, colectividad, a saber, colectividad sin clases*, porque representa el triunfo de la comunidad, es decir, el lado absoluto de la sociedad, un triunfo que es así mismo la salvación del individuo. En la síntesis sin clases actúa el *totum* buscado, este *totum* que, según Marx, abre el camino tanto al individuo totalmente desarrollado como a la verdadera universalidad. Y se trata, en último término, de un *totum*, porque es un *totum* del contenido final, del contenido humano todavía no determinado y abarcado. Aquí resuena o alienta lo general, aquello que afecta a todo hombre y que constituye la esperanza del contenido último: en lugar de la alienación, identidad del nosotros consigo mismo y con su mundo.

## 48. EL JOVEN GOETHE, NO-RENUNCIA, ARIEL

«¡Presiéntelo y sanarás!  
Confía en la visión de un nuevo día.»

(Goethe, *Fausto*, II, Coro)

*El deseo de destrozar*

Ya el niño es difícil que se sienta bien siendo un buen chico. Puede comprobarse un impulso de destrucción que ya el pequeño Goethe puso en práctica. Es el impulso que llevó al niño Goethe una tarde tranquila en que toda la casa se hallaba en silencio a arrojar piezas de vajilla a la calle, unas tras de otras, porque «se hacían añicos tan deliciosamente». A esta delicia se añadía un impulso menos determinado hacia algo que hallaba su marco adecuado en una habitación apartada. «Allí encontré, a medida que crecía, mi estancia, si no la más triste, sí la más anhelada.» Grandes cosas acontecían tras la ventana, la meseta, la tormenta, el sol en su ocaso; un mundo extraño, amable y próximo a la vez. El niño veía jugar a los niños, veía a los vecinos pasear en sus jardines y cortar flores, veía cómo se divertían las pequeñas reuniones. Goethe continúa y resume así sus impresiones: «... todo ello despertó así prematuramente en mí un sentimiento

de soledad y un anhelo surgido de ella..., que iba pronto a mostrar su influencia, la cual iba a hacerse a continuación más distinta». El adolescente empezó a salir con amigos poco recomendables, encontró una salida y entrada secretas en la casa, aprendió a mentir. La madre, superficial, joven, alegre, cariñosa, no le forzaba, desde luego, en esta dirección; pero un padre demasiado estricto y un ámbito de vida muy precisamente determinado invitaban a no tomar las cosas con demasiada seriedad. Tampoco la buena crianza fue suficiente, y menos a medida que se acercaba la época anhelada de estudiante. Goethe abandona la casa paterna con el siguiente sentimiento: «La oculta alegría del prisionero al desprenderse de sus grilleros y ver cómo las rejas pronto van a ser cortadas por la lima, no puede ser mayor que mi alegría cuando veía pasar los días y acercarse el mes de octubre». Profundamente descontento, por tanto, buscaba el hijo que partía una vida más afín a él, una vida que le fuera igual.

*Dicha y dolor en el mundo de Werther*

El que así tan peligrosamente busca, parte hacia el ancho mundo, contra el ancho mundo. El no-sé-qué de la infancia se reviste y revela a la vez: por doquier la bella amada. Ello nos aparece casi incomprendido en el amor infantil por Gretchen, pero la dicha azorante se despliega ahora a través de figuras cálidas. «Como en el resplandor de la mañana / me miras ardientemente, / ¡Primavera! ¡Amada!»: la más exacta apertura de la juventud. «El canto del ruiseñor / se dirige amorosamente a mí desde las nieblas del valle. / ¡Ya voy, ya voy! / Pero ¿hacia dónde? ¡Ay!, ¿hacia dónde?»: la mirada gira circumspecta en torno desde la niebla primaria de la juventud. El amante todavía infiel a sí mismo, desasosegado en todo su sosiego, escribe a Friederike: «No es que esté contento, es que soy feliz. Lo siento así, pero, sin embargo, todo el contenido de mi alegría es un anhelo impetuoso por algo que no tengo, por algo que no conozco». El sentimiento de estos años permanece inabarcable, más aún, casi sin objeto pese a sus objetos. Su lugar se encuentra entre extremos y oscila entre las últimas fronteras de la aflicción y del júbilo. La joven real se mezcla fácilmente y queda deslumbrada por la joven imaginada: ya el joven Schiller compuso en este sentido melancolías a Minna, fantasías a Laura, que, en realidad, apenas si fueron correspondidas. Este sentimiento utópico (que contiene un «hermana muerte y hermana lascivia») no le es nunca extraño al Goethe mucho más concreto de sus años juveniles; y la superabundancia de la fantasía crótica iba a encontrar su documento

más preciso y amargo en el *Werther*<sup>20</sup>. El torrente de este sentimiento amoroso corre por regiones utópicas, y no tiene sitio en el reguero de lágrimas de la sentimentalidad. «Mi oración sólo se dirige a ella, a mi fantasía no se le aparece otra figura que la suya, y todo el mundo en mi alrededor lo veo sólo en relación con ella.» Y el amor sin límites por ella aparece él mismo como lo ilimitado en Lotte, en la dicha «de buscar con ella lejanos y ocultos goces del mundo». La intensidad extrema de un amor superador, utópicamente acabado, aunque también idolátrico, se consume solitariamente en oposición con la realidad, pierde fuerzas y se hunde. El suicidio de Werther no es, sin embargo, más que una faceta, la forma por así decirlo pasiva con la que se pagan los sueños de juventud. En la poesía erótica se contenía también prosa social, al menos como marco: como repugnancia por un mundo muy determinado representado por el pequeño burgués y una aristocracia frívola e insolente. Esta repugnancia de tinte político, no la autodestrucción por mor de un amor utópico, es lo que es juventud en Werther; y es así como la inmensa amargura de 1770 se mezcla con un *Sturm und Drang* agresivo. Es decir, con la agresión contra una sociedad hostil, en la que amor, persona, energía, autenticidad, libertad, belleza, presentimiento se hallaban, a la vez, paralizados y frustrados. Goethe, que apenas tenía ya en su memoria la experiencia erótica del *Werther* cuando escribía *Poesía y verdad* (sólo la vivencia de la «Elegía de Marienbad» iba a conjurar, de nuevo, la «sombra tan llorada»), Goethe, el cortesano, se recuerda en el libro XIII de *Poesía y verdad* de la época de Werther también desde el punto de vista político. Aquí nos habla de la repugnancia que puede provocar todo lo que se sucede de modo igual y forzoso, y hace un resumen:

En tal elemento, en tal entorno [...], atormentado por pasiones insatisfechas, no incitado desde el exterior a acciones importantes, con la única perspectiva de mantenerse en una vida monótona, roma, burguesa, nada tiene de extraño que, en desesperada arrogancia, uno haga suya la idea de que, ya que no le dice nada, puede abandonarse la vida a capricho, escapando así precariamente de las inclemencias y de la monotonía cotidianas. Esta mentalidad era tan general, que a ella se debió la gran influencia del *Werther*: porque rozó por doquier una cuerda sensible y exponía pública y comprensiblemente la interioridad de una ilusión juvenil enfermiza<sup>21</sup>.

20. Cf. J. W. von Goethe, *Penas del joven Werther*, presentación de P. Garagorri y trad. de J. Mor de Fuentes, Alianza, Madrid, 1974.

21. J. W. Goethe, *Poesía y verdad*, trad., introd. y notas de R. Sala, Alba, Barcelona, 1999, p. 603.

Es decir, que el choque del sentimiento utópico no tenía lugar sólo en el ámbito del mundo amoroso, y que el sentimiento mismo no era sólo erótico. Las lágrimas vertidas por la juventud sobre Werther procedían de corazones angustiados: eran deseos insatisfechos, actividad refrenada, dicha impedida, dolor amargo. Dolor por la propia insuficiencia ante el propio sueño soñado despierto y por la insuficiencia del mundo, dolor «por el destino, esa vieja roca muda», como Werther mismo la denomina.

### *La exigencia, Prometeo, el primer Tasso*

Así iban a surgir impulsos más radicales, que no por eso iban a renunciar a la vida. Tampoco la juventud alemana hacia 1770 estaba dispuesta a adaptarse a lo dado, a soportar la opresión. Pronto iban a desencadenarse plenamente los afectos, iban a abandonar la medrosidad, la sobrecarga implícita en la resignación paciente, es decir, de naturaleza pasiva. Estos afectos se descargaron en el embrollo exigente del *Sturm und Drang*, en la protesta. Y así fue como al ardor de una *juventud* se añadió el ardor nuevo y específico de un *giro de los tiempos*, el desasosiego revolucionario-burgués que se rebelaba contra la servidumbre de la gleba, contra la tiranía de las normas, el despotismo y la «antinaturalaza». Los autores del *Sturm und Drang* tuvieron la suerte de tener la misma edad —no sólo subjetiva, sino también objetivamente— que su época, y también la de sentirse unos con las tendencias de una burguesía alemana al fin puesta en pie. Si es cierto, según la frase de Lessing, que juventud es embriaguez sin vino, hay que decir que, hacia 1770, la juventud era algo más que esto, porque la situación externa le suministraba también un propio y apremiante motivo para la embriaguez, más aún, pudiera decirse, demasiado motivo: a saber, motivo para una embriaguez a menudo sin idea. En Alemania parecía prepararse una revolución burguesa que después no iba a tener lugar; una revolución que, dado el mínimo desarrollo capitalista del país, no iba a utilizar el pensamiento calculador y regulador. Lo que expresaba hacia el exterior eran vagos y discordes sentimientos de libertad y de patria, entusiasmo irracional, tal como correspondían a una pequeña burguesía semibarroca, o, lo que es lo mismo, pietista, pero como correspondían también a la juventud. En el «tercer estado» de Francia, políticamente claro, racional desde hacía mucho tiempo, no faltaron tampoco los intensos acentos sentimentales; acentos llevados con ímpetu singular por Rousseau a las masas, y que se iban a mover muy especialmente en

la línea de la revolución. En la Alemania retrasada económicamente, inexperta políticamente, estos sentimientos, sin embargo, no se aliaron sin más con la Ilustración burguesa oficial, un tanto doméstica desde Thomasius, sino que en su expresión se volvieron contra ésta. Contra la aridez de los viejos tiempos, de la época de Gottsched, y muy especialmente, contra la continuidad aparente de las mismas actitudes, incluso de una reglamentación también aparentemente la misma, tal y como se veía en el Estado-policía del despotismo. Contra lo que se rebelaba el *Sturm und Drang* era sólo, desde luego, contra la pequeña burguesía reglamentada y contra el despotismo reglamentador de los Estados en miniatura. En realidad, el *Sturm und Drang* forma parte de la Ilustración por todo su contenido, aun cuando, por las razones indicadas, negara su concepto. El *Sturm und Drang* es la parte más activa de la Ilustración y se halla unido a ella esencialmente en todos sus temas: educación juvenil, libertad, humanización de la Administración de justicia, Derecho natural, etc. El giro contra la racionalidad ignoró entonces, es verdad, el papel progresivo de la burocracia, y en términos generales, de la ley general; pero es que para la Alemania juvenil de entonces un Apolo desaforado y la liberación de la burguesía se fundían en un único dato inmediato. De ahí la combinación tan rica aunque unitaria, que latía en el acento combativo de la «naturaleza»: lo sentimental y lo viejo-alemán, la protesta contra la ranciedad y el arcaísmo, la democracia de la canción popular y el cristianismo solitario y tormentoso de Hamann, con su escisión, sus nubarrones, sus rayos y su aurora. Raras veces se mostró tanto «Señor, crea espacio en mi pecho angosto», tanto sacudir los barrotes que aprisionan al hombre, tanta juventud tenida por un dios leonino, tanto antifilisteísmo sin más: todo ello sin saber si iba a desembocar en el desenfreno o en el sol radiante, que ambas cosas podían darse en el *Sturm und Drang*. Éste fue el giro alemán de los tiempos, un giro altamente alemán, entremezclado, que iba a rodear la juventud de Goethe: una revolución burguesa, pese a que tras ella faltaba la burguesía, pese a su ardiente confusión. De esta existencia escueta, limitada a vanguardia y juventud, iba a surgir esta categoría excesiva, pero también aprehensible: *Sturm und Drang* como una superabundancia utópica de juventud.

Aquí vivía, por eso, el hombre emprendedor, antes de que se entregara a otros negocios. Lo varonil, como entonces se llamaba, se nos presenta en Lenz abandonado a sí: «y así vivía de un día para otro»; se nos presenta en el joven Goethe lanzado a la creación literaria: «Salté del lecho como un poseso; / nunca mi pecho rebose más



de ánimo». Una tensión excesiva que busca ámbitos nuevos resuena y clama en Klinger:

Quisiera que me tendieran sobre un tambor para así experimentar una nueva tensión... ¡Ay!, ¡que pudiera existir en el mundo de esta pistola, hasta que una mano me disparara en el aire! ¡Tú, destino!, ¡hasta qué punto y por qué caminos llevas a los hombres!<sup>22</sup>.

Y lo mismo nos sale al paso, utópicamente, mucho más sensible y potente, mucho más emotivo y auténtico en el pintor Müller, el caballero del Palatinado:

¡Cuántas son las inclinaciones con las que nos asomamos al mundo! Y la mayoría de ellas ¿qué sentido tienen? Consideradas desde lejos, parecen las criaturas de la esperanza, apenas asomadas a la vida; son instrumentos apagados, ni entendidos ni utilizados, espadas que enroñecen en sus vainas. ¿Por qué esta inmensidad de sentimiento en este ser de los cinco sentidos, y por qué tan limitada la fuerza de realización? Cuando, por la noche, la fantasía se despliega en nubes doradas, ¿qué es lo que yo no puedo, lo que no está en mi mano? Soy el maestro de todas las artes, me siento tenso, elevado en las alturas; siento en mi pecho el despertar de todos los dioses que se reparten entre sí, gloriosamente, este mundo como si fuera una presa. Quisiera ser el pintor, poeta, músico, pensador, todo lo que signa con un ósculo vivo los rayos de Hiperión y lo que hace cálida la antorcha de Prometeo: todo ello quisiera ser, y no puedo. Todo ello me domina el alma, y, sin embargo, sólo soy un niño cuando comienzo la realización, aun cuando sienta arder al dios en mis venas, ese dios que se agita bajo los músculos del hombre. ¿Qué sentido tiene este estímulo sin su satisfacción? Todos los dioses mudos en mí tienen que resurgir, tienen que mostrarse con sus cien lenguas y proclamar su existencia en el mundo. Quisiera florecer y mustiarme en todas las ramas y capullos: ¡plenamente!, ¡plenamente! Algo así como una tormenta marina se agita en mi alma, y me devora incluso totalmente. ¿Y ahora? ¿Debo atreverme a poner mano en ello? ¡Tengo que partir! ¡Oh tú, ídolo en el que se refleja mi interior! ¿De dónde viene la llamada? Destreza, fuerza de ánimo, honor, gloria, saber, ejecución, poder, riqueza: ¡representar todo lo que es el dios de este mundo!, ¡el dios!<sup>23</sup>.

Algo utópico, la «nueva extensión» vaga y salvaje, pero como república sin cobardía, se nos manifiesta en *Los bandidos*, de Schiller, llamando a los partidarios a la venganza, a la libertad, a la naturaleza:

22. M. Klinger, *Sturm und Drang*, I, I.

23. Íd., *Fausts Leben dramatisiert* (1778), *Monolog*.

¡No!, ¡no puedo pensar en ello! ¿He de constreñir mi cuerpo en un corsé y mi voluntad en las leyes? La ley ha pervertido en paso de caracol lo que hubiera debido ser vuelo de águila. La ley no ha formado todavía ningún gran hombre, pero la libertad incuba colosos y personalidades extremas [...] Me imagino una suma de individuos como yo, y Alemania se convertiría en una república en comparación con la cual Roma y Esparta no serían más que conventos de monjas<sup>24</sup>.

Esta parte, desde luego, no es la de Goethe, y desde luego también, en *Los bandidos*, la revolución aparece sólo como una especie de devastación poética con mala conciencia. En el posterior *Sturm und Drang*, la *irratio* anárquica pone de manifiesto también el atraso e incluso la frustración de la conciencia revolucionaria en la Alemania de entonces. Pero, sin embargo, se nos muestra claramente el afecto utópico-revolucionario, su fuerza se abre paso a través de la jactancia, y su radicalidad subjetiva es inequívoca junto a la falta de precisión en los objetivos. El «titanismo» de Goethe tenía, desde un principio, un material determinado, tanto en el *Götz* como en el *Egmont*: un material liberal aquí, y nacional-revolucionario allí. A ello se añade una comprensión alegórica de la mitología de la rebelión, de los pacientes, aunque no refutados, enemigos de Zeus. Prometeo, en sí ya el *Götz* von Berlichingen entre los dioses, se convierte así en el Dios de Goethe, en el verdadero demiurgo del hombre, el que todo lo quiere y todo lo sueña, el rebelde de la luz que ha traído el fuego a los hombres, el dios que él mismo es fuego. Prometeo es la llama viva, el pensamiento anticipado del futuro, la resignación enfurecida en las rocas, y aquella esperanza inextinguible en la llegada de un Hércules. Es la víctima a la que el buitre o el águila de Zeus —ese antiquísimo emblema de la opresión— roen el hígado, el órgano de los augurios. Prometeo es, sobre todo, el dios encerrado en el hombre, y como tal constituye la mitología del *Sturm und Drang* e impregna a su hijo predilecto: el doctor Fausto.

En el libro XV de *Poesía y verdad*, Goethe subraya influencias muy posteriores, muy sorprendentes de Prometeo hasta en *Tasso*, incluso en el mundo de *Ifigenia*. Después de haber asegurado exclusivamente su simpatía actual a la «resistencia pacífica, plástica y, desde luego, paciente», Goethe, convertido él mismo ya en miembro del Olimpo, escribe:

24. Cf. F. Schiller, *Los bandidos*, en *Teatro completo*, trad. del alemán de R. Cansinos Assens y M. Tamayo, Aguilar, Madrid, 1973, p. 45.

Sin embargo, también los más osados de aquella generación, Tántalo, Ixión, Sísifo, eran mis santos [...] Los compadecía, su situación había sido ya reconocida como verdaderamente trágica por los antiguos, y si los mostré en el trasfondo de mi *Ifigenia* como miembros de una grandiosa oposición, a ellos les debo una parte del éxito que esta obra tuvo la suerte de despertar<sup>25</sup>.

Oposición contra el poder superior puede ser simplemente revolución palaciega —y el Goethe posterior se iba a limitar a la revolución palaciega—, pero, hacia 1770, en la época ascendente de la burguesía, la oposición contenía una vida que no quería agotarse en un mero cambio de fachadas. Una vida que, al menos en lo que se refiere al antifilisteísmo, iba a mostrar su influencia mucho más tarde todavía en Goethe, en una medida que, pese al conservadurismo, no iba a agotarse en sí, sino que iba siempre claramente a pensar en su punto exacto. El *Tasso* muestra todavía los puntos de fractura procedentes de su primera versión elaborada en Italia; la versión primitiva de *Tasso* de 1779 afirma plenamente el derecho y la superioridad de su héroe, tan lleno de sueños, aunque también tan libertino. Y Antonio, su rival, reviste en la versión original todos los rasgos de su odiada procedencia del mundo opuesto al *Sturm und Drang*, del filisteo en las alturas de la razón de Estado absolutista; razón por la cual, también en el drama revisado, nos aparece al comienzo brusco, taimado, arrogante y envidioso. Sólo en el tercer acto aparece positivamente y provoca nuestra simpatía, un entendimiento sereno y reflexivo, mientras que, en el mismo punto de fractura, Tasso se nos muestra como fantástico y vano, veleidoso y sin identidad consigo mismo. Y una impresión afín causa también la versión primera del *Wilhelm Meister* con el destino teatral del protagonista, y también en los *Años de aprendizaje*, en la curación por el destino, en la novela pedagógica realista. Lleno de exaltación, el primer libro nos muestra el mundo autocreado por Meister, idealistamente exuberante, lleno de poesía y escenografía. También aquí es la prosecución la que aporta la corrección y la *sophrosyne*; lo que es el desvarío de Tasso, lo es también, en formas muy inferiores, la miseria de la vida de vagabundo, el vacío de la apariencia estética. Pero si el protagonista retorna después de su aprendizaje a la vida real y activa, a una vida verdaderamente loable y loada, ello no quiere decir que retorne —la clara repugnancia nos lo muestra— a una existencia filistea del tipo de Werner; del tipo de ese

25. J. W. Goethe, *Poesía y verdad*, cit., p. 668.

individuo práctico y experimentado que no ha sabido nunca lo que es exaltación, cuya práctica carece, por eso, de espíritu, y cuyo realismo está plagado de lagunas. En el *Wilhelm Meister* se nos muestra, desde luego, con el «destino teatral» sólo un eco del *Sturm und Drang*, pero es este eco el que mantiene vivo al protagonista —por muy mediocre que sea— y el que mantiene alejado de *Wilhelm Meister* el filisteísmo, servil y falto de idealidad. El bravío Apolo sigue vivo durante mucho tiempo todavía, incluso cuando, durante el período intermedio de Goethe, el dios había sido ya en parte perpetuado en mármol (no así durante la época simbólica de senectud del poeta). La categoría polifónica de libertad es la que mantiene viva la exaltación que iba a determinar *Götz*, *Egmont* y *Fausto*. En el largo invierno polar que era la historia feudal tanto para la Ilustración como para el *Sturm und Drang*, el bravío Apolo parecía representar el sol que, al fin, empieza a aparecer en el horizonte. «¡Aires celestes!, ¡libertad!, ¡libertad!», son las últimas palabras del *Götz* moribundo<sup>26</sup>; y *Egmont*, el revolucionario nacional, muere con una visión en la que el océano arrasa a los tiranos: «¡Buen pueblo! ¡La diosa de la victoria te guía! Y así como el mar rompe vuestros diques, así rompe y arrastra también el muro de la tiranía, y la ahoga y la arranca del suelo que se había arrogado»<sup>27</sup>. Amargura y esperanza eran aquí, por tanto, los dos afectos radicales utópicos, y ambos gobiernan todo lo demás en la conciencia de que se está haciendo sentir una nueva figura.

### *Intención de lo sublime, el gótico de Fausto y la metamorfosis*

Pero es el hombre entero el que tiene que resonar, y entonces el hombre sólo era entero cuando poetizaba. Algo en efervescencia mira en el joven Goethe a la efervescencia, trata de confirmarse creadoramente en ella de manera afín. Aquí, sobre todo, nos salen al encuentro un avance y un clamor elevados, crepusculares desde el más allá mismo:

Un anhelo incomprensible y propicio  
me llevaba a recorrer prados y bosques,  
y entre un sinnúmero de lágrimas ardientes  
siento que nace para mí un mundo.

26. J. W. Goethe, *Goetz von Berlichingen, el de la mano de hierro*, en *Obras completas*, ed. de R. Cansinos Assens, Aguilar, Madrid, 1973, t. III, p. 1582.

27. *Egmont*, en *Obras completas*, cit., t. III, p. 1825.

No se trata de la efervescencia de la juventud y del giro de los tiempos, sino justamente de la nueva efervescencia de la *producción*; pocas veces se ha expresado más experimentadamente este crepúsculo hacia adelante. Con la aurora dificultosa que quiere romper, a la vez titubeante y exaltada. Lo titubeante no coincide con la falta de madurez del *Sturm und Drang*, del mismo modo que la exaltación tampoco coincide con su ímpetu; porque ambos —como se podía percibir en el monólogo del pintor Müller, el poeta apenas estrenado, el *ante rem* de los grandes—, ambos pertenecen a la *incubación* productiva. De ahí el tormento, más aún, el sentimiento de culpa en la superabundancia todavía inefable en el *Werther*:

¿Por qué tan ilimitado en el sentimiento y tan angosto en la fuerza de realización? ¿Por qué esta dulce animación de mis ideas germinales y su mudo acabamiento bajo la impotencia del hombre? Mi tormento consiste en que me siento tan elevado, y no puedo, sin embargo, decir: tú eres todo lo que puedes ser.

Y la misma voluptuosidad de lo nuevo, rozando la voluntad expresiva, antes de que el Goethe-Werther pueda fundamentar, haya fundamentado su horizonte ulterior:

[...] amigo mío, cuando la penumbra se extiende ante mis ojos, y el mundo en torno de mí y el ciclo entero en mi alma reposan como la figura de una amada, entonces siento el anhelo en mí y pienso: ¡ay!, pudieras tú expresar todo ello, pudieras insuflar al papel lo que vive en ti tan plena, tan cálidamente, de tal manera que el papel se convirtiera en el espejo de tu alma, tal y como tu alma es el espejo del dios infinito.

El *desiderium* es el ser más cierto y la única cualidad sincera de todos los hombres; el tener y no-tener mismo es el *desiderium* de conformación de aquello que tan claramente vaga ante nuestros ojos, de lo que pregunta en los objetos mismos buscando su poeta con una mirada, por así decirlo, exigente. El no-tener en el tener es lo que constituye, por eso, todo el desasosiego en otra esfera incomparablemente más extensa, más profunda, a saber, en Fausto: sentado ante el pupitre, comenzando hacia la medianoche, justamente tras un mundo anterior de la expresión que se ha venido abajo, que no había llegado a hacerse expresión ni para la naturaleza interna ni para la naturaleza externa, ni en fuerza exterior, ni en simiente. Pero a la vacilación, más aún, a la catástrofe, responde en la producción también

su momento contrario: el tener en el no-tener o la infalible fuerza de la exaltación. La fuerza nos lleva al *novum* de la construcción, o como decía Goethe a Lavater en Weimar:

Esta ansia de elevar hacia lo alto todo lo posible la pirámide de mi existencia, cuya base me ha sido dada y fundamentada, sobrepasa todo lo demás y apenas si permite un olvido momentáneo. No puedo demorarme, ya tengo bastantes años y quizá el destino me quiebre en el camino y la torre de Babel quede inacabada como un muñón. Por lo menos, que se diga que estaba proyectada audazmente, y si yo vivo, las fuerzas, Dios mediante, tienen que ser suficientes para llegar a la cúspide.

En esta fuerza hacia lo todavía no devenido, la producción dirige la vista ya al final que articula y retoma; la aurora, que tantos mundos vio deslizarse y surgir, contiene ya lo salvado de la construcción y a Linceo, que nos dice al final de la vida de Goethe:

El sol se hunde, los últimos barcos  
retornan al puerto.  
Una gran barcaza se dispone  
a seguir aquí por el canal.  
Los gallardetes de color ondean alegres,  
los mástiles hieráticos están dispuestos;  
en ti se siente feliz el patrón,  
a ti te saluda la dicha en el tiempo supremo.

El tiempo supremo es el del instante pleno, y en su torno, en torno al desciframiento de su signo, a la descarga de su contenido, giran o están situadas todas estas historias de la creación, en torno del aquí y ahora totalmente expresados. Toda producción significa un trozo del séptimo día de la creación, en tanto que expresión de algo hasta entonces inexpresado, en tanto que percepción humana de algo hasta entonces inaudito. Y la «Canción de tormenta del caminante»<sup>28</sup>, en los mismos orígenes de la producción de Goethe, provoca intensa emoción, tanto por el hecho de que la tormenta arrebata, como también por el hecho de que se calma, de que se calma en torno a un punto central móvil, en torno al «fuego brillante y cálido» de la casa, en torno a un «calor interno, calor del alma, centro, corazón del agua, médula de la tierra», en el hombre y en la naturaleza.

28. Cf. J. W. Goethe, «Canción de la tormenta del caminante», en *Obras completas*, cit., tomo I, pp. 999-1002.

A las imágenes internas tienen que responder imágenes externas; en otro caso, no se producirían ni las unas ni las otras. Para el joven Goethe un «entorno leve y enjuto» no era apropiado para este eco recíproco. El autor, ya viejo, se recuerda muy significativamente en el libro VI de *Poesía y verdad*:

Lo que sí es cierto es que los sentimientos indeterminados y extensivos de la juventud y de los pueblos sin cultura son los únicos adecuados para lo sublime, lo cual, si ha de provocarse en nosotros por cosas externas, o ha de constituirse en formas inaprehensibles, tiene que rodearnos con una grandeza a la que no podemos hacer frente.

Y con una desviación afín en el libro VIII del *Wilhelm Meister*:

La tendencia de la juventud hacia el misterio, a las ceremonias y a las grandes palabras es extraordinaria y representa, a veces, el rasgo de una cierta profundidad del carácter. En estos años se quiere sentir aprehendido y rozado todo su ser, aunque sólo sea de modo oscuro e indeterminado. El adolescente que barrunta tantas cosas, cree encontrar mucho en un misterio, cree poner mucho en un misterio y actuar intensamente a su través<sup>29</sup>.

Si bien todo ello se refiere a las llamadas sociedades herméticas, a los Rosacruces, con los que había entablado relación el joven estudiante, al *sal philosophicum* y al mundo de la señorita von Klettenberg, no menos se refiere a aquel margen de inabarcabilidad sin el que la joven productividad no encontraría forma alguna. A no ser la forma superficial de la época galante de entonces, o la forma pulida y epigonal de la época clasicista, o bien también la forma falsa, es decir, insustancialmente naturalista que sólo ofrece clichés, no formas de una realidad entretrejida y llena de apelaciones. Sublimidad y misterio legítimo como contrapunto al propio «curso de las nubes y del exceso radiante» sólo lo encontraba el joven Goethe en obras que se incorporaban nubes, bosques, concentraciones, tinieblas fecundas: líricamente en Píndaro y dramáticamente en Shakespeare. De ahí las palabras de Goethe en sus observaciones al *Rameau* de Diderot, palabras referidas de modo muy diverso que a Shakespeare o a Calderón, relacionadas con la necesaria barbarización en el *Fausto*, palabras profundamente humanas y de ningún modo clasicistas-imperialistas:

29. Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. de M. Salmerón, Cátedra, Madrid, 2000.

«Nuestro deber es mantenernos valientemente a la altura de estas ventajas bárbaras, ya que nunca alcanzaremos, sin duda, las viejas consecuciones». Y desde el punto de vista arquitectónico, hacía ya mucho que contemplando la catedral de Estrasburgo, su mundo boscoso, su inmensidad como *humanum*, se había despertado en Goethe la consonancia con un gótico que, en su época, era considerado, sobre todo, como algo bárbaro:

A pocos les ha sido dado crear en el alma una idea babélica, completa, grande y necesariamente hermosa hasta en sus más pequeños detalles, como árboles de Dios; a pocos, encontrar mil manos oferentes, excavar el suelo roquizo y extraer de él como por arte de encantamiento alturas escarpadas, para decir luego a sus hijos al morir: «Quedo con vosotros en las obras de mi espíritu; terminad en las nubes lo comenzado»<sup>30</sup>.

Inmanencia de sujeto y objeto en todo ello y en toda su extensión, también en aquellas afinidades electivas protoplásticas, en las que se ayudan recíprocamente e incluso se intercambian *producción y espíritu de la tierra*:

Y cuando la tormenta brama y cruje en el bosque,  
echando por tierra los pinos gigantes,  
abatiendo las ramas y los troncos próximos,  
mientras su caída resuena apagada en la colina,  
tú me llevas a la cueva segura, me muestras  
a mí mismo, y en mi pecho  
se abren secretos y profundos milagros.

Lo sublime de lo familiar conformación-transformación se extiende aquí a lo lejos, hasta la medida y exceso inagotables del genio o de la naturaleza, que aquí son lo mismo. Esta transformación no cesa tampoco en el tránsito frío de la visión protoplástica a la plástica y es, en tanto que *metamorfosis*, el impulso formativo a la perfección de la especie, idéntico a la producción. «Forma dada que se desarrolla como vida», desde luego; aquí se oculta algo preordenado, una estática dirigida al *novum*:

Pero en el interior se encuentra encerrada  
en los círculos sagrados de la constitución viva  
la fuerza de las nobles criaturas.

30. *Von deutscher Baukunst* (1773).



Estas fronteras no las amplía ningún dios,  
sino que honran la naturaleza,  
ya que sólo limitado ha sido siempre posible lo perfecto.

Así puede leerse en el poema didáctico «Metamorfosis de los animales», en el que se trazan límites, una especie de entelequia aristotélica de tipo conservador. Pero en el Goethe posterior la forma determinada es dada como algo en desarrollo, no como algo manifiesto; no es un marco concluso para la conformación-transformación, sino un objetivo latente, que actúa desde la idea latente en la conformación. Por mucho que el conservadurismo del viejo Goethe temía toda producción violenta, de tal modo que no pudo entender nunca ni a Kleist ni a Beethoven, ni quiso creer en el vulcanismo en la naturaleza, pese a los volcanes, no por ello el fenómeno primario en cada entelequia carece de *conformación-transformación*: la forma determinada no es una momia. La teoría de la metamorfosis de Goethe contiene siempre el espejo natural de su propia producción, larga como su vida, escéptica incluso frente a la muerte: una producción redondeada, pero nunca conclusa. La existencia se halla trazada aquí, es cierto, en círculos; hay una ley que preside a cada ser vivo, pero los círculos de Goethe no oprimen los fenómenos, y el esbozo enteléquico, en tanto que mantenedor y en desarrollo, discurre por una línea de puntos utópica. Todavía en sus últimos años, en los *Cuadernos sobre la morfología*, opuso Goethe las siguientes frases abiertas y dialécticas a la estática que tan fácilmente se une a la palabra *conformación*:

Para el complejo de la existencia de un ser real, el alemán tiene la palabra *Gestalt* [= conformación]. En esta expresión abstrae de lo movable y piensa que se constata, concluye y... fija algo conexo. Si consideramos, empero, todas las conformaciones..., en seguida echaremos de ver que nunca nos encontramos con algo consistente, en reposo, concluso, sino que, al contrario, todo oscila en un perpetuo movimiento. De ahí que en nuestro idioma la palabra *formación* se utilice tanto para designar lo producido como lo que se halla en trance de producción. Si queremos introducirnos, por tanto, en la morfología, no debemos hablar de conformación, sino, si utilizamos la expresión, pensar siempre en la idea, el concepto o en algo aprehendido en la experiencia sólo por el momento. Lo formado se transforma en seguida de nuevo, y por eso, si queremos llegar a una visión viva de la naturaleza, es preciso que nos mantengamos tan móviles y tan plásticos como el ejemplo que se desarrolla ante nuestros ojos.

De acuerdo con ello, tampoco en el cielo conformado halla Faus-

to reposo; es más, hay aquí un exceso, antes que una carencia, de un arrastre hacia lo alto, que incluso en el paraíso tiene un eterno utopizar. Al joven Goethe la producción le era electivamente afín con cualquier formación plenamente jugosa, mientras que para el Goethe de la senectud esta formación era la representatividad de la fantasía objetiva y de su significativa entelequia, es decir, de la entelequia en la que se contienen los objetos. Y el teorema de Aristóteles de que el movimiento es «entelequia inacabada» hubiera sido muy del gusto de Goethe. El anhelo del adolescente era que de sus dedos brotara una creación llena de savia. El deseo del hombre maduro era que esta emanación —del mismo modo que es naturaleza— fuera también una formación como la naturaleza, con la necesidad interna de la conformación natural y de sus productos, una sala de antigüedades misteriosa en medio de la luz del día. El *mundo mismo* es aquí productividad hacia su pleno contenido, o bien un *Fausto material* que se transforma en todas sus metamorfosis, porque le tira una lejana identidad que no es sólo Gretchen.

### *Ariel y la fantasía poética*

Los viejos pintores vivieron honestamente y trabajaron como artesanos. Los poetas, en cambio, no formaron nunca parte de un gremio, ni siquiera allí donde no tenían la libertad con que los pájaros cantan. En parte, eran dependientes y pupilos de los poderosos, y en parte, la poesía, a diferencia del oficio de la pintura, era considerada como un arte caballeresco. Y es que el arte poético tan curiosamente ctéreo (o tenido por tal) estaba, en efecto, objetivamente menos vinculado a las técnicas artesanas. La producción poética no exige ninguna preparación de los colores ni tampoco un trabajo colectivo en el taller con maestro y aprendices. Por mucho que la poesía exige en todo punto oficio en el sentido de ejercicio y conocimiento técnicos desarrollados y transmitidos por el maestro, la fantasía reviste, sin embargo, aquí un carácter mucho más desplegado, un carácter de libertad. Porque, a diferencia de las artes plásticas, la poesía tiene para sí el largo camino del tiempo, y en él la aventura, también en sentido mediado, la plenitud de acción en movimiento. Esto es lo que cultiva la capacidad poética y lo que le está tan inscrito como preordenado. Las reglas poéticas de los siglos XVII y XVIII limitaban, es cierto, la fantasía poética, pero su origen no se halla en las viejas reglas del oficio. Fue Shakespeare, él mismo una estrella en las alturas, el que dio a la capacidad poética un símbolo alado: Ariel. En *La*

*tempestad*, Próspero tiene su varita mágica, pero el que presta más ayuda es Ariel, que ama al maestro:

¡Salve, gran maestro! ¡Salve, hombre sabio!  
 Vengo para recibir tus indicaciones.  
 Bien sea volar, nadar, meterme en el fuego,  
 caminar por las nubes erizadas: manda a tu arbitrio  
 a Ariel y a todas sus fuerzas  
 con tu grandiosa palabra<sup>31</sup>.

Ariel es el *pneuma* y la metamorfosis que hace que incluso el mundo sobrepase las entelequias del momento, siempre con exquisitos arrobamientos. Ariel, el más amable de todos los espíritus de la libertad, desempeña un papel así de «fantasmagorizado» en el plano imaginativo de Shakespeare, y presta ayuda casi ilimitada para llegar a un final feliz. Accediendo al deseo de Próspero, construye el naufragio fingido, se transforma en tormenta y fuego, se cuenta entre las mariposas y las golondrinas, se transforma en una ninfa acuática. Provoca, con toda la tópica incierta que caracteriza al arte más puro de la época, la música que Fernando oye: «¿Pero dónde está esa música? —se pregunta Fernando, perplejo—. ¿En el aire? ¿En la tierra?». Es esta libertad de Ariel la que permite a los grandes artífices de la poesía quebrantar las relaciones de tiempo y lugar por razón de movimientos más ricos o más concentrados. Y es así como Shakespeare hace hablar a su Héctor de Aristóteles, y puede poner en relación a Teseo con Oberón y con Titania. De tal suerte que el Fausto de Goethe y Helena aparecen desposados en una Esparta gótica, después de que Fausto, como duque normando, ha protegido de un ataque de Menelao a los que acaban de retornar de Troya. El tiempo y el espacio quedan así escindidos aquí: un intenso entrelazamiento de la fantasía poética con sus figuras significativas, penetradas recíprocamente pese a toda su caracterización singular. Nadie, hasta ahora, ha emprendido la tarea de trazar un esquema de todos estos mundos de la fantasía poética; un esquema que, dadas las fluidas relaciones constantes de todos sus arquetipos y entelequias, sería de complicación indecible, y semejaría más un caleidoscopio que un esquema. No sin razón apeló Goethe a Ariel cuando pasó de la exposición típica a la exposición alegórico-simbólica: Ariel se halla, en efecto, en el umbral de la segunda parte del *Fausto*. Y del mismo modo se halla

31. W. Shakespeare, *La tempestad*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, dirigida por M. A. Conejero, Cátedra, Madrid, 2003, p. 127.

también presente en la *Pandora* de Goethe, innostrado, es cierto, pero como fantasía, como ese Eros especial que si no comienza todo, sí da acabamiento a todo en imágenes aún más hermosas. Ariel, convertido de aire en nube multicolor, da vida a los dones de Pandora, al contenido de su caja, a la simple belleza del encantamiento:

Y alegremente atravesó el vapor el brillo de una estrella:  
luego de otra, a la que siguieron muchas más.  
Dirigí mi mirada hacia lo alto, y en las nubes oscilaban ya  
fantasmagóricamente deliciosas imágenes de dioses los unos junto a  
los otros.

Pandora me señalaba y nombraba a los que allí oscilaban:  
«Allí, mira —me decía—, resplandece la dicha del amor».

.....  
Al lado, prosiguió, y alegremente  
arrastra la cola ondulante de la vestidura solemne.  
Pero más alto se alza, con la mirada mesurada y seria del soberano,  
una imagen del poder que avanza cada vez más.

.....  
Otros se funden entre sí girando en torno,  
obedeciendo al humo, tal como éste oscila de un lado para otro;  
pero, sin embargo, todos obligados a ser el goce de tus días.

Y este Ariel no aparece sólo como «engaño deseable producto del humo», es decir, como espíritu etéreo de la ilusión, sino que detrás se halla y se inclina la belleza misma: Pandora, la figura fantástica creada y enviada por los dioses. En Goethe el mundo es todo-vida en la que alienta la belleza y a la que se halla más próxima que otra cosa la dicha intuitiva del arte. Partiendo de esta intuición y plenamente en ella construye la fantasía de Goethe su segundo mundo: no un mundo recóndito que vuelve las espaldas a los fenómenos, sino un mundo traslúcido que lleva a los fenómenos a su significación propia, más aún, que los salva. Con lo cual es inevitable sobrepasar lo ya caracterizado, tanto en el sujeto y en las figuras de la inquietud (Tasso, Fausto, el mismo Wilhelm Meister), como, muy especialmente, en la misma objetividad conformada artísticamente. Los románticos no carecían totalmente de razón, cuando, lo mismo que el joven Goethe se sentía próximo a la canción popular, también ellos se sentían próximos al simbolismo o a la «infinitud innata a las cosas». En este punto Goethe decía lo que ellos no eran capaces de extraer de sí, y realizaba allí donde ellos, en su mayor parte, no hacían más que jugar o declamar. Y la fantasía misma, tanto la de la canción popular como la del rico simbolismo, conserva con Ariel la ingenuidad, sin la cual no es posible

ninguna creación, sino sólo crispación y volubilidad. En este punto Ariel se asemeja a Krishna, el hijo de los dioses en la leyenda india, al cual su madre le abre casualmente la boca, viendo en el interior de su cuerpo el inconmensurable esplendor del cielo y del universo entero; mientras que el niño sigue jugando tranquilamente y no parece saber nada de todo ello. Éste es el tipo de ingenuidad con el que Goethe ha trazado incluso las figuras que, siguiendo a Schiller, podrían denominarse más sentimentales: Mignon, Tasso e incluso el mismo Fausto. El gran escritor no se encontraba aquí ante la alternativa de ser naturaleza o de no ser naturaleza y buscarla, según la antítesis entre el escritor ingenuo y el escritor sentimental, tal como nos la presenta Schiller. Sino que, como gran poeta, Goethe *es naturaleza y, a la vez, trata de buscarla*, a saber, la naturaleza vista poéticamente, la naturaleza que, tanto en acciones como en figuras, escapa inmanentemente de lo accesorio, estancado, indeciso. Y lo que así surge no es, por así decirlo, algo extravagante, tal y como ocurre en escritores que sólo se han incorporado medio Ariel, y desde luego, como decían los antiguos, sólo media Minerva, es decir, algo extravagante que no supera el curso de las cosas, sino que se escapa simplemente de él de modo subjetivo-arbitrario. La fantasía, sin embargo, propia de Shakespeare y de Goethe no está dirigida nunca sin más a una posibilidad arbitraria, sino a una posibilidad objetivamente posible; de tal suerte que su teatro no hace arbitrarios los caracteres, pasiones y situaciones, sino consecuentes, y que la capa mágica de Fausto conduce a aventuras que son mediación del mundo con sus tendencias, que las aumentan en una pre-visión artística, pero que no se separan de él. La fantasía poética, cuando no es conformadora a medias, da así a sus objetos la capacidad de llevar hasta el extremo su propia misión, su amor, su valor, su dolor, su dicha, su triunfo, y dado el caso, también su debilidad y ridiculez; razón por la cual es siempre inmanentemente concreta. La misma maravilla de Ariel en su figura poética queda unida al naufragio, a la tormenta, al fuego, a la dicha amorosa de este mundo, y completa al mundo sin cisura alguna. Esta fidelidad al mundo pese a toda demasía y esta demasía mantenida en fidelidad al mundo es la misma medida estética; y si no se respeta, la fantasía cae, como ya se ha dicho, en lo extravagante, como una forma de escapar de lo real de modo subjetivo-arbitrario, o bien —con una forma, desde luego, distinta de escapar— sale con un salto del mundo entero estético-entelequizado: la fantasía se trasciende en religión. En la ya-no-criatura del desbordamiento, en el ya-no-mundo de lo trascendentemente maravilloso. La fantasía poética misma está y sigue estando vincula-

da a Ariel, el espíritu etéreo que vaga en elementos intercambiables sobre la tierra, pero que nunca la abandona y ni siquiera se consume en el mismo fuego de él. El reflejo multicolor de esta fantasía es la vida, la cual es impulsada hacia su final inmanentemente acabado. Es así como se crea una utopía, de especie singular, una utopía que vaga libremente, pero que, sin embargo, permanece fiel al mundo, y de cuyo sueño de transformación procede la producción poética; un mundo, éste de la producción poética, al que se dirige sin desilusión.

*Lo demoníaco y el hermetismo alegórico-simbólico*

En todo ello, ninguna fuerza creadora ofrece verdadera tranquilidad ni a sí ni a los demás. Goethe hizo que esta fuerza surgiera en un lugar en el que no arde o no arde sin más una luz, y llamó a ésta fuerza demoníaca. Lo demoníaco no es para él lo oscuro sin más, sino lo oscuro que ejerce poder: un poder seductor o dominante y un poder entremezclado del conjuro, del pavor y del placer, un poder que provoca la seducción por medio del pavor. Para esta faceta de lo demoníaco ha sido siempre característica la serpiente, pero también el fuego. Importante en la oscuridad que ejerce poder es, además, que es hermética, es decir, que, pese al influjo innegable e intenso que ejerce sobre los demás, no sale de sí, más aún, se repliega en la falsa presencia hasta llegar a un sombrío *Kitsch*. Por razón de este hermetismo, la misma vitalidad, que tan a menudo se halla unida a lo demoníaco, muestra, pese a todo su resplandor, un halo nocturno en su torno. Característica de este resplandor negro es la figura demoníaca por excelencia de Don Juan; un elemento maníaco que precisamente actúa de la manera más intensa hacia el exterior se nos presenta aquí preso en sí mismo; y surge así, pese a todo desbordamiento de lo demoníaco, a la vez su encarcelamiento en una indecible interioridad. Como dice Kierkegaard, que debía saberlo muy angostamente, es decir, pastoralmente, pero, de otra parte, en forma muy certera: «En ello consiste la profundidad de la existencia, en que la sujeción se convierte a sí misma en prisionera. La libertad es siempre comunicativa [...], la sujeción se hace cada vez más hermética Y no quiere la comunicación». Lo contrario del hermetismo es la apertura, pero la mayoría de las veces lo demoníaco no se expresa, sino que estalla sólo de modo atávico. Y no en palabras; su manifestación más simple y frecuente, una manifestación creadora de monstruosidades, no es ni siquiera, como podría pensarse por razón de la interioridad, individual, ni tiene lugar en torno a tales personas singulares, sino

que es arrebatado de las masas, si bien un arrebatado provocado, en la mayoría de los casos, por estas mismas personas. Es un arrebatado que va desde el frenesí de las bacantes, de los *berserker*, hasta los pogromos de los cruzados y hasta la agresión invertida de los flagelantes, desde la embriaguez de la batalla hasta el terror blanco. En todo ello lo demoníaco no hace uso de la comunicación, ni siquiera cuando penetra en la masa, cuando se hace colectivo. El viejo hermetismo se conserva, más bien, en su estallido colectivo; lo que aparece como comunicación es sólo contagio, y en el fondo se encuentra la misma soledad como masa. La no-revelación de lo hermético responde en el arrebatado demoníaco de la masa a la ausencia fundamental de entendimiento, crítica, autocontrol y juicio; y por ello es también el momento más adecuado para la cualidad menos accesible a la comunicación y a la clarificación, a saber, para la necesidad. Pero hay también, desde luego —y ello es decisivo para el fenómeno subrayado por Goethe—, una especie de demonía *favorable*, es decir, una demonía que, sin pérdida de lo abismal e intenso, sabe de la revelación. Sus lugares se encuentran en las revoluciones liberadoras y en lo que ya Goethe celebra desde la «Canción de tormenta del caminante»: en el genio productivo que da a luz algo nuevo. La manifestación de esta demonía no es el arrebatado, sino el entusiasmo; el arrebatado sólo muestra impulso hacia el sacrificio, mientras que el entusiasmo posee el valor del sacrificio, y así como el arrebatado pierde todas las cosas y la realidad, el entusiasmo posee conciencia, saber del objeto, fidelidad comunicativa respecto al objetivo. La demonía adversa, lúgubre en sí, no encuentra tampoco en el arte ninguna mirada que ella misma arroje, sino sólo algo numinoso, atávico, semejante a sí mismo, un monstruo, pero nada gigantesco; un objeto del temor, no de la veneración. La demonía favorable, la demonía de la luz, aparece, en cambio, siempre allí donde el pavor es el comienzo, no el fin de la belleza; allí donde lo numinoso, como una confortación en la frontera, no está en desacuerdo con las palabras de Goethe: «Y lejana y grave pende una prenda de reverencia». Es esta *demonía favorable*, por eso, la que rige en último término las múltiples manifestaciones de la experiencia demoníaca de hombres y producción en Goethe mismo.

Se trata de algo instructivo, porque en su virtud se añade un nuevo tono al instrumento. Ariel, el juego ligero, áureo, flotante, nunca, desde luego, tranquilo consigo mismo, recibe la añadidura de una esfinge que, eso sí, no permanece siempre la misma. Y así aparece el elemento de lo que no sólo el *Sturm und Drang* llamaba fuerza: una coz del caballo alado y sólo después la fuente. Goethe, desde luego,

entendía, a veces, lo demoníaco oscuro y favorable también como independiente de valores; para él es demoníaco todo lo que surge con la potencia de la naturaleza inmediata, bien sea algo pavorosamente monstruoso, bien sea algo visionariamente divino. En principio, él mismo lo rechaza para sí: «Ello no está de acuerdo con mi naturaleza, pero a ello estoy sometido». Ni siquiera lo pone en relación *esencialmente* con la excelencia o con lo productivamente significativo, y sus palabras resuenan terriblemente proféticas:

La manera más espantosa de manifestación de este algo demoníaco tiene lugar cuando se revela de modo preponderante en un hombre cualquiera [...] No son siempre los hombres más excelentes ni en espíritu ni en talento, y muy raramente los que se recomiendan por la bondad de su corazón; pero de ellos parte una fuerza increíble y ejercen un poder inaudito sobre todas las criaturas, incluso sobre los elementos. ¿Y quién puede decir hasta dónde se extenderá esta influencia? Todas las fuerzas morales unidas no pueden nada contra ellos; en vano la parte más lúcida del hombre quiere desenmascararlos como engañados o impostores, porque la masa es atraída por ellos.

Pero si Goethe trata así de alejar de sí lo demoníaco, manteniéndolo a una discreta distancia de lo excelente, hay que decir, sin embargo, que posteriormente eliminó, de nuevo, ambas limitaciones, poniendo en relación con lo demoníaco naturalezas descollantes y, sobre todo, la más alta productividad, es decir, también la suya propia. Goethe denominó demoníacos a Federico II, Pedro el Grande, Napoleón, Byron, Mirabeau, y no sólo por su pasión y su energía, sino también por su insuperable seguridad. La vinculación con lo demoníaco, sin embargo —hacia el lado, desde luego, del frenesí lúcido—, se hace perfecta en la producción poética: «En la poesía hay siempre algo demoníaco y, sobre todo, preferentemente, en la poesía inconsciente, en aquella en la que todo entendimiento y toda razón apenas si tienen algo que decir, y que, por eso, actúa por encima de todos los conceptos». Y con toda decisión a Eckermann, en marzo de 1828, en relación con la pubertad repetida:

La productividad de especie superior, el *aperçu* significativo, la invención, la gran idea que produce frutos y trae consecuencias, nada de ello se halla en el dominio de nadie y se alza por encima de toda potencia terrestre [...] Es afín a lo demoníaco, que hace prepotentemente con ello lo que le place, ese algo demoníaco al que se entrega inconscientemente, mientras cree actuar por propio impulso<sup>32</sup>.

32. Cf. J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, ed. y trad. de R. Sala, Acantilado, Barcelona, 2005.



En relación con la inspiración que, tal que un relámpago, se apodera de la conciencia, Goethe trae a la memoria el mito de los «regalos inesperados de lo alto», denominando, por eso, la productividad «un recipiente tenido por digno para la recepción de un influjo divino». Tales interpretaciones se encuentran en Goethe entreveradas con explicaciones más convencionales, pero quieren también en la misma medida caracterizar precisamente el hermetismo favorable, comunicativo-revelador, la categoría de la profundidad productiva hacia arriba y hacia abajo simultáneamente, a diferencia de lo demoníaco tenebroso y que sólo permanece abajo. Importante es aquí la caracterización de la seguridad indiferenciada, cierta, de su obra, fecunda tal como se presenta en lo demoníaco favorable señalando una dirección. Dirección desde el impulso, desde un sentimiento de misión de una naturaleza ineluctablemente productiva, y dirección desde la estrella que quiere alumbrar el caos, esa estrella hacia la que apuntan, a lo largo de la vida entera, todas las características dominantes de la formación cultural. Y las obras mismas, así producidas con necesidad, se hallan coordinadas con la estrella, en tanto que ellas la señalan y ven como *stella nova*. El demonio de Goethe encuentra y forma su materia fundamental en el *Fausto*; el de Beethoven, en la *Heroica* y en *Fidelio*; el de Dante, en la *Divina comedia*. Más aún, y como Goethe pretende verlo en «Palabras primigenias órficas», es parte de la ley que preside el nacimiento de tales naturalezas el que éstas tienen que ser inesquivablemente fieles a sí mismas, o sea, también a su tiempo. Es decir, a aquel tiempo en el que su propia materia fundamental se da ideológicamente y se halla, a la vez, latente utópicamente en sus consecuencias goethianas, beethovenianas o dantescas. Lo demoníaco favorable determina así la certeza del objetivo y principio productivos, nuevamente propuestos y por primera vez articulados. Lo que se hace hermético revelándose, o bien se revela haciéndose hermético, hace que tales obras sean necesariamente *alegórico-simbólicas* en todas sus partes centrales. Es decir, las hace significativas en el sentido de significaciones fundamentadas en el mundo de sus mismos objetos, y que, por ello, responden también objetivamente a lo lúcido-hermético de la producción demoníaca. De esta suerte se fundamenta una relación sujeto-objeto que no sólo se extiende a los contenidos socialmente ascendentes de la época, sino a las manifestaciones progresivas y sonoras del mundo total de los objetos. A aquello en este mundo que Goethe denominó —con sentido desvelador, con sentido de la naturaleza— «misterioso en pleno día», e incluso «sagrado y público misterio». Hacia adentro como hacia afuera; hacia adentro, en una

revelación de altura que presupone el hermetismo, y hacia afuera, en los objetos a expresar, como un hermetismo en el que la revelación les da todavía expresión. Ambos, el idioma como el objeto de esta producción, encierran el intercambio constante entre hermetismo y aurora en la alborada: «Poesías son como ventanales pintados». Y la poesía, por eso, como su objeto, se hallan entre la oscuridad y la luz, como lo está en su totalidad la teoría del mundo y de los colores de Goethe. La forma de exposición y de objetivación de este misterio público, de esta demonía transparente, no puede, en consecuencia, ser otra que la alegórico-simbólica; en las primeras obras de Goethe, de manera metafórica directa; en las últimas, de manera transfigurada e incluso paradójica. Tales contenidos significativos no están, por eso, digamos, escritos en caracteres claros, de tal suerte que el intérprete no necesita más que poner las hojas a la luz para que la escritura se revele distintamente, sino que el contenido significativo del mundo no está todavía producido y manifiesto de modo concluso; por eso el mundo se encuentra él mismo en ese proceso fermentativo de figuración conformadora, y por eso la producción genial misma se encuentra en el puesto más avanzado del desarrollo de las conformaciones. Para Goethe, la producción genial es lo demoníaco con bonanza, es urbanización de lo demoníaco, y lo mismo es para él la productividad mundo, con sus entelequias en desarrollo vivo; porque éstas son otros tantos símbolos y alegorías vivos y objetivamente existentes. Esto y no otra cosa es el realismo de Goethe, siempre buscando, encontrando, señalando «objetos significativos»; no es un realismo de las superficies perfiladas, sino de lo real, entendido como representación, en cada una de sus conformaciones, del símbolo de un ser que se intensifica a sí mismo. Cuya perfección, desde luego, se da también en Goethe en el «acogerse a la naturaleza, acoger en sí la naturaleza». Aquí, en la totalidad panteísta, el libro de la naturaleza se le presenta totalmente escrito, como en Giordano Bruno e incluso como en Spinoza. En el *proceso itinerante de las conformaciones*, el mundo en sentido propio de Goethe se nos muestra, sin embargo, siempre como una figuración transmutable, cambiante, y, en este sentido, alegórica, con una estrella permanente en ella, la cual, llamada lo eterno femenino, no es ella misma fija, sino que flota, flota todavía.

*Sólo quien el anhelo conoce: Mignon*

No hay ninguna lejanía sentida, sino que cada uno está lejos de algo. El anhelo de ello se mide por la lejanía y la belleza de este algo y au-

menta con ellas. Pero aquí tiene también vida una búsqueda tímida, enigmáticamente oculta, cuya dirección misma tiene que ser representativa de algo. Goethe ha representado este tipo en la más distante y desarraigada de sus figuras: en Mignon. Raptada en su niñez por un grupo de saltimbanquis, que la maltrata cruelmente, y arrancada por Wilhelm Meister de manos del jefe de la banda, Mignon es, también después de ser salvada, sujeto puro de un anhelo solitario e insatisfecho. Este anhelo no tiene sus pies en el suelo, es decir, no es un anhelo femenino-sexual, pese a la apariencia de pubertad y sus extravíos. En ningún punto ni nunca es mujer esta criatura estéticamente enigmática; en otro caso, no podría carecer hasta tal punto de relaciones. También respecto a Wilhelm está referida Mignon sólo de modo ambiguo. Wilhelm no es su amante, pese al encabezamiento de la poesía, ni tampoco protector y padre, sino que es la persona y tierra madre en la que, por primera vez, ha experimentado calor, y Wilhelm no es ni siquiera querido como persona, sino que, a través de él, lo que obra y titila es Italia, y ni siquiera como Italia, sino como la anhelada «casa firme». Los únicos lazos de Mignon, a excepción de los lazos que la unen en sentido impropio a Wilhelm, a Félix y al arpista, son sólo los de una situación afín a trechos. La niña solitaria entre personas mayores se siente atraída por Félix, el otro niño: un ser ingenuo se siente atraído por la ingenuidad. La criatura solitaria y signada por el dolor se siente atraída por la persona mayor solitaria y signada por el destino: el ser musical se siente atraído por el músico. Nada hay en estas relaciones de maternal, nada de femenino; Mignon permanece asexuada, un objeto flotante del anhelo, incluso en la lucha externa por la determinación del sexo en virtud del traje de adolescente. Que aquí no se trata de nada andrógino, hermafrodita, sino del signo de un escape de toda coloración sexual del anhelo, nos lo muestra el último cántico de Mignon: «Y aquellas figuras celestes / que no preguntan por el hombre o por la mujer». El anhelo de Mignon no es tampoco un anhelo pasivo, contrario al violento y activo de un Tasso, Fausto o incluso Wilhelm Meister; como tal anhelo pasivo podría hacerse perfectamente compatible con el anhelo femenino; pero que es, también en el plano del amor, un anhelo, por así decirlo innominado, y por esta razón un anhelo completamente ajeno a la relación hombre-mujer. Una relación ajena, es decir, no una relación ascética; razón por la cual, Mignon puede, desde luego, sucumbir por el fracaso de una relación erótica con Wilhelm. Pero no sucumbe en y por el erotismo, sino sólo por el flotamiento total de su anhelo, por la transparencia de su erotismo, por la constante infinitud de su

tener y no-tener a la vez. Esta situación no se logra desde la distancia, su afecto no puede descansar nunca en la tierra, permanece irreal y siempre una apariencia, no un devenir hacia el ser. Es por eso por lo que el médico, diagnosticando, dice a Wilhelm poco antes de la muerte de Mignon:

La naturaleza extraña de esta querida niña [...] consiste, poco más o menos, sólo en un profundo anhelo: el deseo de ver de nuevo su patria, y el deseo de usted, amigo mío, es, podría yo decir, lo único terreno en ella. Ambas cosas se hallan, empero, en una lejanía infinita, ambos objetos se alzan inalcanzables ante este ánimo único.

Por razón de su silencio y de su encanto conjurado, este anhelo es indudablemente demoníaco, como lo es toda la figura de Mignon, por muy poco natural que es ella en sí. Natalia percibe bien la obsesión en el yo apenas desarrollado de Mignon, y se lo recuerda a Wilhelm:

Le contó de la enfermedad de Mignon en general, de que la niña iba siendo consumida paulatinamente por unos pocos sentimientos, de que, dada su gran excitabilidad, que ella trata de ocultar, sufre a menudo peligrosamente de una crispación en su pobre corazón... Cuando esta angustiosa crispación ha pasado, la fuerza de la naturaleza se manifiesta, de nuevo, en pulsaciones violentas, atemorizando a la niña por exceso, como antes la había hecho sufrir por defecto.

Pero nada sería más erróneo que restringir esta especie de demonía a la niña-mujer y otros seres intermedios, a la florista de Klingsor o a una Ondina que busca su alma. Al contrario, Mignon no es más que alma, y vaga hacia lo lejos muy por encima del hombre. Este anhelo está dirigido siempre a lo incondicionado; y así se convierte en el sujeto en sí del anhelo, de un anhelo innominado, en una alegoría libre en la delicada imagen de Mignon, en un símbolo arquetípico que se desenvuelve desde sí mismo. La ulterior explicación de la proveniencia de Mignon durante sus exequias por el tío *ex machina* no es una explicación, sino una ruptura en la concepción de esta figura, una transición hacia otro género; es algo que de todas maneras no le afecta ya a Mignon, porque está muerta. Vivo, en cambio, persiste el arquetipo de Mignon, el más delicado y utópico que se haya hecho surgir de la juventud. Y este arquetipo circunda y sobrepasa todas las personas aparentemente firmes, todas las entelequias del mundo de Goethe. En el *Meister* este arquetipo se encuentra fuera de la *bohè-*

*me*, fuera de la *society*, no tiene lugar fijo socialmente, no se le echa de ver en la totalidad de lo llegado a ser. Se encuentra primariamente conocido en la experiencia radical del anhelo de casi toda persona, sobre todo en su juventud, y aquí se presenta diferente de todo lo conocido y conformado, de todo lo que nos ha sido dado. El arquetipo de Mignon es, por eso, un arquetipo muy precisamente experimentado e indagado, y, en consecuencia, no un arquetipo exagerado románticamente, ni menos, como la inexperiencia dice, una sedicente ironía sobre el romanticismo. (¿Qué significan, en otro caso, las canciones de Mignon, que cuentan entre las poesías más auténticas y bellas de Goethe?) La búsqueda de Mignon no tiene o todavía no posee años de aprendizaje, pero ello no dice nada contra este *menetekel*, muy existente, muy delicado, que ha encontrado justamente lugar en este punto de la obra de Goethe: algo todavía no devenido, desconocido, algo que verdaderamente habla metafóricamente. «El auténtico discípulo —concluye diciendo Wilhelm Meister en la carta con la que da término a sus años de aprendizaje— aprende a desarrollar lo desconocido de lo conocido.» Ello es, sin duda goethiano, pero el símbolo del anhelo de Mignon y su contenido muestran cómo vaga un resto que no es desarrollable, al menos, a partir de lo ya conocido ni se agota en lo ya conocido. Ello es también goethiano, ya que, si no, no existiría, además de Mignon, el incomparablemente más determinado Tasso, ni siquiera tampoco la intemperie de Fausto. Lleno de explosividad y conformación, el resto aludido, «insatisfecho todo momento», se llama en otros lugares Tasso o incluso Fausto, pero como callado o retenido se llama justificadamente Mignon, o bien el anhelo por excelencia, aquí tan poco resaltado.

Es característico que en ella todo resuena, es decir, que sólo en esta forma no es hermética. Mignon canta sus canciones, pero raramente las recita, y entonces con «gran fuerza de expresión», que justamente retiene todo: «No me mandes hablar, mándame callar». Como el amor, cuando la amistad fracasa, el anhelo incondicionado es en ella un diálogo consigo mismo: «Sólo un juramento me tiene sellados los labios. / Y sólo un día podrá abrírmelos». En tres canciones canta Mignon al *eros* que todo lo ha comenzado y en el que ella termina. «Sólo quien conoce el anhelo / sabe lo que yo padezco»: un ardor y un viento que arrastra tras el amado hacia la lejanía, pero que arrastra aún más allá y que se halla clavado impotente en el aquí. Y luego la canción de Italia, arrebatadoramente concreta en la estrofa inicial, descripción que es toda poesía, fenómeno que es en sí mismo doctrina: «En el oscuro follaje resplandecen las naranjas doradas. /

Sopla un suave viento desde el cielo azul. / El mirto se alza sereno y alto el laurel / ... ¡Hacia allí! ¡Hacia allí! quisiera ir contigo, amado mío». Pero lo que se halla en el ánimo es también una Italia no existente, un *état d'âme*, el horizonte de este mismo anhelo: su Orplid. Italia, por eso, no sólo es reconocida como este horizonte por Mignon, sino que Italia misma, el objeto como sujeto, ve y reconoce de nuevo a la Mignon que se aproxima: «Figuras de mármol se alzan y me miran: / ¿qué han hecho contigo, pobre niña?». Son figuras de mármol compasivas, tales que protectores y padre, y en ellas el anhelo es él mismo un sostén. No el último, porque en el espacio Italia de Mignon hay otro, «la sala del pasado» en la que es enterrada, en la que se superponen «vida y eternidad». A este otro espacio está dedicada la última canción de Mignon: «Déjame aparecer hasta que llegue a ser, / no me quites el vestido blanco»; un vestido blanco que no carece de afinidad con la «vestimenta etérea» de Fausto en su último paisaje desiderativo. Las tres canciones de Mignon cantan así tres intensificaciones del anhelo, y una triple recepción intensificada por su contenido propio, siempre más libre. El contenido es siempre la patria lejana, a ella está dirigido todo deseo en Mignon, el sujeto más sutil, más puro, más sereno del anhelo goethiano; sin los rodeos ni las grandes rutas universales de las grandes y titánicas figuras del anhelo goethiano. Y aquí se nos muestra que Goethe no sólo concibió siempre, como él decía, lo ideal bajo la forma de lo femenino, sino que —dado que el anhelo incondicionado de Mignon es siempre primariamente el de una adolescente— veía también bajo tal forma la *aspiración* a lo ideal. Debiendo tenerse en cuenta que lo ideal mismo no aparece nunca en su atracción como pasión asexual, tal como aparece en Mignon y como le aparece también a Mignon. Las figuras celestes de Goethe preguntan, en último término, por el hombre y la mujer, es decir, no preguntan quizá por el hombre, pero le responden en la figura de la mujer, como presentida Gretchen, como Helena, como Pandora. Mignon, el puro *sujeto* del anhelo, no puede convertirse para el poeta en *objeto* del anhelo, pero, sin embargo, el carácter mariano en ella aparece también en el *Wilhelm Meister* con aquel donaire que procede de la gracia de lo alto. Es decir, no como Mignon, pero representando lo significado en ella en alguien que la entienda, a saber, en la bella amazona que acude en ayuda de Wilhelm cuando éste, herido por los salteadores, se encuentra en el suelo.

La viva impresión de su presencia hirió tan extrañamente en él en este momento sus sentidos ya trastornados, que durante un instante

le pareció como si su cabeza estuviera orlada de destellos resplandecientes, mientras que sobre su figura se extendía paulatinamente una luz esplendorosa [...] Vio todavía cómo la chaqueta le caía de sus hombros, vio ante sí la noble figura orlada de destellos resplandecientes, y su alma se apresuró a correr por rocas y bosques tras la desaparecida.

La hermosa adolescente es encontrada y revelada más tarde como Natalia, la misma que, por primera vez, había reconocido y había descrito la obsesión sobrepotente en Mignon: tal y como el sosiego conoce y describe el desasosiego. En la visión de los destellos se ve ya la piadosa plástica del sur de Alemania, es decir, lo catolizante, aquello de que tan poco complicadamente se ha hecho objeto de sospecha al poeta del cielo de Fausto. Ello hubiera podido ya echarse de ver en la vestidura angélica, larga, ligera, blanca, alada, con la que quiere revestirse y con la que tiene que revestirse Mignon antes de su muerte. Con la Mignon de Goethe el anhelo ha alcanzado su larga mirada, su figura: en Mignon la monja en el monasterio trapense del amor.

#### *Deseos como presentimientos de nuestras facultades*

La mañana viva alborea, no sólo anhelante, sino activamente. En ella alienta un devenir en manifestación, de tal suerte que reales «fuerzas se regocijan». Goethe señala aquí incluso la diferencia como algo varonil: «Se ama en la adolescente lo que es, y en el adolescente lo que anuncia». El proverbio de Goethe de que lo que se desea en la juventud se tiene en abundancia en la madurez, es explicado agradecida y esperanzadamente en el libro IX de *Poesía y verdad*:

Nuestros deseos son presentimientos de las facultades que tenemos en nosotros, indicios de aquello que estamos en situación de realizar. Lo que podemos y queremos llevar a cabo se presenta a nuestra imaginación como algo fuera de nosotros y en el futuro; sentimos un anhelo por algo que ya poseemos tácitamente. Y de esta manera, una aprehensión apasionada y anticipada transforma lo verdaderamente posible en un algo real ensoñado. Esta tendencia forma parte decididamente de nuestra naturaleza, de tal suerte que con cada paso en nuestro desenvolvimiento se cumple una parte del primer deseo: en circunstancias favorables, de modo directo; en circunstancias desfavorables, por medio de un rodeo, desde el cual retornamos siempre al camino directo<sup>33</sup>.

33. J. W. Goethe, *Poesía y verdad*, cit., p. 397.

Este sentimiento goethiano pasa por alto que no todos los sueños floridos maduran, quiere liberarse de la culpa de la omisión padeciendo con ella y reconociéndola, quiere compensar los rodeos de lo que permanece sólo como proyecto, de lo no realizado con la multiplicidad ordenada de lo llevado al granero. Y ello pesa tanto más satisfactoriamente, cuanto que la vejez de Goethe, caracterizada por pubertades repetidas, nunca, pese a toda renuncia, volvió las espaldas a la propia juventud. En 1771 escribía el joven Goethe a Salzmann: «Mi *nisus* hacia adelante es tan fuerte, que sólo raras veces puede forzarme a cobrar respiro y a mirar hacia atrás». Y en 1823 decía, ya viejo, al canciller von Müller: «No hay nada pasado a lo que se pueda volver los ojos con anhelo, sólo hay algo eternamente nuevo que va conformándose con los elementos ampliados del pasado; y el anhelo auténtico tiene siempre que ser productivo, tiene siempre que crear algo nuevo mejor». Se trata aquí de aquella actitud mental y de aquella presencia de la productividad que no ha cedido en la senectud a ninguna disposición genial. Las excepciones, como Klopstock o Schopenhauer, son mínimas, mientras que la regla (con tal asombroso desbordamiento como en Verdi) muestra una fuerza juvenil maestra. El talento destacado produce en su otoño floración y frutos a la vez; también los planes y proyectos de la juventud —que Goethe pospuso con más interrupciones que nadie para sus últimos años— no sólo son reelaborados, no sólo mediados con la amplitud universal de los años de madurez y con la profundidad de la vejez, sino que son transformados, y finalmente, por virtud de fuentes que en la juventud sólo susurraban, fructificados en un simbolismo alegórico, en el que sólo profesores de literatura especialmente clásicos echan de menos el frescor sensible. Ninguna poesía de la primera época de Goethe puede medirse con «Gozoso anhelo», la «Elegía de Marienbad», *Pandora* o las escenas de Helena y del cielo en el *Fausto*. Por doquier aquí el joven Goethe actúa en el viejo Goethe mucho más vivamente que en el Goethe del período medio; al vidente se añade ahora el visionario; al frescor de la expresión emocional, la transparencia de la expresión esciente. Gretchen no es más inesencial, pero, desde luego, tampoco más esencial que Helena; la hospedera del León en *Hermann y Dorothea*, la mujer demetérica —en tanto que no se limita uno a lo homérico en la gran poesía—, no está más configurada que la misma Macaria en los *Años de peregrinaje*, la mujer uránica. El estilo de la vejez es él mismo un *novum*, lo mismo en Rembrandt que en Beethoven, en Platón lo mismo que en Goethe. Es un estilo que designa una trasposición ahora completamente inesperada, algo



utópico completamente paradójico respecto a la vejez, que justamente por ello labora con figuras singularmente distantes, extrañas, no conclusas. La actitud en el *Werther*, pese a la productividad, era ésta:

¿Por qué la corriente del genio irrumpe tan raras veces?, ¿por qué tan pocas veces se precipita bramando y sacudiendo vuestras almas atónitas? Queridos amigos, a ambos lados del cauce viven los plácidos señores, cuyos pabellones, macizos de tulipanes y sembrados de legumbres desaparecerían en tal caso, y que, por eso, saben hacer frente al peligro con tiempo por medio de diques y desviaciones de la corriente.

El Goethe maduro oyó y fructificó esta corriente y no sólo en su desembocadura; pese a su propio pabellón en el jardín, pese al temor de la Revolución de julio y a su repugnancia por el vulcanismo (menos su propia naturaleza, Napoleón y Byron). Durante todo el siglo último, y mucho después, las obras de los últimos años de Goethe han perturbado a los habitantes de las orillas, los cuales trataban de ver en Goethe un distinguido idilio burgués o también una especie de clasicismo cósmico-animal, todo lo menos espiritual que fuera posible, una sedente esfera de fuerzas. No sólo lo georgiano así conformado, sino también el clasicismo pequeñoburgués del siglo anterior —todavía no totalmente muerto— se vienen abajo ante el verdadero, es decir, ante el profundo Goethe. El viejo Goethe, sobre todo en su potente simbolismo alegórico, no tiene nada de común con esta especie de gran candidez, de pequeñez serena, de belleza pensionada; y el reposo eterno sólo se da para él en Dios, nuestro Señor. Del crepúsculo de la vida puede decir Goethe: «Al espíritu calmado le surgen pensamientos hasta entonces impensables; son como demonios gozosos que se asientan brillantemente en la cúspide del pasado». Que se asientan no sólo en el pasado; porque en tanto que todo pasado con grandeza tiene cúspides, todo pasado se halla con ellas —como con todo lo destacado, montañoso— ya en el futuro, y todas las montañas se entienden bien siempre con la alborada, con el nuevo día. De la misma manera que cuando se trata de la amanecida, de su verdadero *carpe diem*, el camino hacia arriba o hacia abajo son una y la misma cosa. Y nunca fue experimentado con mayor asombro el presente, y precisamente el presente, que en Goethe. Porque no desvalorizaba el presente por razón de un futuro lejano, sino que ya en el *Werther* consideraba la «gran totalidad crepuscular» como un camino hacia toda figura de las proximidades, un camino inscrito en la misma proximidad.

49. PARADIGMAS DE LA TRASPOSICIÓN DE FRONTERAS:  
FAUSTO Y LA APUESTA POR EL INSTANTE COLMADO

«Cuando Carlos le presentaba las trágicas nubes tormentosas de Shakespeare, Goethe, Klinger y Schiller, y la vida se contemplaba colosalmente en el cristal de aumento poético, surgían todos los gigantes que dormían en su interior, venía su padre y su futuro, incluso su amigo se erguía allí nuevo, como destacado de aquella brillante y fantástica niñez; allí donde lo había soñado en tal papel. Y en la marcha heroica interior, hasta la nube que se deslizaba por el horizonte y los soldados de la guardia que desfilaban por el mercado, encontraban aquí su lugar.»

(Jean Paul, *Titán*, ciclo 54)

«Tales naturalezas pueden ser consideradas espíritus alados que, con expresiones violentas, nos sugieren lo que, aunque a menudo con trazos débiles e irreconocibles, se halla inscrito en todo seno humano.»

(Goethe, «Apéndice a Benvenuto Cellini»)

*Nada de paja húmeda*

Existe, sin embargo, la angustia de no estar. Y en esta angustia, el sentimiento torturador de que no concuerda lo que con uno está sucediendo. Ello puede manifestarse como aspiración, pero también como energía que se abre paso. Con un salto se destaca de la uniformidad, que ni siquiera es posible mantener. Un nuevo color comienza, un nuevo color brota, concentrado, teñido por el propio deseo. Algo así se ha dicho ya del arbolito que hubiera querido tener otras hojas. Nada le parecía bien, y el follaje no era el adecuado: de lo que se trataría, en último término, sería del verde justo.

Para ello hace falta la fuerza de salir al exterior. Algo que en la vida no es tan sencillo; pero en el papel paciente, los hombres, objetos del relato, son fácilmente impacientes. En su fábula del encendedor, Andersen nos presenta a un soldado: uno, dos, uno, dos, va marchando por la carretera. Una bruja le hace rico, y él se queda con el raro encendedor que había traído para ella. Un encendedor que, con sólo hacerlo funcionar, hacía que tres perros gigantes aportaran todo lo deseado. Las gentes en marcha, de las que hablabamos en seguida, se comportan como si tuvieran el encendedor,

más aún, como si lo fueran. Entre ellas se encuentran pobres diablos y grandes señores, pero todos trasponen las fronteras que les estaban asignadas, se extienden más allá como el fuego. De manera necia, o de la manera común a todos nosotros, ponen en práctica el cometido que les es propio y que ellas, a su vez, se han propuesto. El arbolito que quería tener otras hojas es un ejemplar muy frecuente entre los hombres, pero son muy pocos los que se mantienen en la vida con tal insatisfacción. Una cosa así sólo aparece, la mayoría de las veces, como algo imaginado, pintado en la pared bajo una luz coloreada. De tal manera, sin embargo, que, en una trasposición audaz, este algo se escapa fácilmente de las páginas del libro y se acerca al lector, siempre sin un final dulce. Aquí tienen su sitio los incitadores del «apurar la vida», del «vivir hasta el final», incitadores en el sentido de la mera seducción, pero, sobre todo, de la partida, del «pese a todo» frente a la razón de lo acostumbrado, de lo que sólo condiciona como acostumbrado. Figuras de esta especie se ponen en camino, permanecen fieles a la inquietud, mientras no han encontrado lo que puede calmar esta inquietud. Y precisamente porque esto último no se da exactamente, estos hombres indómitos no emprenden el retorno.

### *Tañer el laúd y vaciar los vasos*

Lo que aquí se presenta es el momento en el que se decide la acción. Con un alejamiento pintoresco del pequeño burgués, un alejamiento que puede ir de lo meramente gitanesco hasta la propia, demasiado propia, fisonomía. La vaga palabra «vida» podría constituir aquí el tópico, e iba a constituirlo a finales del siglo. Una cisura surgió entre la casa de los padres y los hijos o hijas interesantes. El *Jugendstil* caracteriza el apogeo de estas imágenes artísticas humanas, avanzando de forma secesionista o distendida, unas veces entre anémonas baratas, otras, entre caras orquídeas. Pero la exigencia de la propia fisonomía y de la vida adecuada a ella podía también ser muy poco artesanal. Así, por ejemplo, la mirada y la mirada retrospectiva y negadora que, en su novela *Hans, el hombre feliz*, pone Pontoppidan en su ingenioso protagonista, el que todo lo pierde y rara vez gana algo. Desplazado en un ambiente enmohecido, el adolescente se alza como librepensador:

Y es verdad: nunca como en este momento había sentido tan claramente que su lugar no estaba allí, en la habitación en penumbra y agobiante donde su padre y sus hermanos estaban ahora sentados

cantando canciones religiosas y recitando oraciones medrosas en medio de la magnificencia fabulosa del invierno: algo subterráneo, ciego para el resplandor de la luz, lleno de horror por la vida y su esplendor. Y así se sintió a miles de millas de distancia de ellos, bajo un cielo completamente distinto, en alianza con el sol, las estrellas y las nubes galopantes.

Aquí nos habla un tipo en el que la evasión personal, demasiado personal, quiere llevar a una gran situación llena de fuerza, de altura, y también de sensualidad y dinero: y todo ello de modo auténtico, no decorativo. *Hans, el hombre feliz* es un trozo muy entero de existencia contra la putrefacción, y un tipo, además, que, como mostrarán sus consecuencias, es demasiado bueno y demasiado profundo como para no perderse para el mundo capitalista y, desgraciadamente, para todo mundo. Otra cosa ocurre con las figuras pulidas del «apurar la vida» de entonces, sobre todo allí donde se refleja en lo personal, no una trasposición todavía espontánea, sino la incipiente trasposición imperialista. Así ya, por ejemplo, en muchas pinturas de artistas hacia finales del siglo, todas ellas terriblemente estiradas y engalanadas: grandes actrices, grandes poetas, y nada por debajo. La novela de D'Annunzio *Il fuoco* pinta en este sentido al protagonista del estilo juvenil de modo excesivo, en una ola opalescente, pero hinchada. Como dice el poeta Stelio a la actriz Foscarina: «¡Ay! Todo lo que se estremece, llora, espera, aspira anhelosamente, se lanza vertiginosamente a la inconmensurabilidad de la vida». En la misma vaga frase en la que la palabra «cósmico» amplía la palabra «moderno», labora el sonido peculiar, sobresaturado, del gong de la secesión. Todo el mundo dispuesto a ser nervioso, un gesto de la apuración de la vida a toda costa, como si ello pudiera comprarse así.

Lo que el tardoburgués buscaba todavía, había sido verdaderamente espontáneo en el burgués de los primeros tiempos. Vivir su propia vida de nuevo modo y sin barreras era algo entonces sin duda progresivo. El empresario, actuando económicamente de modo individual, hacía aquí oír su voz, y lo hasta entonces existente se convirtió en una carga. El sujeto, que no quiere en absoluto aprender por la dura experiencia, aparece como algo alternativamente alabado en el *Sturm und Drang* y luego en la época de la sedicente melancolía titánica del mundo. *In tyrannos*, desde luego, pero aquí resonaba así mismo, simultáneamente, y a menudo con una alternativa peligrosamente confusa, también el clamor: contra los filisteos. Y así se gastan los primeros superhombres anarquistas, pero también hasta la nueva repugnancia revolucionaria frente al *juste milieu* burgués,

muy especialmente cuando se presentaba, por así decirlo, como normal-humano. Como ya se sabe, el psiquiatra suizo Bleuler definía así al filisteo modelo: «Si hubiéramos tenido que crear a Adán, lo hubiéramos formado sintónico con una leve desazón maniaca, que lo hubiera predestinado a ser de un natural radiante». ¡Cuán lejanas se hallan las figuras límite acicaladas e incluso las auténticas de la burguesía todavía revolucionaria o bien romántica! ¡Cuánto más humanas se nos presentan, incluso en sus extravagancias! Personalidades exigentes indomables y curiosos originales tenían su lugar en las fronteras, mientras que, a la vez, no lo tenían: entre ellos hay que contar a Kreisler, el director de orquesta de Hoffmann, al Schoppe de Jean Paul y a Vult. Los dramas de Grabbe reúnen sin excepción artistas de la exageración y, muy característicamente, gentes ajenas a toda culpa: si se derrumban es por causas externas, por la ciega resistencia del mundo. Estos Gothland, Sulla, Aníbal, también Don Juan y Fausto, pretenden en Grabbe ser excéntricos, precisamente porque giran completamente en torno a sí mismos. En esta época nace la imagen de vida de lo «interesante» que traspone la zona mesurada; cuanto más solitario, tanto más decorativo; cuanto más tropical, tanto más provoca el efecto un sujeto. La verdadera explosión, sin embargo, tiene lugar allí donde su poeta aparece como poetizado, allí donde no aparece posteriormente en la obra con un farol, como Grabbe en *Broma, sátira, ironía y profunda significación*. Allí también —lejos de literatos en espejismo— donde el sujeto no puede arrojar ninguna sombra cósmica, sino que, más bien, pone mano enérgicamente y hace que todo lo sedentario se arrepienta. El verdadero genio del sujeto de la época, Byron, lanza sus figuras desenfundadas no sólo en la literatura, sino que lo es él mismo en persona de tal manera que casi sólo el verso de Childe Harold distingue al mismo Manfredo de su asombrado lord. La misma melancolía, la misma rica desesperación, el mismo hastío solitario corre informe a través de estas figuras; y el mismo genio del entusiasmo es enfrentado en la niebla. Un hombre compuesto de desprecio, goce y ansias de lejanía viene desde sus figuras a mirarse en el espejo, en un mundo que se ha liberado completamente del populacho. El harén veneciano de Byron, y mucho más su muerte en Missolonghi, podían ser cantados. Casi todas las figuras se repiten, y, sin embargo, ninguna es típica, todas poscen la individualidad impetuosa que se soporta a sí hasta el final. *Eternal spirit of the chainless mind!*, clama su himno a la libertad, aunque, desde luego, el espíritu sin cadenas está conjurado siempre a la soledad, como su Manfredo a las altas montañas. La plenitud de vida individual de esta

especie convierte necesariamente al sujeto en un extraño. *From my youth upwards*, confiesa Manfredo,

*My spirit walked not with the souls of men,  
Nor look'd upon the earth with human eyes;  
The thirst of their ambition was not mine,  
The aim of their existence was not mine;  
My joys, my griefs, my passions and my powers  
Made me a stranger*<sup>34</sup>.

Y sólo un cielo cargado de tormenta acoge tal desesperación. Desde luego, cuanto más se alejan del claro adversario, tanto más necesariamente se hacen ambiguos los tercetos solitarios. No es que se conviertan, es verdad, en los libertinos bárbaramente elegantes del *fin de siècle*, que iban a preparar un fascismo de goces sutiles. Pero esta especie de trasposición de fronteras, siempre individual, podía convertirse sin más en algo asocial; hasta llegar al criminal que tiene la desfachatez —y también el Stirner y el Nietzsche<sup>35</sup>— de comportarse como si fuera un destructor. Insuperablemente están caracterizadas estas naturalezas en el Pechorin de Lermontov y después en el Raskolnikov y el Dolgoruki de Dostoievski; naturalezas en las que hay un reflejo byroniano unido con el culto de Napoleón. No obstante lo cual, la seducción por lo byroniano no cesa por ello, como no cesa tampoco el resplandor de una existencia radicalmente personal. Con su forma de economía individual, la sociedad burguesa creó, por primera vez, el sentido por el ímpetu subjetivo aventurero y gigante; mientras que, a la vez, éste, medido con la realidad efectiva del burgués, le parecía «nada burgués». Y una tonalidad de Manfredo, *gloomy* [sombria] y *splendid* [espléndida] a la vez, resuena todavía en la última figura de esta especie: en el músico Adrian Leverkühn de Thomas Mann. Es hora ya de volver la atención al original de la trasposición: *Don Giovanni* y, sobre todo, *Fausto*.

#### *Don Giovanni, las mujeres todas y el desposorio*

La angustia de estar no permanece de ningún modo en sí. Porque ¿quién aparece aquí como tonalidad, quién acosa y resplandece? Un hombre veloz, desleal, maneja el acero como ninguno, goza. Y goza

34. Lord Byron, *Manfred*, prólogo y trad. de J. Cortés, Universidad de Almería, Almería, 2005, pp. 72-73: «Ni observó la tierra con ojos humanos; / La sed de ambición de los mortales no fue mía / Ni míos fueron los designios de su existencia; / Mis gozos, mis aflicciones, mis pasiones y poderes / Me convirtieron en un extraño».

35. Juego de palabras: *Stirn*, aquí «desfachatez».

para abandonar en seguida el goce, porque en la mujer siguiente le atrae lo todavía no gustado. Don Giovanni es empujado incesantemente por un deseo y un impulso que parece que son los suyos propios. Con ellos es llevado a la cúspide y atropella lo que se le pone en el camino. Toda mujer hermosa le viene bien, porque no hay ninguna que le venga bien definitivamente; a cada una le lanza el anzuelo, en cada una quiere hacerse con el pescado que, es verdad, no escapa, pero tampoco sacia. Sin embargo, todas las muchachas y mujeres han disfrutado de un placer muy esencial en esta relación. Llevado a sus más altas posibilidades, el sexo muestra aquí, dando una serie de rodeos, todo lo que él puede; nada tiene consistencia a su lado. Incluso las miradas más efusivas son parte del placer, están destinadas a servirle en calidad de placer recíproco. El caballero se dirige siempre a otra, hierre, alegra, olvida.

El oyente mismo es arrastrado al espejo, a su centro. Aquí no hay ningún héroe que prepare lentamente sus acciones, sino que se ve envuelto en ellas cada vez más. Mozart comienza en el apogeo de Don Giovanni, en el apogeo de sus pecados. Así el primer acto: Leporello por aquí, Leporello por allá, noche sombría, ruido en la casa, Don Giovanni se precipita escaleras abajo, es detenido, aparta de sí a la mujer: una aventurera fracasada. Donna Ana no se le rinde, o no se le rinde todavía; el rapto fracasa; el Comendador, un anciano todavía temerario, se cruza en el empeño. Gritos, duelo, asesinato, huida, lamento por el padre con tonos casi arrancados del desvarío, juramento de venganza: un ritmo alucinante. La música se eleva como una ola de sangre: deshonor, muerte, culpa, todo queda al borde del camino. Y simultáneamente con la acción del caballero comienza también el movimiento regresivo, un movimiento que ya no se divierte, y para el que no hay centinela bastante en el cementerio, en el banquete tan perturbado. Contra la busca y el goce del ahora se concentra el pasado, contra la *espada* se alza contradictoriamente la *pedra*. Sus tonalidades se hallaban ya en la obertura; sus primeros tonos son pasado o el Convidado de piedra, la profunda voz majestuosa que resuena al principio; le sigue, oponiéndosele todo lo ligera y superficialmente posible, el goce rápido y brillante encarnado en las escalas fulgurantes del violín, que aquí se aleja de la piedra. Las tonalidades de Don Giovanni y las de la otra parte se encuentran también, por lo demás, radicalmente separadas desde el punto de vista rítmico-melódico; ambas se contraponen en su totalidad como movimiento y recuerdo, como intervención y un haber llegado a ser. Lo característico de la piedra es música de la fidelidad, como fidelidad a

un pasado en el que Don Giovanni no pone nunca el pie, y que, por eso, le viene desde fuera y lo sepulta.

Pero, después de su primera huida, el caballero se encuentra, una vez más, como nuevo y dispuesto a nuevas empresas. Con el canto más dulce que haya jamás tentado a una muchacha, atrae a Zerlina. *Ab, lasciate mi andar via*, suplica la muchacha. *Nò, nò restà, gioja mia*, canta el seductor, es decir, el libertinaje. La vida misma arremete contra Zerlina, y su castillo no está lejos, es Citera. Un demonio del placer brilla en el aria del champán en un *presto* solitario que es su forma exactamente adecuada. El caballero se nos muestra desmemoriado hasta la vileza en la escena del disfraz con Elvira; y también impenitente hasta lo sublime y objetivo, pagando su cuenta, ante la estatua del Comendador. Pero todo este *carpe diem* no tiene ya lugar en un espacio libre; el camino de Don Giovanni se entenebrece en el dolor ajeno, el cual no queda ya detrás de él. La tensión entre la espada (pene) y la piedra hace cada vez más visible y estratifica la estructura fundamental. La línea de esta contraposición se mantiene a través de todas las múltiples complicaciones, intermedios y escenas de reyerta, bufonadas y serenatas; más aún, es lo que ordena la difícil intersección de ópera bufa y ópera trágica, que hace de la obra de Mozart, en este sentido, una obra de Shakespeare en la música. Al final del primer acto aparece la reacción: la escena del banquete se le muestra al oyente con un incomparable contrapunto compuesto de alegría vital y venganza de la sangre. La música discurre en do mayor, pero no todos los ritmos y acordes concuerdan con ella, no el rígido trío de los conjurados ni tampoco su pétrea homofonía. Don Giovanni es afectado sólo por la coral que resuena en el cementerio, proveniente de la estatua del Comendador; y en el encuentro, al aparecer el Convidado de piedra, se ha alcanzado el choque de las dos tonalidades. El orden de la obertura se nos muestra así invertido en la acción de la ópera: el andante majestuoso del primer tema se encuentra ahora al final, discurre desde el final hacia el caballero. *Don Giovanni, al cena teco m'invitasti e son venuto*, dice el Convidado de piedra dirigiéndose a alguien impávido. No hay ninguna música más dramáticamente lograda que ésta, ninguna con tales precisas antifonas. Y aquí se ve: el aria del champán, su *presto* de pura intensidad, casi pudiera decirse aespacial, es la figura más adecuada de Don Giovanni. Pero en los amplios intervalos de Mozart se destaca ahora el espacio estrellado del canto del Comendador con una ley universal implícita que aplasta al individuo. Frente a la fuerza natural demoníaca que explota aquí en un individuo como hetarismo desen-



frenado, se alza otra demonía posterior: la del Derecho, con culpa y expiación. Y porque la fuerza natural no aparece ya innominada, sino en un individuo, y porque el Derecho la mide con el criterio del orden dado, no de la fortaleza o de la belleza, la fuerza natural sexual aparece ella misma como *hybris*, y en un sentido más preciso, como dionisiaca. Don Juan se convierte en la imagen desiderativa más esplendente, en el paradigma de la seducción, en la personalidad erótica más indudable. Como tal, aunque es un hombre en potencia, y precisamente por ello, Don Juan pertenece al dios de las mujeres, a Dioniso, al dios rebelde contra el matrimonio y contra el orden. Espada y piedra se encuentran de igual a igual en el «no» y en el «sí» de la última escena, y el no a las convenciones sociales limitadoras no capitula. Su radicalidad no se arrepiente, no se vuelve atrás, sino que prefiere sucumbir a no ser ya Don Giovanni. El ser sexual intacto con el *absolutum* de su impulso amoroso no tiene un miércoles de ceniza, no lo compra, no busca en absoluto su momento supremo en el cielo. Don Giovanni se presenta siempre como dueño del instante, es decir, del instante en que el hombre es, en tanto que es como hombre. Precisamente al final el *presto* de Don Giovanni se hace completamente metálico, y, en consecuencia, tan indestructible, tan eterno como la piedra del Comendador. Esta especie de dinámica es la que, en un punto, en una persona, confunde incluso a la otra parte, y la que en Donna Anna confunde la música del afecto (al padre y al prometido). Donna Anna, la única figura que se halla al mismo nivel que Don Giovanni, se seduce a sí misma a través del caballero, lo ama y cae en conflicto. No se trata de la interpretación póstuma de E. Th. A. Hoffmann en su célebre relato. Cien años antes, ya Goldoni había dado en el clavo en su drama *Don Giovanni*: Donna Anna está prometida a Ottavio, sin sentir especial inclinación por él, y cae en las redes del gran amador. En la música de Mozart se echa de ver muy claramente que Ottavio no es objeto suficiente para el amor en el canto de Donna Anna, no es objeto bastante para la potencia conflictiva en todo su exceso. Tampoco el dolor por el padre oculta la desdicha de una pertenencia distinta; este dolor traiciona tanto más, cuanto que precisamente su música está compuesta más por el material ardoroso del mundo de Don Giovanni que por el material del mundo del afecto. En la última gran aria de Donna Anna, «Io crudele? O nò, mio caro», el dolor por el padre se transforma claramente en el padecimiento del anhelo, en una llama de la vocalización que no deja nada de Ottavio, tras el cual aparece la figura gigante de Don Giovanni. En su aparición centelleante, éste

contiene un elemento de profundidad perfectamente entendido por Donna Anna, un elemento que no puede ser anulado totalmente en último término, ni siquiera por el *maestoso* del Comendador como un símbolo de lo llegado a ser y de su ley. Una fuerza de la naturaleza todavía en penumbra se alza aquí contra una historia medianamente iluminada; la convención social ha aislado el *eros*, lo ha partido en el mejor de los casos, pero no se lo ha incorporado ni lo ha hecho saltar en pedazos. Y por eso se nos ofrece bajo el aspecto subversivo: Don Giovanni mismo, no sólo el Comendador, nos muestra así un *mene-tekel*. El Comendador pronuncia su admonición desde el cielo de la ley moral y la hace realidad. Don Giovanni, sin embargo, pronuncia la admonición desde un abismo desde el cual acosa, y no sólo acosa, sino que hace aparecer por una explosión demoníaca: es el abismo del Dioniso antiguo.

Ahora bien, ¿pueden utilizarse para esta especie de desasosiego palabras claramente valorativas, emotivas? Ésta es la cuestión, sobre todo si se considera la época en la que el caballero aparece como la vida misma. La figura de Don Giovanni, o más bien la visión de ella, ha experimentado muchos cambios, como también la de Fausto, si bien cambios no tan fundamentales como esta última. La leyenda de Don Juan tiene sus orígenes en el siglo XIV, probablemente en Sevilla, en torno a la figura histórica de un caballero y seductor desenfrenado. El motivo del Convidado de piedra es más antiguo, y procede posiblemente del temor a los dioses paganos que, desenterrados de tiempo en tiempo, eran tenidos sólo como aparentemente muertos o aparentemente marmóreos. El Convidado de piedra, transformado en la estatua de alguien bueno, se incorpora, sin embargo, desde un principio a la acción, dando ocasión para que el libertino muestre su valor despiadado. La primera expresión dramática del motivo, *El burlador de Sevilla* (1630), de Tirso de Molina, agudiza la contraposición medieval de carne y espíritu, convirtiéndola en un típico contraste barroco: de un lado, el más voluptuoso goce de la vida; de otro, el tribunal, la condena, las fauces del averno. Don Juan, es verdad, aparece, independientemente de su sensualidad, como burlador; pero al final, vanamente arrepentido, pide un confesor. Y, sin embargo, sigue siendo un grandioso trozo de naturaleza; su placer como burlador procede él mismo de su energía, no de su entendimiento, y tiene sin duda como real el otro mundo con el cual se parangona. Otra apariencia reviste el caballero en la versión algo posterior de Molière: *Don Juan ou le Festin de Pierre* (1645). El protagonista nos sigue siendo antipático; la obra contiene una amarga sátira burguesa,

no dirigida a los placeres de la carne en general, sino a la sociedad cortesana francesa. En Molière, el seductor se convierte en el tipo del caballero de la época: intrépido, pero un frío racionalista en el que no hay pasión alguna, sino sólo egoísmo. Triunfa, sin duda, por sus extraordinarias armas amorosas, por su encanto ingenioso o altanero, pero más todavía por el poder social que puede movilizar y poner en juego; y en las damas de la alta sociedad, también por sus promesas de fidelidad y de matrimonio. Don Juan, por lo demás —de acuerdo aquí con la incipiente Ilustración burguesa—, no es ya un blasfemo, sino un ateo; y por eso su último desafío pierde todo trasfondo, y su valor frente a las potencias supraterrenas, en las que no cree, nos aparece más como desafío a la gente piadosa que como manifestación de un librepensador. En comparación con sus otras grandes obras, el *Don Juan* de Molière no tuvo mucha resonancia. El antitético argumento se conservó, más bien, a lo largo del siglo XVIII en el teatro de marionetas o en piezas populares; con *Las diversiones de Gaspar*, que sustituye a Leporello, con el seductor que se precipita, derecho, pero mercedamente, en el infierno. Y Da Ponte, el libretista de Mozart, ha recuperado para la figura destellante toda la dimensión que necesitaba la música de Mozart para expresar tanto la *iniquidad* como lo *utópicamente conmovedor*. Tanto la iniquidad como lo utópicamente conmovedor decimos, una contraposición por tanto, y aquí se nos muestra el elemento nada claro en esta especie de trasposición y desasosiego, se nos revela el problema de Don Giovanni en Mozart, que no es otro que el de un *titanismo curiosamente salpicado*. ¿Es Don Giovanni, tal como Mozart nos lo presenta, un lobo o una fisonomía humana en medio de larvas sin cuento? ¿Pertenece plenamente a la sociedad del *Ancien régime* como su representante más disoluto, o resuena en él como rebelión erótica algo así como un retorno a la naturaleza? ¿Designa Don Giovanni, una vez reconocido como fenómeno explosivo, una mera naturaleza degradada tal y como surge, corrupta ella misma, del feudalismo en ruinas, o bien nos ofrece una naturaleza auténtica, una naturaleza musical en sí para la música de Mozart, es decir, una naturaleza de ningún modo corrupta? ¿Es el *Don Giovanni* de Mozart tan sólo *Ancien régime* y roció, o éste se vuelve contra sí mismo, no sólo en el ocaso del último acto y en las amenazas que lo preparan, sino en una especie pre-byroniana del héroe, que no quiere ver su voluntad encorsetada en leyes restrictivas? En contra de ello habla, sin embargo, la frivolidad de Don Giovanni, y muy en especial la utilización de monopolios feudales para el registro de sus conquistas. Las cuales no se hallan en

relación con Príapo y *Sturm und Drang*, sino con terciopelo, seda, castillos y caballeros; así, por ejemplo, respecto a Zerlina, cuando el serenísimo señor se la arrebató al campesino Masetto. Dudas bastantes para una sola figura y en relación con ella, especialmente para el paradigma más brillante de la trasposición de fronteras orgiástica y, por tanto, dionisiaca.

Y es que, de siempre, el placer está ahí para el señor, para el que no trabaja. Una aventura lleva al rico a los tribunales; al pobre le lleva a la cárcel. Y antes de 1789 eran, desde luego, Cármenes posibles, muchachas del pueblo y también aventureros; pero Don Juan, en el que todo resplandece, tenía, justamente por ello, que estar admitido en la corte. Esta faceta del seductor, la del noble libertino, aparece, sin duda, también en Mozart, aunque queda frustrada en buena proporción. Elvira, la abandonada, habla por todas las deshonradas y engañadas cuando apela a los dioses de la venganza y al rayo flameante, si bien había sentido intensamente a Don Giovanni mismo, sin venganza, dentro del ámbito del placer. En un principio, por eso, tanto el texto como la música de Mozart están en contra del seductor y muestran mucho de la concepción de Molière que sólo veía en Don Juan al *roué*. Los conocidos acentos revolucionarios no se encuentran, en consecuencia, más que en el campesino Masetto como su personaje contrapuesto, y quizá también en la malhumorada reflexión de Leporello, según la cual, a su señor le era segura la guillotina. Es por eso disparatado y carente de sentido hablar en este libertino de rebelión contra la tradición, contra la hipocresía, y en pro de un derecho natural de pasión. La Revolución francesa, la revolución moral-burguesa, estaba destinada, sin duda, a Masetto, no al mantenimiento de un privilegio o de un derecho natural de la *primae noctis*. El caballero no es el oprimido, sino que tiene tras de sí toda su lascivia no reprimida, y al pueblo sólo y en tanto que abusa de sus hijas. Éste es, pues, un aspecto de Don Giovanni procedente de Molière y vivo todavía, en parte, en la obra de Mozart. Pero frente a él tenemos el *otro Don Giovanni, la naturaleza violenta*, que tan del gusto era de los representantes burgueses del *Sturm und Drang*. Mozart celebra este aspecto claramente, tanto en el aria del champán como, sobre todo, en la escena final; y de otro lado, e independientemente de muchas convenciones burguesas cargadas de resentimiento, ¿no entendía también la Revolución francesa de vino de Borgoña y de amor libre? ¿No es parte del materialismo, desde Epicuro y Lucrecio, ese placer terreno tan ahincado, por lo demás, en el pueblo francés? De hecho, en efecto, la imagen de Don Juan se modifica precisamente

por la Revolución francesa. Y ello por un demócrata como Lenau, por un rebelde anarquista como Grabbe, por el genio afín de Byron. En lugar del frío egoísta se nos muestra aquí el hombre de la suerte, la incondicionalidad de un único sentimiento sin límites. El *Don Juan* de Byron<sup>36</sup>, pensado en sí como una sátira contra la hipocresía, la reacción, la beatería, hace resaltar justamente por ello (*to sail in the wind's eye*\*) el titán de la dicha: *There's not a meteor in the polar sky / Of such transcendent and more fleeting flight*\*\* . Con la modificación romántica se pone de manifiesto también la afinidad con todos los otros tipos de la obstinación: no sólo de la pertinacia en su existencia individual, sino en un impulso incondicionado y dirigido a lo incondicional. Aquí se nos pone de manifiesto la afinidad de Don Juan con Fausto: allí, el impulso amoroso radical; aquí, el impulso radical del conocimiento y de la experiencia. Más aún, ambos apasionamientos no quedan separados siquiera el uno del otro y reducidos así a sus tipos: Fausto queda unido de modo plenamente orgánico con el material de Gretchen, y Don Juan muestra —por lo menos en la profunda versión de Lenau— un impulso al conocimiento. Lo que aquí busca es sólo una cosa: la idea de la mujer; y su infidelidad empírica es la extrema fidelidad amorosa: fidelidad al ser en el que pudiera reposar. Lenau pinta a Don Juan tan universalista en su modo de ser y tan necesitado de sosiego como Fausto: «El espíritu que quiere abarcarlo todo / se siente en lo singular encarcelado y abandonado; / este es el espíritu que me hace sediento eternamente / y que me arrastra fatalmente de mujer en mujer». Como Fausto avanza por sus círculos universales, así también este otro Don Juan avanza vertiginosamente por «el círculo mágico, inconmensurablemente amplio / de múltiples feminidades hermosas y sugestivas»: ambos a la caza del instante que se convierte en asco o hastío cuando se ha puesto el pie en él. Debiendo tenerse en cuenta que las estaciones de Don Juan a lo largo de esta búsqueda son tan numerosas como justamente inconclusas, no susceptibles de acabamiento. Sólo en España recorre Don Juan 1.003 de estas estaciones (Kierkegaard observa muy finamente que se trata de un número impar), y por lo que se refiere a la conclusión, ésta, como sabemos, sólo tiene lugar por la muerte de Don Juan, no por el presentimiento de una dicha suprema. No obstante lo cual, el

36. Cf. Lord Byron, *Don Juan*, ed. bilingüe de J. V. Martínez Luciano *et al.*, Cátedra, Madrid, 1994.

\* Navegar en el ojo del viento.

\*\* No hay meteorito en el cielo polar / de trayectoria más trascendente y fugaz.

Don Juan de Lenau, con su círculo mágico de feminidades, ofrece en este campo angosto el *pendant* incalculable y después muy subrayado del impulso de plenitud de Fausto. El excéntrico Grabbe ha enlazado incluso en un mismo drama a Don Juan y a Fausto, separando en dos términos incondicionados las dos almas del pecho de Fausto. El Don Juan de Grabbe es Fausto en la región «meridional de la vida», y su Fausto es el Don Juan en la «zona fría». De esta suerte desaparece completamente el recuerdo del rufián cortesano de Molière: «¡Oh país tropical de la ardiente fuerza amorosa! / ¡Oh jungla mágica de profunda pasión!». Nada de esto es ya la corte del *Ancien régime* o suerte en la disipación vista con los ojos de las reglas morales burguesas. Un curioso desplazamiento, en efecto, un desplazamiento del caballero que lo convierte en un bohemio titánico, que lucha titánica y ambigüamente contra la minimización conocida con el nombre de burgués. Y justamente contra este último se alza la nueva imagen de Don Juan, especialmente la de E. Th. A. Hoffmann: como un «sí» a la alegría, como un «no» al filisteísmo y también a todas las estatuas de un pasado fenecido. Éste es el motivo más acusado en esta figura, un motivo que une incluso el *carpe diem* con la *impietas* frente a los muertos, frente al padre, a los antepasados. Lo que se busca es vivir en todas sus dimensiones el ahora, es la corriente real de la dicha, no la abdicación del más natural de todos los excesos frente a la tradición, la costumbre, lo llegado a ser y la alienación. Don Juan, como Fausto, buscan en lugar de ello, en un impulso desmesurado, aquel instante en el que, al fin, sea posible el desposorio, la altura de los tiempos. El relámpago de Don Giovanni, ese relámpago en el que aparece y subsiste, significa, en relación con lo inadecuado en el hombre, no, desde luego, la luz más clara, pero sí la más deslumbrante.

*Fausto, macrocosmos.*

«Permanece todavía un instante; eres tan hermosa»

El impulso hacia el ahora y aquí no está nunca limitado al propio lugar interior. El impulso es sólo sentido primeramente ahí, y también solventado; pero de tal suerte, que todo lo exterior, con mayor razón, es reunido y ordenado en esta proximidad. Esto une las figuras del desasosiego, tan pronto como se hacen y tienen espacio en torno de ellas; en su curso a la plenitud poseen igual experiencia del mundo, excavan en las mujeres y en todas las cosas a la busca de lo que pueda calmar su anhelo. De la manera más visible en la figura modélica del desasosiego, tal como se nos aparece en las alturas y en el centro de

todas las demás: en el Doctor Fausto o, a la vez, la incondicionalidad intensivo-extensiva. El Doctor Fausto es el franqueador de fronteras por excelencia, aunque siempre enriquecido por la experiencia una vez traspuesta la frontera, y en último término, salvado en su aspiración. Es por ello por lo que constituye el más alto ejemplo del hombre utópico, y su nombre es el mejor, el más instructivo. Algo que no hubiera podido predecirse de él desde un principio, sino que, al contrario, el primer libro del *Fausto* condena al «encantador por esencia que quiere hacer suyas alas de águila y trata de indagar los secretos del cielo y de la tierra». También las posteriores marionetas constituyen una excepción, porque hacen realidad la sentencia del infierno de modo estremecedor, es verdad, pero también intimidatorio. La versión original del *Fausto* (1587) no respondía tampoco al Fausto protestante del *Sturm und Drang*, al Fausto libre, buscador, incondicionado, sino que nos aparece caricaturizado como un escolástico católico. Protestante, sin embargo, era la representación, aunque no el protagonista de la primera versión del *Fausto*, y protestante en el sentido tenebroso del luteranismo. Lutero había mantenido la absoluta falta de libertad de la voluntad y odiaba la «loca razón»: ambas, por eso, debían aparecer del modo más amedrentador en la figura de Fausto el hechicero. Con sus maneras cortesanas y su diabólico saber escolástico, Fausto debía incluso constituir el preciso contraste oscuro respecto a Lutero, el hombre de Dios; y todo ello en la misma ciudad, en Wittenberg. Aquí se observa un largo camino hasta la imagen de Fausto del tardoprottestantismo, hasta la sed excesiva y afirmada de voluntad y saber. Un cambio ideológico de lugar acontece aquí, que responde a la ascendente economía individualista, incluida su rémora alemana. En Inglaterra, donde la actividad empresarial no encontró ya barreras feudales, fue más fácil la reinterpretación del hechicero. Aun cuando le esperan también las fauces del averno, el Fausto de Marlowe (1604)<sup>37</sup> no aparece ya como pecador, sino como una especie de mártir réprobo. Como mártir de su propia excesividad espiritual, de su negación de Dios, de su voluntad hacia lo inalcanzable; en suma, el *conquistadore* en Fausto encuentra comprensión. Pero sólo Lessing trazará el proyecto de convertir el *in aeternum damnatus* en una salvación, más aún, en un triunfo; y es aquí también donde se encuentra, por primera vez, el motivo tan lleno de consecuencias del pacto, por razón del cual la alianza con el demonio queda, por así

37. C. Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, introd. de J. C. Santoyo y notas de J. M. Santamaría, Cátedra, Madrid, 1984.

decirlo, en el aire. El fragmento del *Fausto* de Lessing abre el nuevo punto de vista, un punto de vista adecuado al impulso individualista de perfección del siglo XVIII. El alma de Fausto es entregada, es cierto, al infierno, pero sólo como visión, y una voz desde las alturas le dice al diablo engañado: «No triunfarás; Dios no ha dado al hombre el más noble de los impulsos para hacerle eternamente desdichado». Con ello quedaba libre el camino para la salvación del alma de Fausto, tanto en el cielo como en la tierra, o por lo menos en la literatura; el hechicero, tan diversamente interpretado, adquiere ahora categoría canónica. Su caso singular se hace en manos de Goethe universal, un representante de aquella subjetividad que, pese a su finitud, quiere abarcar lo infinito<sup>38</sup>. Manifestado y todavía-no-manifestado, ante sí el día, tras sí la noche, debajo de él las olas:

Siento el valor de lanzarme al mundo,  
de soportar el dolor y la dicha de la tierra,  
de habérmelas con las tormentas  
y de no amedrentarme en el crujido del naufragio.

Un representante del éxodo hacia la gran sorpresa. Magnífica como en el primer día, subsiste la voluntad dirigida a una intención no limitable a su configuración burguesa: mediación del sujeto en el mundo para poder conocer a su través, y siempre en el fondo con el problema del instante colmado. Este instante —como el de la existencia plena y el de su intención absoluta— es objeto de experimentación a lo largo de toda la obra, desde el sótano de Auerbach hasta el pueblo libre sobre suelo libre, y más aún; es un momento que labora tanto en la pregunta fáustica como en las contrafiguras del mundo que le responden y le trascienden en los distintos momentos. El tema del ahora y del aquí, o del instante tal y como se nos presenta, se encontraba ya en el *Werther*:

¿Puedes decir esto es, cuando todo está en tránsito? ¿Cuando todo rueda según los cambios atmosféricos, cuando tan rara es la resistencia de la fuerza entera de su existencia? Siempre, ¡ay!, arrastrada por la corriente, sumergida y destrozada contra las rocas.

El pacto de Fausto está constituido por el tema del instante colmado, llevado a la permanencia, del instante plenamente logrado.

38. Cf. J. W. Goethe, *Fausto*, introd. de F. Palua Ribes, trad. y notas de J. M. Valverde, Planeta, Barcelona, 1996.



No, desde luego, en el sentido de una idea abstracta y de su parco esquema, de los cuales iba a mofarse Goethe adelantándose a esquemáticos e intelectuales ajenos al arte. El poema vital de Fausto se mueve, más bien, en dirección a una idea concreta, tan concreta, que no representa ya una idea, sino un experimento, aunque, eso sí, un experimento con un objetivo, un experimento tendente a la plenitud. Esta plenitud es buscada por un hombre entre hombres, a saber, comenzando en el sótano de Auerbach hasta llegar al pueblo libre sobre un suelo libre, y más allá; y, sin embargo —a fin de que no quede la más mínima duda acerca de su carácter extramundano—, la aspiración como la consecución de la más alta existencia discurre en el mismo sentido que la aspiración a la naturaleza. Con su mañana, sobre todo, con su mañana tan significativa:

También esta noche, tú, tierra, has permanecido  
y respiras nuevamente confortada a mis pies;  
comienzas a rodearme ya con delicia,  
incitando y animando una intensa decisión  
a aspirar siempre a la más elevada existencia.

Para Fausto, por eso, no hay en la plenitud de sí mismo ningún subjetivismo ya, sino un abrir los ojos del mundo experimentado; y de ahí la perfecta mirada exterior en la mirada interior, incluso en el ser interno del sujeto Fausto. La incógnita del contenido impulsador en la galería de las situaciones y situaciones finales intentadas, que Fausto recorre en la misma medida en que ella se mueve a su través; esta incógnita existente se extiende aquí de la persona hacia el mundo y es descrita, a la vez, con figuras universales. En su hopalanda mágica, que le lleva por los aires, Fausto vive y traspasa todo lo que ha llegado a ser para él, y lo hace desde la más densa y amplia voluntad del instante, desde la misma voluntad que determina el pacto. El centro fáustico atraviesa el mundo como el cielo, que se nos muestran en mediación progresiva como símbolos, si bien, en último término, ni el mundo ni su cielo abarcan todavía este centro.

Es decir, que este yo está por doquier en camino, y no se despoja hasta el final de su hopalanda. Fausto se experimenta, aprende en ruta, en una ruta permanentemente viva de modo objetivo. Fausto amplía su yo, tanto a la existencia que le ha sido concedida, o que pudiera haberles sido concedida a todos los hombres, como a la comunidad con el bosque, la pradera, la tormenta, el fuego, las estrellas. Lo infinito lo alcanza quien en lo finito avanza en todas

direcciones; de ahí que el sujeto penetre constantemente en nuevos círculos universales, para abandonarlos tan enriquecido como insatisfecho. La acción del *Fausto* es la de un viaje dialéctico, en el que cada goce alcanzado es borrado por el nuevo apetito que el mismo goce despierta. Y toda arribada conseguida es refutada por un nuevo movimiento que la contradice. Y es que *algo falta, el bello instante está todavía pendiente*. Desde el sótano de Auerbach, Goethe hace notar que el placer envilece; en la tragedia de Gretchen surge la culpa del amor y en la Helena antigua estalla la guerra: nada incondicional se halla en el objetivo. La última escena terrena, la de la fundación del país, se halla mezclada, de modo anticipadamente capitalista, con la rapiña y el asesinato: «Mi superior posesión no es pura». El viaje dialéctico universal de Fausto, con sus constantes correcciones, sólo tiene un paralelo en la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel<sup>39</sup>. Fausto se modifica con su mundo, el mundo se modifica con su Fausto: una experiencia y una esencialización en estratos siempre nuevos, hasta que el yo y lo otro pueden concordar puramente. En Hegel esto significa determinación alternativa creciente del sujeto sobre el objeto, del objeto sobre el sujeto, hasta que el sujeto no se halla afectado por el objeto como algo extraño. De esta voluntad hacia el ahora y el ser-para-sí colmados procede precisamente el agente del pacto, tal y como éste impulsa el movimiento propio y universal de la obra poética *usque ad finem*. Goethe dio al pacto una formulación jurídica precisa y la más profunda formulación utópica. *El «permanece todavía; eres tan bello», dirigido al instante, caracteriza katexochen la utopía de la existencia*. Por doquier falta el momento que da sosiego, la existencia objetivizada que permanece en sí: en la constitución de un país paradisiaco, el «permanece todavía» aparece él mismo como país. En su presentimiento, la Ítaca real, congruente con el anhelo, la coincidencia del impulso de la intención humana se roza con su contenido. Este presente no tiene, ni siquiera al margen, algo de común con la fugacidad que vive en el día o también en el instante. El dominio de sí, la potencia sobre el ser, no es *carpe diem*; en otro caso, Fausto terminaría ya en el sótano de Auerbach. Y así se ve claro que también el placer más profundo y penetrante, la lascivia en que se nos muestra a Don Giovanni, una figura tan afín a Fausto,

39. Sobre la influencia del motivo de Fausto en la *Fenomenología del espíritu*, cf. en el libro de Bloch dedicado a Hegel, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel* (FCE, México, 1982) pp. 59 ss., y su *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, en *Werkausgabe*, vol. 13, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977, pp. 49-84.

que también *la nuit et le moment* permanecen en el vestíbulo del instante real. En los brazos de Gretchen, y aun de Helena, incluso, por tanto, en la antigua belleza presente, Fausto no ha expresado el presentimiento que le hace perder en el pacto y ganar la bienaventuranza. El motivo para el goce del instante supremo es presentado sólo al final, aunque *representativamente* como la acción que se hace con el país, pero con un *país paradisiaco*, cuya fundación desde la ciénaga queda así eliminada. Se señala la presencia de un navío que, por fin, se apresta a estar aquí; hay que interpretar la «obra maestra del espíritu humano», un trozo del séptimo día de la creación. Si Don Juan elude lo dionisiaco, en Fausto, en cambio, se halla vivo Prometeo: no meramente el Prometeo titánico, sino el que vuelve los ojos a lo humano. La última acción de Fausto tiene lugar bajo el signo de esta vuelta, es decir, en la proximidad humana; más aún, es esta misma proximidad: el macrocosmos se convierte en pueblo libre sobre suelo libre, pura obra humana. En ella el macrocosmos o la ampliación cosmológica de Fausto tiende el arco hacia una cosa necesaria: hacia la moral. Todo lo verdaderamente incondicionado arriba a la moralidad y tiene en ella su praxis aprehensible, la praxis que reúne el mundo entero en un punto de concentración. Lo incondicionado de la aspiración no es lo infinito, ni lo falso infinito como proceso eternamente vacío y formal, el cual, como dice Hegel, «no se concentra en sí y no sabe llevar lo negativo a lo positivo»; ni lo incondicionado de la aspiración es tampoco un infinito con contenido que, si es llamado Dios, se encuentra allá a lo lejos en una trascendencia ajena. La pura obra humana que Fausto interpreta al final, y en la que experimenta el presentimiento del instante supremo, es, más bien, moralidad del final; porque todo final, si es sustancial, es moralidad. Lo pensado como Dios o como el bien supremo se inclina también en Fausto, como en toda intención auténtica de lo incondicionado, hacia el *regnum hominis*. Este algo incondicionado y su conexión con la proximidad humana es lo que se hace visible en el final de Fausto y lo que hace decir todavía a Kant: «Dios y el otro mundo son el objetivo único de todas las indagaciones filosóficas», si bien para hacerle concluir: «Y si Dios y el otro mundo no se hallaran en conexión con la moralidad, no servirían de nada». En tanto que al instante de Fausto le falta el trasfondo supramundano, aparece de modo especialmente inconfundible el carácter utópico-humano de la proximidad. Independientemente del acontecer celeste, o de las esferas superiores, o del desasosiego superior: porque también en las altas montañas trascendentes del cielo fáustico lleva Gretchen consigo el instante. En el

eterno femenino, Goethe designa tanto el *eros*, en el que todo tiene su principio, como el más hermoso *humanum*, en el que el momento desasosegado de todo lo que comienza simboliza una arribada. Con el contenido final del pacto fáustico, Goethe ha hecho perceptible, por eso, el problema último humano-mundano; la adecuación de lo que más profundamente persigue, intensifica y realiza en el ahora y aquí —el instante colmado—, de su contenido. El instante es el enigma del *quid* del ser que alienta en todo momento como tal momento, y que quisiera estimularse, en último término, a su *quo* o solución de contenido. Dicho al instante, «permanece todavía; eres tan bello», significa *el paradigma metafísico para la existencia plena y sin trasmundo*. El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad, a saber, cuando las figuras del desasosiego concuerdan con el *cantus firmus* del *hic et nunc* en el mundo, en este perseguido *nunc stans*.

#### *Fausto, la Fenomenología de Hegel y el acontecimiento*

El hambre de una vida colmada no espera a ser descrita. Pero el movimiento burgués ascendente la hizo especialmente rica, resonante en una amplia juventud. No es casual que de Marlowe a Lenau la atención se haya concentrado sin pausa en Fausto. Ni es tampoco casual que, cuando el yo del *Sturm und Drang* comenzó a aprender con la experiencia, Fausto entrara en relación con la incipiente novela didáctica. La obra de Goethe vive de los dos elementos: del asalto contra el mundo y de la educación restauradora por el mundo; y durante su nacimiento crece del uno al otro. Fuera del material, Marlowe tiene pocas conexiones con el Fausto ansioso de poder, y sólo el tono final se roza con el drama de la gracia divina de Calderón, que corona el esfuerzo hacia lo alto. El Fausto de Goethe, en cambio, se ilumina desde lo bueno, desde lo mejor que tanto temporal como objetivamente se halla en sus proximidades, y ello independientemente de si Goethe lo conoció o no: desde el *concepto* al que lleva el camino que va del *Sturm und Drang* a la novela didáctica. Como ya se ha indicado en el apartado anterior, lo más próximo a la dinámica de Fausto es la dinámica en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. El movimiento de la conciencia desasosegada por la galería del mundo, la insuficiencia como devenir acontecimiento: esta impetuosa *historia de trabajo y formación* entre sujeto y objeto une a Fausto y a la *Fenomenología*. De la manera más visible en el *ductus* de la mediación inmanente, tal como tiene lugar, cada vez en grados más elevados, entre el hombre y el curso del mundo. En el fondo se halla la *partida* o la salida del suje-

to burgués de situaciones que se han hecho demasiado angostas, a la busca de más amplios horizontes. El *Sturm und Drang* se opone, por lo menos en Alemania, y así aparecen Götz, Karl Moor, el placer del desencadenamiento, el derecho infinito del corazón, el riesgo propio. Pero el crecimiento robustecido en el mundo burgués, junto con su mismo desarrollo, se convierte en una fuerza contraria; y el *curso del mundo* opera en contra del ser inmediato, natural. Esta reacción se encuentra expresada justamente en la novela didáctica con el sujeto como receptividad y su trámite a lo largo de años de aprendizaje. El *Wilhelm Meister* se convirtió así, a trechos, en un anti-Werther y un anti-Götz, en la misma medida en que la sociedad dada adquiriría buena conciencia, e incluso imperativa conciencia, y, sobre todo, a medida que los elementos feudales se recuperaban frente a los jacobinos. El objeto histórico-social se recuperaba frente al sujeto, aunque de tal manera que el sujeto permanecía presente en él: con la salida de sí que había conquistado, con el índice de la salida y experiencia fundamental que había puesto en juego, con la *ratio* hecha «concreta» ante la que tenía que legitimarse el mundo llegado a ser. La estructura del *Fausto* y la de la *Fenomenología* está compuesta interrumpidamente de partida y curso del mundo. Fausto «recorre en su estrecho cobertizo el círculo entero de la creación», mientras que el espíritu de Hegel participa de todas las figuras del mundo por el «recuerdo». Hegel reproduce en el espíritu universal la aventura de la necesidad o la paciencia de «reparar todas estas formas en la larga extensión del tiempo, haciendo suyo el inmenso trabajo de la historia universal, en el cual ésta da conformación a todo su contenido»<sup>40</sup>. En la *Fenomenología*, Hegel realiza el gran viaje del caballero por las cortes del mundo, y si bien es verdad que carece de la hopalanda mágica de Fausto, posee, en cambio, las «botas de siete leguas» del concepto. En Fausto, como en el espíritu de la *Fenomenología*, arde siempre de nuevo el placer de percibirse a sí mismo como pregunta y al mundo como respuesta, pero también de percibir al mundo como pregunta y a sí mismo como respuesta. Una y otra vez el sujeto traspasa el objeto como un objeto que responde en dirección a la especie de sujeto del momento; una y otra vez se llega a un nuevo grado del sujeto por medio del objeto mismo, en su experiencia fundamental. No es el mismo Fausto el que comienza en el sótano de Auerbach y el que comienza en el palacio imperial. Y termina la *Fenomenología* de Hegel:

40. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, trad. de W. Roces con la colaboración de R. Guerra, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000, p. 22.

Si, por tanto, este espíritu comienza su formación, que parece partir sólo de sí, una vez más desde un principio, hay que decir que comienza, a la vez, desde un grado superior. El reino del espíritu que se forma de esta manera en la existencia constituye una sucesión en la que uno releva al otro, y en la que cada uno recibe del precedente el reino del mundo. Su objetivo es la revelación de la profundidad, y ésta es el concepto absoluto; esta revelación es, por tanto, la superación de su profundidad o su extensión, la negatividad de este yo que es en-sí-mismo, la cual es su enajenación o sustancia; y su tiempo, que esta enajenación se enajene en él mismo, de tal manera que sea en su extensión como en su profundidad, para el yo mismo<sup>41</sup>.

Una intención extremadamente afin recorre la acción del *Fausto*, en la que el yo propio se amplía al de la humanidad. Y este sujeto quiere ser afin con toda fuerza que conduce a las cosas, incluso con el espíritu de la tierra: *el agente del mundo entero es Fausto, y Fausto se desarrolla en todas las conformaciones de este agente del mundo*. El viaje parte de lo insuficiente, siempre atormentado por la sed, y va hacia el acontecimiento, en el que termina la enajenación.

Con tanto frescor como adecuación, el yo arranca una y otra vez, y sus ojos cambian. El hombre ante el jarro del que bebe es otro que el hombre ante la mujer, ante el cargo y demás cosas que le han de saciar. Bien entre Fausto en el sótano de Auerbach, o bien en las amplias plazas, este algo amoldado tiene su prehistoria: es la historia del sujeto que *comprende escalonadamente*. Escalonamiento del yo en relación con el no-yo del caso, en mediación con él, es comportamiento reflejo en el mundo. La obra de Goethe lleva implícito este escalonamiento, mientras que la *Fenomenología* lo lleva explícitamente, en una arquitectura ordenada. Y la prehistoria de ello comienza claramente en la mística medieval y sus «itinerarios» hacia Dios. El viajero mismo modifica en el recorrido su equipo y aprestos de acuerdo con el terreno y el objeto con los que se enfrenta. La primera alma fáustica, alma del saber que se nos aparece claramente, fue Agustín, y el agustino Hugo de San Víctor es el primero que traza la serie escalonada de estados por los cuales un Fausto piadoso se acerca piadosamente al *eritis sicut Deus*. Estos estados son *cogitatio*, *meditatio*, *contemplatio*, como los tres ojos por los que se conoce; y a estos estados les corresponden como objetos: materia, alma, Dios. En el mismo itinerario, Nicolás de Cusa señalaba cuatro estados del sujeto del conocimiento: *sensus*, *ratio*, *intellectus*, *visio*, a los que se corresponden

41. *Ibid.*, p. 473.

las cosas singulares, los distintos géneros, el mundo dialéctico de los números y la unión mística de todas las contraposiciones, también de la contraposición entre sujeto y objeto. Y es, a su vez, un *itinerarium*, un *itinerarium* sin teología, el que ha escalonado respectivamente los puntos de arranque del *Fausto*. Como rejuvenecimiento, como renovación acentuada: en la pradera florida en busca de Gretchen, en las altas montañas a la busca de Helena, como ceguera ante la visión activa, como marioneta celeste. Y es también el *itinerarium* del concepto lo que, junto con toda una serie de terrazas del mundo, ha enlazado en la *Fenomenología* puntos de arranque de conformación científica: la certeza sensible o el «esto»; la percepción o la cosa; conciencia de sí; razón; espíritu; saber absoluto. Y es muy instructivo que el *itinerarium* escalonado indicado, tal como es aplicado metódicamente en el *Fausto* y en la *Fenomenología*, encuentre simultáneamente dos paralelos o *pendants* menores. El uno en una poesía de Schiller, engarzada en el curso del caminar; el otro en un trabajo de Schelling trazado sobre la pauta del estudio. La hopalanda mágica de Fausto aparece atenuada en «El paseo» (1795), de Schiller, y las botas de siete leguas del concepto en Hegel, a través del campo del saber, aparecen aminoradas en las *Lecciones sobre el método del estudio universitario* (1803), de Schelling<sup>42</sup>. La poesía de Schiller hace que el caminante, en sucesión aparentemente casual, vaya llegando a lugares que se suceden también históricamente. El sujeto es engalanado, por así decirlo, con los elementos de la pradera, del bosque, de la montaña azul, de las tierras de labor y las aldeas, de la ciudad rica en artesanía, de la corriente fluvial y de las riquezas lejanas que arrastra; se vislumbra el aposento del sabio y asimismo, en lo alto, el puro altar de la naturaleza. Todo ello se halla enlazado con abundantes asociaciones que parten del caminante y retornan a él, un poema didáctico en forma de historia, en la sucesión de puntos de vista. El *vademecum* de Schelling, en cambio, se mueve totalmente en la ciudad misma, más aún, en las sombras de las aulas. Pero de tal manera, que da a beber sangre a las sombras, y ellas nos informan como si se hubieran alejado, por breve tiempo, del mundo en el recuerdo. El lugar es exclusivamente la *universitas litterarum*, y la guía el *turnus* de las lecciones de cátedra, el cual se inserta en el proceso del mundo como la *universitas* en el todo. El conocimiento primario del universo debe surgir del conocimiento de sí mismo; el mundo de los núme-

42. Cf. F. W. J. Schelling, *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

ros al inicio; el mundo más pleno de ideas del concepto filosófico; las distintas ciencias aparecen con su mundo; el mundo teológico, jurídico, físico, médico, y, al final, la ciencia del arte. El proceso total tiene lugar en el marco del estudio, o más exactamente, de la construcción de un saber originario, el cual, en su curso a través de las facultades, debe interiorizarse en la misma medida en que se despliega. El tránsito por las facultades está dispuesto como si recapitulara un tránsito de ideas por el mundo; las especialidades de la erudición se convierten en escritos abiertos, más aún, en montañas en las que la esencia resplandece. Pero volviendo a Fausto: su línea no es, desde luego, sólo la del *mundo recorrido*, sino la del pacto que se plasma en el instante. El instante perfecto continúa siendo el problema fundamental del sujeto fáustico, el potente momento que no se desgarran en la enajenación. Pero aquí se muestra también la *novedad* del giro goethiano, y se muestra precisamente en aquel elemento común que tantas veces se revela entre la forma fáustica y la *Fenomenología*. Que se revela también en la poesía del caminante de Schiller y en la pedagogía transparente de Schelling, y, pese a todo, en el entrecruzamiento o sucesividad del *Sturm und Drang* y la novela didáctica. El «permanece todavía» con el que es apostrofado el instante *es originariamente tanto origen como su fin mismo*, es la metafísica sin par, durante tanto tiempo inaprehendida, de la obra del *Fausto*. De tal suerte que el contenido del pacto arroja luz sobre la filosofía anterior, y no al revés. Incluso significaciones que penetran intensamente en el *existere* son iluminadas por Fausto más de lo que Fausto es iluminado por ellas; aquí el pacto tiene un monopolio. El mismo itinerario por las esferas, el itinerario de un Fausto que se modifica y después se identifica con él, es algo afín a la *Fenomenología*, y si bien el *Fausto* lleva en sí, desde luego, una filosofía de su acción, en la *filosofía de su núcleo* se invierte la relación: el ser-para-sí de Hegel es iluminado y reviste importancia exclusivamente desde el trasfondo del pacto. La *forma de la acción* en el *Fausto* se legitima a la manera hegeliana, es decir, por la constante relación dialéctica de la conciencia con su objeto, por virtud de la cual ambos se determinan constantemente de modo más preciso, hasta que se ha desarrollado una identidad de sujeto y objeto. Pero la *dialéctica nuclear* de la *Fenomenología* se legitima sólo por la plena intensidad y moralidad del instante pretendido en el *Fausto*; sólo aquí se pone de manifiesto en su lugar lo que Hegel propone como mejor saber del ser-para-sí. El pacto solo es lo que convierte el ser-para-sí en reflexión superada o en realidad abarcada. Sólo por el camino hacia el instante se convierte la *Fenomenología*



realmente en aquello que Hegel celebra: «El proceso hacia este objetivo es, por eso, imparable y en ningún estadio anterior puede encontrarse satisfacción». Fuera de la mera conciencia refleja, la *Fenomenología* se convierte en una manifestación, a saber, del absoluto en el yo y en el mundo; se convierte realmente en «el camino del alma que recorre la serie de sus conformaciones como estaciones predispuestas por su naturaleza, para que se depure en espíritu, alcanzando por la experiencia total de sí misma el conocimiento de lo que es en sí misma»<sup>43</sup>. No sólo al comienzo, también al final está para Fausto la acción, y, sobre todo, la acción de la identidad afanosa. Kierkegaard, y antes Schelling, habían reprochado a Hegel el carácter sólo conceptual del proceso de sí desde la inmediatez; exageradamente, ya que en Hegel y en el marco del concepto, de lo único que se habla es de que el espíritu se hace para sí, retorna a sí, se cierra con él mismo. Pero no Kierkegaard, sino las palabras centrales «permanece todavía un instante; eres tan hermosa», superan la conciencia eternamente en distancia. Estas palabras no sólo interpretan, sino que revelan lo que la *Fenomenología* quiere, en último término, del proceso de la conciencia:

En tanto que avanza a su verdadera existencia, la conciencia alcanzará un punto en el que se despojará de su apariencia, cesará de ser afectada por un elemento extraño que sólo es para ella y como algo distinto, es decir, por un elemento en el que la apariencia se hace igual a la esencia<sup>44</sup>.

El plan fáustico, con su secuencia constantemente actualizada, es decir, ahora actual — esfera conformadora históricamente ramificada — existencia informada y, sin embargo, no saturada, este plan subjetivo sujeto-objeto es el modelo fundamental del sistema dialéctico-utópico de la verdad material. Y el *acontecimiento* del instante, de ese instante que todo lo impulsa y todo lo contiene, constituye la conciencia de este plan; como *consecución* del «qué» o de la aspiración misma. El contenido de la obra de Goethe se halla en conexión con la especulación de la época, caracterizándola más allá de ella misma, en tanto que caracteriza las estaciones del itinerario por el mundo de acuerdo con el instante colmado, o, lo que es lo mismo, de acuerdo con un mundo como ser-para-sí. Y de igual manera, en el contenido del pacto fáustico, y sólo en él, se encuentra caracterizada

43. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, cit., p. 54.

44. *Ibid.*, p. 60.

en detalle la metafísica exactamente correspondiente, a la que se dirigen trasposiciones de fronteras. Una metafísica que no es burlada a fuerza de lejanos trasmundos o supramundos; cuanto más lejos, tanto mejor aparentemente, y cuanto más elevado, tanto más sublime aparentemente. En el lema inmanente de Fausto se halla precisamente latente una auténtica metafísica utópica, una metafísica que sabe tanto de la esencia de lo terreno como de lo celeste. Una metafísica que lleva tanto del más allá a la terrenidad más profunda, es decir, a la terrenidad más terrena, como utiliza todo el largo conducto del desasosiego, de la amplitud y la utopía del mundo, a fin de percibir lo verdaderamente más próximo: el instante. A fin de cerciorarse, por medio del instante, del verdadero nudo del mundo, es decir, también de la gran alegría que sella posiblemente su desenlazamiento. Y todavía algo más, casi lo más importante: a diferencia de la *Fenomenología* de Hegel, el Fausto goethiano no presiente ni roza de ninguna manera el ser-para-sí del instante colmado como *pérdida de la objetividad*, como superación de *todo carácter objetivo*, es decir, no sólo de la objetividad alienada en un sujeto que, en último término, carece de mundo. Muy al contrario: precisamente el roce por Fausto del instante colmado lo es porque tiene en torno a sí la esfera no alienada de este instante, una *objetividad*, al fin, *rozada adecuadamente* (conquista de la tierra, reino eterno). El instante de este ser-para-sí no es, por tanto, de seguro, una retirada, aunque se encuentra en la situación límite y el ideal límite de una situación del mundo y de la vida que ya no tiene situación. Fausto, como una de las extremas figuras paradigmáticas de la trasposición de fronteras, se mueve puramente en el instante humano y su mundo contra el estatus de la mera situacionalidad, para exclamar: tierra. «Permanece todavía»: estas palabras dirigidas al instante se convierten así en símbolo del retorno exacto, del todo inmanente, de la Ítaca real. Sólo un símbolo, porque a la literatura y a la filosofía no se les logra más que la *intención* a lo utópico, no, en cambio, la conformación del *contenido* de lo utópico como algo entitativo. «¡Entrégate al júbilo! ¡Se ha logrado!», o bien «La ciencia se nos presenta como un círculo entrelazado»: nada de esto constituye el punto cúspide del *Fausto* o de la *Fenomenología*. La cúspide del *Fausto* es el presentimiento cierto del instante supremo, en el lugar exacto, y en él el *carpe diem nostrum in mundo nostro*. Que el esfuerzo en la aspiración no puede terminar todavía en ninguna figura de la trasposición es lo que le presta su grandeza. El esfuerzo no sólo no cesa, sino que el mismo cielo fáustico sólo conoce movimiento y ningún símbolo finito del descanso en la arribada.

*Ulises no murió en Ítaca; viajó al mundo inhabitado*

«¡Oh, tormenta, propágate más y más,  
y toma sobre tus alas vigorosas  
a la estrella más alta, al gusano más bajo,  
y condúcenos a todos por fin a casa!»

(Lenau, *Fausto*)

Es más que<sup>\*</sup> justo que el hambriento anhele la comida. El que tiene frío quiere estar al lado de la estufa; el extraviado, en su casa; el viajero piensa con alegría en su mujer y en su hijo. Pero cuando el padre de familia que vaga por el mundo se llama Ulises o algo semejante, el retorno no es algo tan claro ni todo se ha solucionado con el lecho propio. El extraviado no desempeñaba sólo un papel pasivo, sino que era también el viajero que había visto muchos hombres, ciudades y países, y entre ellos también a Calipso y a Nausícaa. Interpretaciones pueriles han visto, desde luego, la moraleja de esta historia en el hecho de que un buen padre de familia tiende siempre, pese a todos los peligros, al retorno a los suyos. Pero Daumier ha dibujado a este Ulises con el gorro de dormir, junto a la esposa nariguda, el casco y la espada colgados como un adorno en la pared: *et habet bonam pacem, qui sedet post fornacem*<sup>\*</sup>. El retorno al hogar es, sin duda, una categoría importante, pero tanto mayores son sus peligros y perversiones, iguales a los de la tranquilidad. Si Ítaca no fuera un símbolo sería un problema, y una vez dada satisfacción al derecho de la casa, Homero deja caer el telón ante ella. Pero la leyenda no cesa, sino que, como una especie de motivo del barco fantasma, sigue laborando sobre Ulises, sobre un Ulises ulterior, desenfrenado, desconocido. Según esta leyenda, Ulises no retorna siquiera seguro a Ítaca, sino que sigue el viaje hacia lo inconmensurable, haciendo de su destino anterior el rasgo fundamental de su carácter. Este giro sorprendente se nos muestra en la *Divina Comedia* (Infierno, XXVI, vv. 79-142); el personaje, paciente de mala gana, llega así a una audacia cualquier cosa menos involuntaria, convirtiéndose incluso en un Fausto de los mares. Virgilio pregunta a Ulises envuelto en llamas por el final de su vida terrena, y Ulises le responde que, después de haberse alejado de Circe, no había encontrado sosiego alguno; ni el cariño por el hijo, ni el afecto hacia el anciano padre, ni el amor por Penélope habían podido con él:

\* Que tenga una paz venturosa el que se siente junto a esta chimenea.

Nada pudo vencer en mí el ardor  
de hacerme experto en el mundo,  
en los vicios y valores humanos<sup>45</sup>.

Y así es como Ulises se embarca de nuevo con un puñado de marineros; las velas cuadradas en braza, navegan empujados por una brisa magnífica al mar abierto, siguiendo la costa africana hacia España, hacia las Columnas de Hércules, los viejos límites del mundo antiguo. Allí, sin embargo, aunque ya viejo y fatigado, arenga a los marineros al viaje más audaz de todos: hacia una Ítaca de la confirmación y plenitud:

«¡Oh hermanos! —dijo—, que a través de cien mil  
peligros habéis llegado a Occidente.  
No queráis negar lo que aún nos queda,  
no querais negar la experiencia  
*de seguir al sol hacia el mundo inhabitado*  
*(Diretro al Sol, del mondo senza gente).*  
Tened en cuenta para qué os ha sido dado el ser:  
no para vivir como brutos,  
sino para seguir la virtud y el conocimiento  
*(Considerate la vostra semenza:*  
*fatti non foste a viver come bruti*  
*Ma per seguir virtute e conoscenza).*

El viaje sigue hacia el Atlántico, estrictamente hacia el oeste; luego, hacia el sur, y, al cabo de cinco meses, Ulises ve tierra, una alta montaña en la lejanía, en el *mondo senza gente*, al otro lado del mundo. Pero un tornado se levanta de la montaña, porque se trata del monte del purgatorio, que ningún ser vivo puede hollar, ni tampoco el pagano Ulises como muerto. La trasposición humana de fronteras llega a su final: el purgatorio del otro mundo con el paraíso terrenal en la cima queda a la vista, pero no hollado. Hasta aquí la sorprendente versión, en la que, partiendo de la aventura, nos aparece un Ulises muy distinto, un Ulises gótico. En el antiguo personaje paciente se hallaba implícito ya un Simbad, para el que los peligros del mar y las maravillas se habían convertido en elemento vital; algo que no se llegó a percibir nunca. Y contra Poseidón, que se había conjurado contra él, faltaba el tesón junto con el gigantesco círculo de la lejanía, ajeno a la Antigüedad. El barco fantasma de la leyenda barroca quiso doblar el cabo de Buena Esperanza a pesar de los vientos celestes en

45. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, en *Obras completas*, cit., pp. 147-149.

contra; por esta razón fue condenado a navegar hasta el fin de los tiempos por los mares. Como capitán de la *hybris* Ulises muere, pero en Dante nos aparece como el primer hombre titánico, cuya procedencia se halla en el caballero, no en el personaje pasivo. Ulises es el primer personaje hecho de la esencia monomaniaca, de la incondicionalidad que más tarde nos aparecerá en Don Juan y en Fausto, y que arrojará, las sombras de su comicidad en Don Quijote.

Este viajero es extraño, y no sólo lleva en sí su propia nudosidad. Porque, a la vez que Fausto, se vislumbra aquí también de antemano una persona real: Colón. Para ninguno de los dos dio motivo ni el Ulises homérico ni tampoco su posterior versión helenística y romana. El viajero homérico, es verdad, fue ampliado y M. Terencio Varrón escribió un *Ulises vez y media* que pintaba al protagonista navegando en singladuras errantes durante otros cinco años. Luciano concentró en el visionario Ulises su sátira del viaje, la *Vera historia* referida a países occidentales fabulosos. Pero todo ello era sátira, no admiración; la madurez literaria póstuma del personaje paciente era la de un barón Münchhausen, no la del valor desbordado. En Homero, es verdad, Ulises se pone de nuevo de viaje, pero de ninguna manera en un viaje voluntario para cumplir el cometido que el augur Tiresias le había confiado en el Hades (*Odisea*, XI, 119 ss.): ponerse otra vez en ruta y seguir caminando con un remo al hombro, hasta que alguien le preguntara qué extraña clase de pala de grano llevaba consigo, para luego hacer un sacrificio a Poseidón. Pero lo que Ulises recuerda así y relata a Penélope, anunciándolo como una nueva separación (*Odisea*, XXIII, 267 ss.)<sup>46</sup>, no se refiere, sin embargo, de ninguna manera, aun cuando significa un peregrinaje hacia lo lejano y desconocido, a la navegación, y menos aún a la intención de seguir al sol, como ocurre en Dante. El viaje, al contrario, lleva a un país tan lejano a la navegación que se tiene a un remo por una jabalina; y, sobre todo, no actúa la *hybris*. Al contrario, se trata de aplacar a un dios poderoso, incluso quizá de extender su culto; éste es el motivo principal de esta nueva salida conformista<sup>47</sup>. Entre los pasajes homéricos en tierra firme y los puramente marítimos y audaces de Dante no existe conexión alguna, a no ser, como presume Filaretos, la puramente formal de que Dante entremezcló oscuramente el viaje al averno de Ulises con el viaje posterior profetizado por Tiresias. Pero esta sedicente mezcla

46. Cf. Homero, *Odisea*, versión de C. García Gual, Alianza, Madrid, 2004, pp. 233 ss.

47. Cf. E. Dornseiff, «Odysseus' letzte Fahrt»: *Hermes* (1937), pp. 351 ss.

trajo consigo el *novum* ya indicado de un Fausto de los mares, dispuesto a ver el mundo y a descubrir todo, hasta llegar a la montaña que ningún hombre vivo puede hollar. El Ulises homérico retorna, en cambio, una vez más a Ítaca después de su peregrinaje poseidónico y, de acuerdo con la profecía de Tiresias, la muerte le sorprende como soberano y padre de familia acomodado en medio de los suyos (*Odissea*, XXIII, 281 ss.)<sup>48</sup>. En la época de Dante la *Odissea*, es verdad, era casi desconocida en sus detalles; en Dante, sin embargo, surge en la imagen general de este navegante la imagen del nuevo ensayador del Atlántico. En las columnas de Hércules se hallaba la inscripción *Non plus ultra*; el Ulises de Dante las atraviesa y, al hacerlo así, lleva a cabo una sorprendente anticipación del viaje de Colón. Que este Ulises descubrió, por así decirlo, América, se desprende de la dirección de su viaje, aunque no de la calificación *mondo senza gente*, la cual, en la geografía medieval, se refería a toda la tierra al sur del ecuador, pensada entonces como absolutamente inhabitada. Y también, desde luego, al África profunda. En 1291 había partido de Génova, con escala en Ceuta, una expedición al mando de Vivaldi, que se proponía circunnavegar África; la expedición pereció, pero es posible que esta hazaña contemporánea inspirara a Dante su figura de Ulises. Pero la referencia a África se ve contradicha tanto por la dirección occidental *dietro al Sol*, como por la acentuada audacia del viaje ensoñado, por los cinco meses de soledad, por la falta de toda costa a la vista. Y se ve contradicha, en último término, por el hecho de que Dante localiza en una isla el monte del purgatorio; el inmenso continente africano, pensado también como una masa en su parte meridional, no podía, de ninguna manera, surgir como una montaña del mar. La tierra del purgatorio se halla en la otra mitad de la tierra; sólo esta lejanía se adecua a la audacia y a la trasposición de fronteras con que Dante orna a su posterior Ulises. La noticia del descubrimiento de América por el groenlandés Leif Ericson, trescientos años antes, no podía haber llegado a Florencia; incluso en Groenlandia fue pronto olvidada. De la Antigüedad romana, sin embargo, se nos ha transmitido un salto sorprendente, más allá de la tierra conocida, contenido en un pasaje de Séneca, al que Colón se refirió repetidas veces. El pasaje del coro de la *Medea* de Séneca era conocido, como se sabe de cierto, en la época de Dante: *Venient annis saecula seris / Quibus oceanus vincula rerum / Laxet et ingens pateat tellus / Thetisque novos detegat orbes /*

48. Homero, *Odissea*, cit., pp. 456 ss.

*Nec sit terris ultima Thule*<sup>49</sup>. El Ulises de Dante fue así inserto en los siglos venideros que Séneca menciona: «En los que el océano rompa las ataduras y se abra la tierra en toda su extensión; en los que Tetis, la diosa de los mares, descubra nuevos orbes y Tule no constituya el último confín de la tierra». Ulises desgarró él mismo los lazos que hacían de él un rey en su rincón, algo así como un capitán de marina jubilado. Ulises no sólo posee la inquietud de ver el mundo, sino que es esta inquietud en la que se contiene su propia y decisiva existencia. La vida se equipara aquí con trasposición constante de fronteras, *perseguir virtute e conoscenza*. En medio del mundo medieval, Dante formula así el lema de la burguesía temprana: *trepassar del segno*. Ulises, además, se hizo comprensible como una especie de caballero de un ciclo artúrico desconocido, o más bien con este círculo en su nave. Ulises no parte desde una perspectiva cristiana, pero sí, tanto menos protegido, hacia un viaje fantástico más allá del mundo conocido; su coraje es todavía mayor que el de Gawain o el de Rolando. Y en él no se encuentran tampoco reflejos cómicos como en muchos de los héroes de la leyenda de Arturo, o como, sobre todo, en el último de los grandes ensoñadores de las aventuras caballerescas: en Don Quijote. Porque el objetivo del Ulises de Dante —siempre saberse en acción, en ruta hacia una tierra desconocida— es algo que, como ideal caballeresco, no puede envejecer. El objetivo se halla presente en un *mondo senza gente*, en un mundo que no es todavía del hombre, entre hombres que no tienen todavía su mundo adecuado; pese a la difícil travesía, como también por razón de la difícil travesía.

*Hamlet, voluntad hermética; Próspero, alegría sin fundamento*

Y así alienta, siempre de nuevo, la angustia de no poder existir en absoluto. La necesidad externa es más que bastante para ello; las preocupaciones más sutiles del subsistir causan en ella la impresión de burla. No, en cambio, las preocupaciones más fundamentales; éstas quedan fundamentadas, a largo plazo, en la misma vida incierta. Aun cuando profundamente seguros de sí y peculiares, los hombres de esta especie no acaban de salir de las sombras de la no-existencia. Su desasosiego no es impulsivo, sino divagante, falto de acción. Hamlet nos ofrece un ejemplo literario de ello: aun siendo voluntad en todos los pun-

49. Cf. L. A. Séneca, *Medea*, en *Tragedias*, introd., trad. y notas de J. Luque Moreno, Gredos, Madrid, 1987, vol. I, pp. 308-309.

tos, constituye el polo opuesto del hombre impulsivo. La voluntad de enfrentarse con los hombres y con la situación queda aquí cegada, la conciencia le impele a la acción, pero la cavilación solitaria le impide esta misma acción. Hasta tal extremo es su propio prisionero, que ni siquiera el objetivo de la venganza, en tanto que se halla unido a la acción, es capaz de quebrantar esta existencia al margen. Hamlet se halla saturado con la conciencia de sí en el sentido de una distancia, de un *medium* que no hace posible que llegue a sí ni tampoco a las cosas. Al contrario que los demás caracteres de Shakespeare, que son caracteres concentrados, Hamlet es un carácter cóncavo y disperso. Su distancia de la existencia le convierte en amigo de los cómicos, y él mismo es capaz de representar la comedia de la locura. Su mundo sigue siendo, por eso, sombrío, melancólico, un aprisionamiento saturnal en sí mismo, un mundo que es esta especie de bloqueo en potencia, a saber, el cementerio; Hamlet, el despacioso siempre, sólo aquí se nos muestra vivo, gozoso y claro. En términos generales es un soñador del gran estilo utopizante, pero el sujeto de este sueño no es agujoneado por la anticipación del objetivo, como no es siquiera paralizado por una anticipación excesiva del objetivo (sucedáneo de la acción). Su indecisión proviene, más bien, de una exageración peculiar de la conciencia de la *distancia*, una exageración que aquí se llama palidez del pensamiento. Al formular este diagnóstico tan célebre como general, hay que preguntarse, sin embargo: ¿qué estructura específica reviste el pensamiento que aquí empalidece?; y, sobre todo, ¿cuándo aparece su elemento paralizante? Se trata aquí del tiempo «fuera de su quicio», es decir, la época nada simple del tránsito de entonces, una época feudal-burguesa mezclada y tensa en sus dos elementos. El hombre comenzaba a ser más que nunca un lobo para el hombre, y la agudeza enseñaba a tener tanta confianza en el suelo de la corte como en un nido de víboras. La palidez del pensamiento a la que hemos aludido no es, desde luego, la de la vívida *ratio* burguesa de la época, ni la del pensamiento renacentista en el estilo de un Giordano Bruno o del nada paralizado Bacon. La filosofía de Hamlet sí se corresponde, en cambio, en gran medida, con el estado de ánimo de la noche, e incluso de la nada, que llena el manierismo, ese estilo vital y artístico desgarrado postrenacentista en el seno del Barroco. Característica del manierismo es la vivencia de la muerte inmediatamente junto a la vida; a él pertenecen las alegorías del *memento mori* iluminadas por la palidez de este pensamiento. Una de estas alegorías, una cabeza partida en la cual una mitad aparece como fisonomía viva y la otra como calavera, reproduce también perfectamente



la visión del mundo de Hamlet, la misma que fundamenta, una vez más, filosóficamente la clausura en sí mismo del melancólico. Porque desde el trasfondo de muerte de la vida no hay ninguna empresa ni ninguna acción con sentido permanente; el lugar de verificación que, a la vez, desvaloriza todo no es otro, por eso, precisamente que el cementerio. Aquí se muestra, a la vez, en la actitud de Hamlet el elemento neomedieval del manierismo, a saber, no una liberación por el materialismo germinalmente latente en la *ratio* burguesa, sino, al contrario, un horror religioso ante la propia irreligiosidad. O lo que es lo mismo, el «más allá» suprimido envía al malamente desengañado «aquí» sólo frigidéz, intensificando así además cósmicamente su distanciamiento de lo real, de lo realizable con sentido. La reacción al anticlericalismo que el príncipe de Shakespeare ha aprendido en las escuelas superiores no es, por eso, otra cosa que un doble *memento mori* que desvaloriza de modo total la vida y la acción. De ahí que la única y última perspectiva sea la de «cómo un rey puede proseguir su camino por las tripas de un mendigo», o también: «El gran César, muerto y convertido en barro, / tapa un hoyo frente al Norte». Aquí la materia universal no sonrío a los hombres con frescor sensible como en Bacon, y sobre todo como en Bruno, sino que es, más bien, lo que Bruno hubiera rechazado acremente: «un estercolero de materiales químicos». Esta fe, la única que se ha hecho negativa, paraliza así totalmente el surgimiento a la existencia: «Maldición y aflicción, / ¡que yo haya venido al mundo para instaurarlas!». Y así quedan paralizados, no la venganza particular por el padre, sino también los planes trazados para la reforma del mundo; y así el asco por el mundo impide también toda aproximación al «ahora» y «aquí» dados, a la presencia en la existencia. Esto es lo que constituye la esencia especulativa de Hamlet, mostrando, a la vez, todos los rasgos de una —como se decía de modo manierista— especulación sollozante. Por medio de la especulación sollozante, Hamlet intensifica, al final, su propia conciencia de la distancia en un distanciamiento de la idea del mundo, un distanciamiento desesperanzado. La voluntad resulta así doblemente paralizada y hermética, y su incondicionalidad en la apariencia general, doblemente melancólica. ¿Qué significa «el rey chapucero y felón, trapacero del poder y del reino»? ¿Qué puede significar la venganza particular pedida por el fantasma, frente a la venganza y la reforma del mundo entero? Pero de un mundo en el que todos los hombres son bellacos y todas las mujeres prostitutas, en el que lo que se manifiesta es mentira, y el resto, silencio. Hamlet se convierte así en la paradoja de un gran soñador que no cree en

sus esperanzas y objetivos; de un franqueador de fronteras que no ve más que la nada tras las fronteras constituidas, una nada que es, en último término, algo que se contrapone a todo proyecto y a toda acción. El objetivo perseguido con toda fuerza no surge nunca de las sombras, y es, a la vez, lo que se trata de evitar con toda fuerza. El hecho salvador, si es que, pese a todo, tiene lugar, aparece como algo episódico y casual: como el golpe de daga desapasionado en la agonia. El moribundo apuñala al rey culpable cuando ya no tiene nada que perder, ni siquiera su melancolía. El distanciamiento hermético e intensificado de Hamlet es, por eso, un contrapunto del impulso de Fausto hacia el instante enfrentado, arrancado de la indecisión. El príncipe se hubiera acreditado, sin duda, como un gran rey, dice Fortinbras, y ordena a las tropas que abran fuego. Esta acreditación se hallaba, como bien se ve, antes todavía de la existencia, y en ningún punto se ve más claramente en sentido negativo lo que significa esta empresa represada y lo que lleva implícito.

Junto a la angustia del no existir se da también la versión consistente en no afirmar esta angustia. Ello tiene lugar en el sueño, el cual se mueve consigo mismo, en colores resignadamente hermosos, insondablemente vivos. Hamlet esquiva el ahora y el aquí, pero el Próspero de *La tempestad* quiere, en cambio, que precisamente en el sueño se ornén floridamente como algo poético. En el medio se encuentran las figuras emprendedoras de la inquietud, escuetas, agudas, incondicionadas, utópicas. La época de Shakespeare conocía muy bien estas figuras, como aventureros y personajes desafortunados, fantásticos, obsesos. Tirso de Molina había llevado a escena a Don Juan; Marlowe, a Fausto; Cervantes había creado a Don Quijote; pero ninguna figura de este género aparece en Shakespeare. En el ámbito del creador universal de caracteres, estas figuras hubieran sido demasiado abstractas, pero también demasiado acerbas, demasiado dilaceradas. Son figuras que no tienen nada si no tienen todo, y este todo es algo distinto del todo universal; más aún, no se halla contenido en él necesariamente: riqueza no es incondicionalidad. El todo al que tienden los franqueadores de fronteras no es el todo de Pan al que pertenece la plenitud de Shakespeare, con hartura por doquier. Sea cual sea la validez de la frase de Schlegel, de que con las obras de Shakespeare podría reconstruirse el mundo perdido, lo cierto es que los *aventureros* de lo incondicional no se encuentran, precisamente por este carácter pánico, en el grandioso ámbito vivo. Tanto más intensamente, en cambio, están caracterizadas las figuras marginales de lo incondicionado: Hamlet y Próspero, allí la voluntad hermética,

aquí la brillante alegría estética infundada, y ambas antes de la noche. Es decir, antes del silencio que Shakespeare veía en el teatro del mundo, tanto para Hamlet como para Próspero: allí entenebreciendo la trasposición de fronteras, aquí rodeándola precisamente con los sueños más abigarrados, e incluso con la mayor jovialidad. Sólo que falta lo insaciable; en alemán, Próspero significa el favorecido, el que «prospera», no el combatiente. Es verdad que Próspero ha sido comparado especialmente con Fausto; la varita mágica, la sabiduría, la comunidad fundada en la dicha y el valor parecían legitimar esta comparación. Pero el horizonte fáustico de Próspero se nos muestra sin tentaciones ni interrogantes; ningún demonio asoma su cabeza en la soledad fáustica; no hay ninguna bienaventuranza que se pacte para la consecución de la codiciada verdad, sino que la existencia aparece como un don tras una maldición y permanece en el ámbito de la fábula, sin salir nunca de él. Aquí no es necesario tampoco ningún Richmond que repare los desafueros, ningún Fortinbras que establezca la realidad; Shakespeare no les confía ya esta tarea. Sus últimos tres dramas tienden al «romance», es decir, al desenlace fabuloso, como si todo estuviera en orden, a la gracia estética: *Cimbelino*, *Un cuento de invierno* y *La tempestad* ponen a disposición —en constante apariencia ensoñada— medios mágicos que hacen posible lo imposible. En *La tempestad* este elemento mágico es precisamente la existencia poetizada, la apariencia hecha, por así decirlo, impoluta, ambas alentando en fácil contigüidad. Próspero y su hija Miranda huyen de su patria, en la que los malvados se apoderan del poder; huyen hacia la soledad, allí donde la virtud se mantiene y puede mantenerse en existencia. El sitio que escogen es una isla lejana de acuerdo con la vieja tradición utópica, pero no, desde luego, para alabar ni para imitar la bondad primigenia de sus habitantes. A ello se había inclinado todavía Shakespeare en *Cimbelino*; el drama incluso se hallaba orientado en su totalidad a la contraposición entre una civilización pervertida y una naturaleza intacta. Pero ni siquiera aquí, para no hablar ya de *La tempestad*, se equipara la naturaleza intacta con el pueblo bajo. Calibán, el salvaje, es, a la vez, ingrediente del populacho, sólo diferenciado del animal por su maldad. En su acentuada liviandad, el país de la belleza sólo conoce al pueblo bajo como algo desagradable, de la misma manera que en *El sueño de una noche de verano*, y en un marco semejante de aparecidos y fantasmas, sólo sirve para protagonizar escenas de ordinariéz, de tal suerte que los artesanos ni siquiera son hechizados en la noche de San Juan. Es verdad que el viejo ministro de Próspero alaba un estado de naturaleza, libre de propiedad,

civilización y erudición (*La tempestad*, II, 1)<sup>50</sup>; pero el hermano de Próspero, y a la vez usurpador de su trono, observa al respecto que un estado semejante sólo serviría para que hicieran su aparición un populacho ocioso, prostitutas y bribones. Próspero mismo ve los Calibanes como nacidos para la servidumbre; el Estado ideal sólo puede alzarse sobre la plena desigualdad, para que así se mantenga el florecimiento de la cultura y se eliminen sus fallos. Pero incluso esta actitud, apenas soportable y procedente de la veta cortesana en Shakespeare, se alimenta, en último término, de una apariencia estética ensoñada, del reino florido que en *La tempestad* oculta el ahora y aquí en la misma medida en que lo orna florecientemente. En las escenas de Helena frente al coro, Goethe nos ofrece, con una autarquía estética semejante, una injusticia también semejante. Próspero tiene consigo sus libros, los mejores productos del espíritu selecto, y sólo seres de este espíritu están llamados a participar en la nueva alianza. Hombres que son ellos mismos como obras de arte construyen su éxodo hacia otra salida, hacia el extracto: arte llegado a la meta. Este ser aristocrático abarca los seres inferiores sólo si estos reconocen la ley moral, esa ley que vincula amistosamente; y es que también el bien forma parte de lo bello, de la *kalokagathía* en el país del romance. La boda de Miranda y Fernando añade a esta perspectiva la elevada pareja: se desposan el arte y la fuerza moral. Y el arte de Próspero subsiste siempre, en último término: un *escenario* hecho de la apariencia ardiente del aquí en un mundo sonoro. Y es así como en esta *pretendida ornamentación del alto y del supremo instante* actúan siempre el juego y la tonalidad. Emerge vagorosa una apariencia ensoñada, y en ella, sin que pueda ser hollado corporalmente, un *país estético de la liviandad escapada* servido por Ariel, el espíritu alado. Actúa el arte en el objetivo y no como manifiesta pre-apariencia; porque, como en Hamlet, también aquí toda manifestación es mentira, y el resto, silencio. Pero justamente en su perfección estética la manifestación ofrece este goce de belleza insondablemente chispeante, un goce tanto más raro y precioso en la medida en que tiene lugar con el trasfondo de todo un silencio, sueño y noche. La plenitud artística es aquí todo un triunfo frente al nihilismo, cuyo silencio no es aquí, desde luego, desvalorizador, no es ni siquiera nihilismo, sino enigma. Pero un enigma que conduce cada uno de sus pasos desde la incondicionalidad de la plenitud artística del reino florido de su ahora y aquí hacia un reino no-mediado, no-humano. La trasposición de fronteras tiene, por eso,

50. W. Shakespeare, *La tempestad*, cit., p. 201.

aquí un final; lo incondicionado, tal y como es alcanzable para el hombre, surge como isla estética encantada en el océano del enigma. De ahí la última sabiduría de Próspero:

Como la fantasmagoría de edificios en el aire,  
se hundirán y desaparecerán un día  
las torres coronadas de nubes,  
los palacios suntuosos, los templos sublimes,  
la tierra entera y los que la habitan.  
Nada, ni un soplo, quedará de esta vanagloria.  
Estamos hechos de la materia  
de la que se hacen los sueños, y nuestra corta vida  
la abarca un sueño<sup>51</sup>.

Sueño por doquier, todo un mundo de embromados, como el mismo Falstaff dice, y también el círculo aristocrático, y precisamente éste, envuelto en un sueño. ¿Puede concluirse, por ello, que esta imagen grandiosa, lúgubre y reluciente del mundo es un legado del sueño total-desesperanzado de Hamlet, de su esperanza desesperanzada, de su utopía suspendida en sí misma? Sí y no; sí, porque no tiene lugar ninguna ruptura, y no, porque la ya indicada falta de sentido no desvaloriza, sin embargo, la apariencia mágicamente ligera de un objetivo. La melancolía de cementerio de Hamlet no alcanza ni se acerca a la veloz, relampagueante fugacidad en la isla encantada; Próspero es tan poco premioso, que incluso su renuncia burbujea. Es un teatro representado por *spirits*, *the baseless fabric of this vision*<sup>\*</sup>, y por eso se disuelven, de nuevo, en el aire, de tal suerte que incluso el paraíso que quieren hacer presente no tiene ni fundamento ni duración: pese a lo cual, el mundo de Ariel en el que se encuentran Próspero y los suyos puede ser llamado un «permanece todavía», un «permanece» en un país fugaz y aparente, pero, sin embargo, descansando en su belleza. No se trata de un sostén triunfante, tal como lo había buscado Fausto, lejos de los trasgos y fantasmas afines de las escenas de Helena; en la isla de Próspero la existencia de Niké no tiene apoyo absoluto. No obstante lo cual, la renuncia de Próspero no sería tan indiferente frente a la fugacidad, ni su sabiduría sería tan consoladora frente a lo inconsolable, si la ensoñación tal y como aquí emerge no tuviera también su potencia. Y así se pone, en último término, de manifiesto que la enigmática ligereza, incluso en la renuncia de Prós-

51. *Ibid.*, p. 353-355.

\* Espíritus, tejido sin fundamento de esta visión.

pero, no está servida, de ninguna manera, tan sólo por espíritus alados ni sílfides teatrales, porque, *en último término, no es en absoluto sólo esfera ensoñada y mágica*. Incluso la melancolía de la despedida, cuando Próspero se desprende de la varita mágica, no se hunde en el sueño con el que él rodea tanto la vida pequeña como el gran arte: en la seriedad que renuncia permanece, más bien, también la seriedad de la alegría. Esta seriedad es caracterizada exactamente por aquella arribada que no tiene fundamento, por la *alegría sin fundamento del humor*. Con esta seriedad Próspero no queda, en último término, en la autarquía estética, en el acto de fuego ante el cielo de la noche; ni en el arte, ni menos en la ilusión, el humor subsiste como objetivo. Humor es algo distinto de la gracia estética y no toma en serio su seriedad, ni siquiera la nada; y así tenemos aquí, sin embargo, a fin de cuentas, una pre-apariencia, no del arte, pero sí de la sonrisa. Ésta acompaña la arribada enigmáticamente lejana, nunca garantizada; y en posesión de esta arribada completamente no-poseída, puede dejarse de la mano la varita mágica, puede despedirse a Ariel, el espíritu alado. Y, sin embargo, lo que queda no es desesperación, sino que llega la ligereza, tiene lugar la «permanencia», y no sólo en un mero ser bello, no refutado por la nada, sino también en una fe ante cuyo escepticismo la misma nada no concuerda consigo misma. En la entrada como en la salida de Próspero aparece la alegría sin fundamento, sin garantía; sólo Mozart hubiera podido escribir la música adecuada para ella. En esta salida hay una entrada, de tal suerte que no se despliega ya ninguna manifestación, y que lo no manifiesto posee tal finura que renuncia al relámpago y el trueno de la culminación. Pero todas las figuras de la trasposición de fronteras, fuego juvenil, Ulises, Fausto, y también el penetrante humor de Próspero quieren venir del más allá del deseo al más acá del deseo. A la potencia del instante, allí donde se deshoja algo más que un día dado; a la potencia de una existencia conquistada; de una evasión escalonada de la manifestación, tal y como lo decía el viejo Goethe, es decir, en el seno de la manifestación exacta, existente, devenida ligera y potente. De tal manera que los sutiles y profundos contactos que mantiene precisamente el humor con esta potencia no se nos muestran como conquista, ni siquiera en tono mayor. Se nos muestran, al contrario, finos y fugaces, como Ariel en el mismo mundo compacto: con una gracia nada patética.

## 50. PARADIGMAS DE LA TRASPOSICIÓN DE FRONTERAS, ABSTRACTA Y MEDIADA, MOSTRADOS EN DON QUIJOTE Y FAUSTO

«¡Cuánto espacio a la meditación no da una nave que flota entre el cielo y la tierra! ¡Las velas ondulantes, la nave siempre oscilante, el rumor de las olas, la nube que se desliza, el amplio, infinito círculo del aire! En tierra se está clavado en un punto muerto y encerrado en el círculo estrecho de una situación.»

(Herder, *Diario de viaje*, 1769<sup>52</sup>)

«Ahora bien, en la práctica de la vida es mucho más importante que la totalidad sea buena uniformemente a que el detalle sea casualmente divino; y por eso, si el idealista es un sujeto más hábil para despertar un gran concepto de lo que es posible a la humanidad, insufriendo respeto por su destino, sólo el realista puede realizar este destino con constancia en la experiencia.»

(Schiller, *Sobre poesía ingenua y sentimental*<sup>53</sup>)

«El humanismo español no se contenta con el lema *Nihil humanum nihil alienum*. De la exigencia de que nada humano debe ser ajeno, avanza a la concepción de que todo lo extraño, singular y maravilloso nos afecta humanamente.»

(Vossler, *Introducción a la literatura española*<sup>54</sup>)

### *La voluntad en fermentación*

La gente débil sueña tan sólo, no sale de sí. La gente valiente actúa, su fuerza se proyecta al exterior. Pero si no se limita a manotear en torno de sí, también el valiente tiene su sueño. También él proyecta hacia el exterior deseos y objetivos que, en principio, sólo se hallan en su cabeza. Ello se descarga, empero, a menudo, en el vacío, porque nadie está solo, porque la vida ha comenzado ya mucho antes que uno; porque la juventud no posee todavía la madurez, es decir, no ha experimentado todavía lo que es, ni tampoco lo que fuera de ella llegará a ser y puede llegar a ser. Y es así como la acción se hace la más solitaria allí donde quisiera ser la más general.

52. J. G. Herder, «Diario de mi viaje del año 1769», en *Obra selecta*, prólogo, trad. y notas de P. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 82.

53. F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y sentimental*, ed. de P. Aullón de Haro sobre la versión de J. Probst y R. Lira, Verbum, Madrid, 1995, pp. 106-107.

54. K. Vossler, *Introducción a la literatura española del siglo de oro*, Visor, Madrid, 2000, p. 79.

Un zumo que fermenta no puede ser en seguida claro. Y también una voluntad todavía inmediada con el exterior, en fermentación consigo misma, aparece turbia. Y cuanto más incondicionadamente lo es, tanto más se halla inserta al principio en el *spleen*, justamente allí donde se comienza inmediatamente, y muy en especial, en las explosiones repentinas o incluso quijotescas de los años tardíos. Allí donde un hombre quiere recuperar todo lo que ha desaprovechado, allí donde tiene que ser intercambiada toda una vida hasta el momento mediocre. Allí donde aparece un amor que hace todo nuevo, pero también un objetivo al que puede uno aproximarse, no sólo inmediatamente, sino también *sin desviaciones*. Y ya aquí se pone de manifiesto: en tanto que algo así no mediado puede darse, a la vez, por lo menos a trechos, como algo no desviado, la cosa no es simple ni se agota con el *spleen*. Un obrar sólo inmediato no es otra cosa, es cierto, que un obrar abstracto, y su derrota produce el efecto, la mayoría de las veces, de algo risible. Pero si la acción participa en el obrar no desviado, se nos presenta como abstractamente moral y el efecto que causa su derrota es, la mayoría de las veces, emocionante. Pero el obrar *mediado*-equilibrado está en situación, en cambio, de ser también *objetivamente* moral, y, sobre todo, franqueador de fronteras, y no hacia el vacío o lo manido. Es menos heroico en la presentación, pero más viril en el golpe descargado; tiene menos floración, pero más fruto. Pese a lo cual, los sueños no mediados atraen constantemente en tanto que no desviados, ya que no sólo constituyen una advertencia, sino también la admonición de no tomar nunca las cosas tal y como son. Y ello pese a que, so pena de perecimiento, y de un perecimiento evitable, y, por tanto, risible, las cosas tienen que ser tomadas tal y como son, a saber, experimentadas activamente en el sentido de la prudencia del mundo, concretamente. Lo no mediado, que quiere salirse a toda costa con la suya, tiene su inconveniente, su honor y su juventud, mientras que lo mediado, con su cautela y su experiencia dominada, tiene su ventaja, su dignidad y su madurez. Y si el último ofrece guía, el primero brinda seducción y también valor desengañado y conciencia ardiente. Por eso es ocasión aquí de volver la mirada detenidamente a Don Quijote. Entre los soñadores incondicionales, Don Quijote fue el más inflexible, y por eso su acción es tan risible como grandiosa: una advertencia y una admonición simultáneamente. Ajeno al mundo, el viejo y utópico Don Quijote persigue una figuración desaparecida en parte, y que, en parte, no ha existido nunca.



*La triste figura de Don Quijote y la ilusión dorada*

El hombre se halla lleno de buena voluntad y nadie le va a la zaga en ello. Allí, empero, donde tiende su mano para ayudar, allí causa un estropicio. Aun arrojando gran daño, ofrece su protección compasiva a las doncellas: él, Don Quijote, un loco solitario que suscita la más profunda compasión él mismo. Alto, enjuto, amarillo, con mejillas «que parecen tocarse la una con la otra por su parte interior», consumido por el desvarío. Don Quijote abandona así la casa y la hacienda, su simple sobrina, la vida limitada, a fin de ser lo que ha soñado, a fin de hacer lo que ha leído. En la edad en la que la melancolía empaña el ánimo, quiere renovarse, hacerse un caballero andante modelo. Por muy descarriados que sean estos sueños, Don Quijote, un hombre de acción incondicionada en alma y cuerpo, los saca adelante. Es verdad, como sabemos, que en la empresa sólo cosecha palos, y que el hombre que no sabía de chanzas se convierte en objeto de chanza para los demás. El noble sueño repercute de mala manera en él, y el mundo, menos hermoso, no se pone en absoluto a su disposición.

Todo en el héroe desvariado es a medias, pero, eso sí, de modo decidido. Como se cree más de lo que es y más de lo que puede, se *excede* sin pausa y se extiende más allá de sus dimensiones corporales. Se atribuye, sin más, tres condados, sin que le acometa la más mínima duda acerca de su misión. Esta misión, sin embargo, había sido extraída de toda una serie de libros, que eran los que le habían insuflado su indecible exigencia y su oposición frente a la manifiesta insustancialidad del ambiente. Cuando comienza a arder el punto del desvarío en el cerebro de Don Quijote, lo que tiene lugar es la inflamación automática de la lectura acumulada. Ello trae como consecuencia que, tras la fantástica salida, todos los afectos se hacen literarios, hasta convertirse en una serie de secuencias sutiles de peripecias leídas en los libros. Y así, cuando Don Quijote, en un reposo de sus andanzas, tiene la ocurrencia de hacer penitencia por su amada, comienza ya a reflexionar si sería mejor tomar como modelo a Amadís en su melancolía o a Rolando en su frenesí, decidiéndose, por fin, a elegir a Amadís y su soledad elegíaca. De esta suerte, el caballero es llevado, una y otra vez, al *pasado*, a la creencia de que en su propia época, tan distinta, tenían todavía validez acciones caballerescas, representaciones de combates, de amor, de fidelidad y formas sociales caballerescas. El caballero viaja, por principio, sin dinero, no sólo porque no lo tiene, sino porque, como dice a Sancho, no ha leído en ninguna historia que un caballero andante haya nunca pagado. Al principio del

pago al contado, Don Quijote opone por doquier un gran corazón de anteayer, extraído de los libros de caballería. Para su desgracia, Don Quijote cree que la caballería andante y su ideal son compatibles con toda forma económica de la sociedad. El viejo lanzón en el soporte o lancero no podía ya prestar servicio, pese al más denodado esfuerzo; lo que en el siglo XIII era espíritu de la época, se había convertido en el XVI en un instrumento inofensivo, en un juguete. Si Don Quijote fuera sólo la fuerza activa y no también la fantasmagoría de los viejos tiempos, habría que dar la razón a Jensen, quien en su novela *La rueda* invierte justamente los términos interpretando a Don Quijote como a un norteamericano rezagado en Europa. Don Quijote está fuera de lugar, no por su armadura, sino porque el mundo antiguo no sabe ya qué hacer con la energía y la aventura: «Los godos han seguido su camino, talan los bosques en Connecticut y Rhode Island; sólo Don Quijote, su hermano, vive todavía en Europa y constituye, por eso, algo estrafalario». Pero los sedicentes godos en Connecticut se convirtieron en capitalistas, mientras que, incluso en la poco capitalista España, Don Quijote llama la atención como un aparecido, como el fantasma de un caballero en la vida cotidiana. Con la esencia del aparecido se combina su fe inquebrantable en encantadores y hadas, una fe que la época compartía en gran medida, pero que aplicaba a los procesos de hechicería, no a la acción y el trato diario. Al extraer de sus lecturas anacrónicas un más allá en el mundo diario, Don Quijote nos aparece doblemente como fantasma, y un fantasma de carne y hueso causa la sensación de la locura. El caballero mismo es un loco en comparación con su época, un loco cuya locura consiste en no haber comprendido la modificación de ideología, en el vacío de Dios; lo que lograron los caballeros andantes legendarios no lo logra ya Don Quijote. A su leyenda le falta el portento que acude en su ayuda, le faltan las piedras mágicas del ciclo de Arturo que habían prestado una perfección alucinante al arco defectuoso. También la creencia en esta máxima construcción medieval forma parte del romanticismo en Don Quijote, de un romanticismo tanto más perfecto cuanto que el caballero comprendía menos todavía el más allá en sombras que el feudalismo desaparecido. El resto lo hace el domicilio apartado del caballero en la desértica meseta de La Mancha, de la «tierra seca» (*manxa*), que es como los árabes llamaban este desierto del sur de Castilla. Es aquí donde iba a germinar esta lejanía del mundo y esta fantasía, donde iba a florecer la flor caballeresca tropical-utópica de Don Quijote. A ningún hombre gótico, sobre todo cuando obraba, se le apareció el mundo más penetrado de espíritu. Un denso *pandemo-*

*nium* en torno, mientras que la estrella de la caballería andante luce desde un cielo aparentemente inmóvil.

Pero también es verdad que la locura no se alimentaba sólo de la lectura y de los libros, sino que apuntaba a una *esperanza incomparable*; una esperanza que sirvió para poblar el árido terreno de la época con imágenes burbujeantes. La fe en lo incondicional hace de la lectura anacrónica que lo alimenta una nueva fe, a saber, una fe anacrónico-utópica. Esta esperanza activa es la que hace que Don Quijote, lector de mil libros de caballería, se convierta él mismo en el más auténtico de sus héroes. El lector del *Amadís* se convierte en el héroe de una novela de caballería nueva, la más universal y peculiar de todas, una novela ante cuya plenitud retrocede también *Amadís*. De tal suerte que Don Quijote, al convertirse en el actor de lo leído por él, en el héroe creyente de sus lecturas, «hunde sus manos hasta el codo en la aventura», como dice Cervantes; en un libro de aventuras en el que aparecen nada menos que seiscientos personajes, y en cuya acción estricta la figura rectora es por doquier la utopía, una utopía ecuestre. Ante su fuerza no resiste nada real, en tanto que corriente o incluso insustancial, nada puede ni siquiera ser percibido sensiblemente: las ovejas se convierten en soldados; las nubes, en castillos; los molinos de viento, en gigantes; la bacía de barbero, que reluce al sol, en el yelmo de Mambrino. El sueño desiderativo caballeresco está lleno de corceles y leones alados, de lagos en llamas, de islas flotantes y palacios de cristal. Ello sobrepasa el mero *anacronismo social* y reviste ya un carácter arcaico-utópico en unión constante con un mundo futuro, tan noble como abigarrado. Los hechos tangibles, incluso allí donde no han sido reconstruidos totalmente por el iluso, no pesan nada frente a la esencia utópica mágica que constituye aquí la única verdad. Es por eso por lo que Don Quijote es incorregible también por la experiencia, tanto más cuanto que ésta se le presenta, a menudo, exagerada y convencionalmente negativa, en forma de apaleamientos interminables, enjabonamientos, manteamientos y desengaños. Toda esta vileza no prevalece en absoluto frente al mundo ensoñado, el único evidente que aguarda oculto: «Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse» (I, cap. 20). Una vez fue el caballero tan maltratado por la experiencia que tuvo que cubrirse el cuerpo entero con emplastos, y que apenas podía moverse de dolor de riñones. En la buhardilla de la pobre posada en donde se ha refugiado aparece, empero, una moza asturiana que trata de deslizarse al lecho de un arriero con el que pensaba pasar un buen rato.

Pero apenas llegó a la puerta, cuando Don Quijote la sintió, y, sentándose en la cama, a pesar de sus bizmas y con dolor de sus costillas, tendió los brazos para recibir a su hermosa doncella... Tentóle luego la camisa, y aunque era de harpillera, a él le pareció ser de finísimo y delgado cendal. Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia cuyo resplandor al mismo sol oscurecía. Y el aliento, que, sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático; y, finalmente, él la pintó en su imaginación de la misma traza y modo que lo había leído en sus libros de la otra princesa que vino a ver el mal ferido caballero, vencida de sus amores, con todos los adornos que aquí van puestos (I, cap. 16).

Como el ingenio de Don Quijote se agudiza tanto más cuanto más irreal es, su fantasía no renuncia a su imagen dorada ni siquiera después, cuando una nueva y terrible refriega pone de manifiesto el engaño. Sino que, en lugar del arriero que acababa de aparecer y que dio tan fiera puñada en las quijadas del caballero que le bañó toda la boca en sangre, se inventa la figura de un moro encantado bajo cuya protección se hallaba la moza-princesa. También la posada, que el caballero había visto antes como «un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadizo y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan», también la posada se convierte en un castillo encantado. Tales transformaciones de la realidad son el pan nuestro de cada día para Don Quijote; más aún si se apodera de él el escepticismo, lo que ocurre a veces; lo que sustituye al desvarío deteriorado no es la realidad de la experiencia, sino que, al contrario, lo que ocupa su lugar es un nuevo y más profundo desvarío. En una ocasión el caballero casi perece ahogado cuando, con una barca encantada, trata de asaltar un molino y cae bajo sus ruedas. Pero el baño no le despeja la cabeza, y para lo único que sirve es para añadir al encantador que había dispuesto la barca otro encantador que había hecho que se estrellara contra la rueda del molino, impidiendo así la hazaña de Don Quijote. Un distinto escepticismo se abre paso cuando el caballero, en medio del camino lleno de sol, y entre dos aventuras, reflexiona sobre el relato extraordinario de que Amadís había acabado en sólo una hora con diez mil enemigos. El caballero detiene su caballo y, detrás de él, Sancho su rocín, comenzando el pensamiento crítico con la reflexión de que, por mucha que fuera su fuerza, Amadís tenía que haber ne-

cesitado, no una hora, sino una semana para matar con la espada a diez mil enemigos. En el santuario de la fe ciega, en los mismos libros de caballería de Don Quijote, comienza a abrirse paso la duda, y el caballero mismo parece que se halla en camino de recuperar su entendimiento, el entendimiento del mundo de la experiencia. Pero, sin embargo, en el mismo momento en que esta amenaza se cierne, Don Quijote encuentra la siguiente solución para su problema: los diez mil enemigos de Amadís no eran de carne y hueso, sino espíritus encantadores, y, por tanto, de constitución gelatinosa, razón por la cual las cuchilladas de Amadís podían atravesar de un solo golpe varios cuerpos, muchos cuerpos, haciéndose así posible la increíble hazaña. Y es así como, precisamente cuando el entendimiento penetra en ella, la idolatría envuelve a Don Quijote en un desvarío aún mayor. La constitución de los encantadores, la estadística de los encantadores vienen en ayuda del héroe, y lo mismo que en el caso del apaleamiento, la empiria no tiene ninguna verdad, ni siquiera en la desilusión. De modo todavía más extraño se nos muestra el mismo fenómeno en otra desilusión que termina por no serlo; porque si no hay límites para la utopía abstracta, para la esperanza ciega al mundo, así tampoco hay en ella ningún correctivo de su fantasmagoría. Cuando Don Quijote cree ver soldados en las ovejas y tiene un rebaño por un ejército extranjero, echando de ver escudos de armas y colores, con música bélica y emblemas a la cabeza, incluso en estos momentos no faltan hipótesis para dar encantamiento a un mundo aburrido, y más aún, para presentar como espejismo el mundo ya desencantado, un espejismo, por lo demás, fácilmente discernible. Y por eso, cuando Sancho, en lugar de la música bélica, sólo oye los balidos de las ovejas y carneros, su señor le explica que ello es sólo un engaño debido al miedo; porque el miedo es una droga que adormece los sentidos y no permite que las cosas se nos muestren tal y como son. Y cuando, poco después, alcanzado por las piedras de los pastores, yace en tierra maltrecho, de tal suerte que podría sentirse convencido de la realidad de las ovejas y pastores que Sancho había visto, Don Quijote no se muestra ni mucho menos persuadido. Muy al contrario, lo que hace es traer a cuento, una vez más, a un encantador como nueva droga: la envidia del encantador ha transformado los primitivos escuadrones en rebaños, pero no puede, de ninguna forma, evitar que, a poca distancia, recuperen su figura primitiva. Que recuperen su verdadera y real figura humana, la de un ejército, el único digno de enfrentarse con la utopía del caballero. La esperanza hacia la que Don Quijote camina no posee, en absoluto, contenidos mínimos; éstos no son

percibidos por ella, o bien los rebosa con una gigantesca alucinación transformadora. Por doquier un país legendario medieval, un *fixum* de especie tradicional e incluso hierático, un espíritu utópico que, pese a todo, se abre camino.

El caballero se hace hiperbólico respecto a la mujer que se imagina. También esta actitud ha sido en parte leída, aprendida, pero sólo en sus contornos generales y en el papel que la amada representa para él. El papel de Dulcinea es el de la *mujer perfecta*, protectora y *voyeuse* a la vez, a través de la cual el caballero contempla sus hazañas. Una parte del sueño dominante, aunque también del miedo al despertar, es que Don Quijote no pretende nunca en serio ver a Dulcinea. En el mundo trovadoresco la fuerza sexual retrocede, y así también en sus epigonos. Entre los trovadores no había más mujer perfecta que aquella que no se había poseído. Esta esperanza ante la realidad, este goce sin experiencia se hace monstruoso en Don Quijote, que sólo tiene trato con la *imagen* de Dulcinea. Don Quijote alaba en los caballeros andantes precisamente la idolatría del amor, en la que la amada aparece inalcanzable: «porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas» (I, cap. 13). Con las estrellas no hay encuentro apresurado, lo que quiere decir que Don Quijote se encuentra siempre próximo a la realidad de los hechos, aunque tal y como se los imagina, y sólo en el caso de Doña Dulcinea, se entrega a la excepción contemplativa. Don Quijote elude incluso la supuesta proximidad de su dama con el pretexto de estar rechazado por ella y no ser digno aún de su belleza. Hasta tal punto se halla preso en la existencia de su sueño, que puede pasar por alto la horrible apariencia de Doña Dulcinea en el Toboso. Permanece incluso curiosamente sereno cuando, en casa de los duques, se le hace aparecer una supuesta Dulcinea bajo cendales y luz de antorchas. La amada ensoñada es tan bella, que ni siquiera los rasgos de una princesa de teatro bastan ni con mucho, que ningún ojo tal que perlas es suficiente; sólo los de una diosa. «Y a lo que yo creo, los [ojos] de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas» (II, cap. 11). Aquí alienta todo en el interior de una utopía reflexiva, si bien prepotente; una actividad fantástica que aguijonea y arrastra a la acción, agotándola y sustituyéndola. Y si se oye lo que Tieck pone en la boca del trovador Jeoffroy, se percibe también la profesión de fe de Don Quijote: que nunca ha visto a su amada, pero, si un día llegara a verla, la realidad tendría que sobrepasar su presunción, tal y como acontece siempre con toda belleza cuando se presenta desvelada a nuestra mirada des-

corporeizada. Sólo que precisamente en Don Quijote la presunción misma utiliza una mirada descorporeizada, de tal suerte que no resta ya órgano alguno para la realidad de Doña Dulcinea, ni menos aún hay ninguna mujer real que pueda parangonarse con la estrella ensoñada que ella representa. Y así, en último término, se nos muestra que Don Quijote hace valer su existencia en el sueño soñado despierto, que su fuerza de acción sólo tiene lugar en éste, que incluso el *enérgico querer-ser-presente en el instante significativo* sólo tiene lugar en el ideal como existente. Para Don Quijote el mundo de la esperanza es ya, por así decir, el mundo real, a saber, el mundo de las leyendas caballerescas y sus damas; sólo por él y en él prevalece la presencia de Don Quijote, una presencia —con esta limitación— desde luego insólita. Lo que quiere decir que tampoco Dulcinea, la *femme introuvable*, representa en realidad esa excepción contemplativa que nos parece; Dulcinea es, más bien, igualmente presencia en el sueño, si bien en el sueño intangible de la estrella. Sólo que en este punto, como el de la más elevada perfección fantástica, el miedo a despertar es también el más eficaz; razón por la cual hay que echar mano de malvados encantadores para que sirvan de explicación en este mismo punto, y para que presten su función a fin de mantener intacto el país de la leyenda. Como aquel país de leyenda que el caballero andante no abandona nunca, y que le aparece como el estado natural, ya natural, de las cosas. Durante su tiempo utópico, el instante en el sentido de Fausto, como llegada de algo incondicional y su intención en lo presentemente incondicionado, no existe para Don Quijote en absoluto como objeto de la intención, sino siempre como algo supuestamente real, en el paraíso de la exaltación que alucina como realizado lo pretendido. Sólo una vez, eso sí, con tonos cargados de emoción, se roza el instante, y ello precisamente al final del recorrido ensoñado, paradójicamente en el momento de la catástrofe del despertar en el lecho del moribundo. Sólo ahora, cuando, al fin, se abre paso una autoidentificación empírica que sustituye a la anterior utópico-anacrónica, dice el caballero agonizante: «Señores —dijo Don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (II, cap. 74). Alonso Quijano el Bueno, la más apacible, la más impresionante denominación; no sólo un desvarío, sino también un enigma se aclara en la escena mortuoria. Hasta entonces se extendía por doquier el presente, y en ningún punto la apariencia de presente de un cielo existente en sueños, pero soterrado; existente, pero tras-

cedente. Como ya se ha indicado, su realidad, *utopía-leyenda como ser y ser ya como utopía-leyenda*, era escamoteada para el caballero simplemente por irrupciones anormales y transitorias de enemigos y encantadores. La misma Dulcinea, la *femme introuvable*, no tiene que ser buscada, ni mucho menos conjurada; no tiene siquiera que ser descubierta; lo único que hay que hacer es acabar con el obstáculo que se cruza entre el más hermoso aquí y ahora y su caballero. Lo plenamente logrado existe, existe en el sueño soñado despierto y en el *mundo anacrónico-utópico* recibido de él, rebotado por él. Don Quijote ha restablecido de este modo para sí la relación más insostenible, la relación entre anticipación y pasado, entre la fuerza sin par de la esperanza y el sordo cielo de un mundo estamental muerto. La gran hazaña de la bondad, el sueño gigantesco de un mundo futuro, se insertó así en la superestructura de la Edad Media, en un más allá fijo, sólo y simplemente impedido. De aquí iba a surgir la caricatura de la utopía, un *pathos* para sí misma, una comedia para los demás; desde el punto de vista práctico, la historia de un apaleamiento de lo abstractamente incondicionado. El donquijotismo es una referencia que no aprende nada, que no es mediada en ningún punto, que pasa por alto que los tiempos medievales han pasado, también en España y precisamente en su pueblo sano, hilarante e irónico, y que por eso, por razón de su idealismo abstracto, representa la caricatura de un fantasma *bene fundatum* y de su contenido constitutivo. El contenido es la bondad, o bien la edad de oro, como dice el mismo Don Quijote, pero el camino hacia ella tiene lugar por medio de las más disparatadas y apaleadas abstracciones que el mundo conoce. Aquí, en este choque, consiste el desvarío de Don Quijote, de aquí procede su destino cómico-triste. Don Quijote es el utópico más grandioso, pero, a la vez, su caricatura; y Cervantes le ha hecho objeto de mofa en la línea primera, más adelantada, de primer plano. Esta mofa no representa, desde luego, la última palabra, porque Don Quijote constituye un ejemplo de conciencia activo-utópica demasiado emocionante, más aún, uno de los iniciadores en la utopía con gigantescos castillos alados sobre la llanura; pero, sin embargo, la burla pone de manifiesto lo que puede hacer y provocar un sueño simplemente abstracto. *Exageración de sí, lectura anacrónica y sus consecuencias, esperanza con la cabeza en la leyenda, fuerza de acción en abstracciones constantes*: todo ello se conjura en una advertencia frente al caballero de la utopía.

Parte esencial de éste es todo sueño que se excede y no se mantiene dentro de sus límites precisos. Toda voluntad tendente hacia



una vida franqueadora de fronteras y una plena existencia tiene, por eso, en Don Quijote su zona de peligro y la vertiente de un derrumbamiento absurdo. No es que la superación constituya el desvarío, pero sí el hecho de que la superación va hacia lo excesivo y vacío, sin prestar atención a los obstáculos, sin alianza con las fuerzas impulsivas de la época. Monumentos a Don Quijote podrían encontrarse en todos los barrios de la bohemia; su patrono es la *grandeza engañosa*, insuficiente. Este Don Quijote, transformada su ingenuidad en reacción, y después en terrible reacción, alienta, empero, también en las mascaradas y en las imposturas de los tiempos recientes, en el *romanticismo político en su totalidad*: con disfraz histórico y con aquella armadura de caballero que ya no presta su apoyo tan sólo a los perseguidos, sino al contrario. Los conjuros feudales, fidelidad, honor, caudillo, vasallos, se compadecen aquí, si no con la tendencia económico-social, sí, con la embriaguez del oro y la patraña. También Sancho Panza, por lo menos el tan fácilmente seducible, si no el ulterior gobernador con tanto sentido común, también Sancho Panza tiene aquí su lugar en tanto que creyente y en tanto que objeto de la mentira, un lugar transformado de acuerdo con los tiempos. No sin razón se convierte el pequeño burgués prosaico y ladino en el escudero del más loco de los hombres; precisamente su utopía (ante los ojos tiene siempre una bolsa de doblones que quisiera hacer suyos de la manera más rápida y breve) convierte al pequeño burgués en vasallo de un romanticismo engañoso. El carácter prosaico no protege de por sí de la locura, sino que, al contrario, por razón de su miopía y de su credulidad —procedente en parte de la incultura, y en parte, de carencias inmediatas—, es víctima con singular facilidad de un falso profeta. En el original, en Cervantes, Sancho Panza es falso profeta, él mismo sin falsía, de un seductor con un alma pura; en la realidad muchos ingenuos simpáticos se convirtieron en presa de impostores y de la mistificación política. *El retorno de Don Quijote* se titula una curiosa novela carnalesca y profética de Chesterton<sup>55</sup>: el retorno se convirtió en asistente del fascismo, y el romanticismo político se transformó en explotación disfrazada e incluso en cloroformo. Ahora bien, desde otro punto de vista, desde el punto de vista de la pureza abstracta, Don Quijote es, sin embargo, congruentemente el patrono de los *idealistas sinceramente abstractos*. Siempre que éstos arrastran aquí abajo lo elevado, a menudo demasiado elevado, con el fin de

55. Cf. G. K. Chesterton, *El regreso de Don Quijote*, ed. de P. Vega, Cátedra, Madrid, 2005.

sanarlo moralmente, de revolucionarlo incluso, algo que sólo puede emprenderse económicamente, en la sociedad homogénea de la cosa. El candelabro de los siete brazos no está ahí para ser llevado a las letrinas del mundo; o, lo que es lo mismo, los ideales sociales no pueden ser predicados entre especuladores. Si, para ser algo más que reforma, la labor revolucionaria tiene que tener presente en todo momento la totalidad y la altura de sus objetivos, así también una sociedad mejor no surge por virtud del entusiasmo o por una propaganda ideal desde lo alto. No como obra de un alma pura sin asentamiento en los movimientos del mundo y sin conocimiento de los poco puros intereses que mueven el mundo. Casi todos los utopistas sociales han sido y son, por eso, de la casta de Don Quijote, sobre todo aquellos que hacen valer ideales lejanos ante la conciencia de los detentadores del poder. De esta especie son en la literatura el marqués de Posa y, muy especialmente, el Gregers Werle de *El pato salvaje* de Ibsen: una figura donquijotesca bajo otros cielos, acumulando exigencias ideales sin tener en cuenta a los deudores insolventes o desaparecidos. Utopistas de tal magnitud como Fourier y Owen se hallan también próximos a Don Quijote en lo que se refiere a la abstractividad: como organizadores de un mundo mejor, no anacrónico, que debería quedar insertado en el mundo antiguo inmediatamente, siguiendo un plan constructivo abstracto. Por razón de esta especie de utopía, Marx estaba muy sensibilizado contra Don Quijote, en el que veía toda una concepción del mundo y su destino. En el sentido justamente, como dice Marx, de que ya Don Quijote pagó el error de creer que la caballería andante era compatible con todas las formas económicas de la sociedad. Y Marx describe además a Don Quijote como la encarnación de la falsa conciencia, de la interpretación del mundo a través de principios abstractos. Y la abstractividad es, en último término, sin embargo, lo que da su perfil único al ingenioso hidalgo como *incondicionalidad poética*: en contraposición muy instructiva con la otra figura ensoñada del afán, con Fausto. También Fausto estaba inquieto, hastiado y penetrado de presunciones inseguras; pero Fausto busca la acomodación con las comarcas por las que viaja, vigorizando e instruyendo su subjetividad por medio de ellas. Su viaje mágico por el mundo se nos presenta como una concreción progresiva, y la hopalanda mágica se convierte en vehículo del hallazgo y de la exclusión, de una profunda experiencia objetiva. Y, sin embargo, la voluntad de plena existencia de Fausto no cede ante ella, no capitula nunca, y el gran instante no es confundido nunca con sus huellas en la sociedad, ni siquiera con su leyenda o su catedral. Don

Quijote, en cambio, permanece siempre en el ante-mundo, bien sea el de la bohemia, bien sea el del romanticismo político, bien sea el de la utopía idealista; el sueño no arriba nunca aquí, o sólo por breve tiempo, y como profanado o legendario. En el sueño de lo incondicionado vive, es cierto, especialmente en Don Quijote, la perfecta conciencia religiosa de que lo dado no puede ser lo evidentemente verdadero; que, por encima de la lógica presente de los hechos, tiene validez además una evidencia perdida y soterrada, en la que alienta la verdad de la esperanza como un mundo para nosotros. Pero, sin embargo, en el donquijotismo como método, la pasión de la pureza, que quiere procurar un mundo concorde con ella, se hunde en la ingenuidad o la afectación, en lo inesencial y extravagante. No se debe ejercer una crítica pedante de los lances deliciosos del ingenioso hidalgo, a no ser la que el mismo Cervantes ejercita en numerosas exégesis humorísticas. Es la bruma de un sueño improcedente lo que hace por doquier que un hombre magnífico y una intención de oro se pierdan en la comicidad; más tarde, en la comicidad del momento, en el romanticismo político, cuando el capital monopolístico se ciñe la armadura y los caballeros de la industria se nos presentan como caballeros celestiales.

En el hidalgo hay muchos rasgos melancólicos, de los cuales, sin embargo, uno puede reírse; con tanta mayor seguridad cuanto más crece él en lo suyo y cuanto más exagerados son sus gestos y propósitos. La apariencia grandiosa e incluso el trasfondo significativo son de importancia en toda impresión cómica; sin un objetivo de importancia y sin un lamentable quedar a medio camino respecto de él no habría efectos cómicos. Es por eso por lo que las manzanas, en tanto que son lo que son, no pueden caricaturizarse, y sí, en cambio, los animales en tanto que apuntan hacia el hombre o pueden, al menos, ser considerados desde este punto de vista; y por eso también, sobre todo, hombres semiheroicos, caballeros de la triste figura. De ellos se ríe, no sólo el pequeño burgués con la malignidad y perfidia que ve como su justo precio la desdicha y el perecimiento de un tipo problemáticamente significativo. Pero se ríe también otro rasgo en el hombre, un rasgo seguro de sí e incluso piadoso, un rasgo que considera demasiado en serio el objetivo como para tomar en serio a Don Quijote como su paladín; en suma, que no soporta ni puede soportar siquiera al sincero combatiente fantástico. Lo que Don Quijote pretendía lo habían ya llevado mejor a cabo los auténticos caballeros, es decir, que el hidalgo es superfluo. Lo que Don Quijote pretendía con el trasfondo de sus sueños, el reino de la justicia, no se fomentó jamás

con latidos sentimentales abstractos por el bien de la humanidad; lo que hizo, al contrario, así fue desacreditarse, porque el ánimo noble ignorante no sirve de campeón en este reino. La muerte patética de Don Quijote no hace olvidar, por eso, la comedia que ha puesto en escena. Don Quijote mismo sabe incluso que ha sido un héroe cómico, con lo cual, desde luego, deja de serlo; porque sólo el héroe trágico sabe y soporta saber que lo es, mientras que el héroe cómico no lo sabe nunca, y si llega a hacerse consciente de ello, la comedia termina para el espectador. Pero justamente la comicidad total de sus precedentes actitudes subsiste; la desaparición de la locura del Don Quijote moribundo, tal como nos la describe Cervantes con una seriedad que arranca las lágrimas, no hace del hidalgo un héroe trágico. Aunque sí le lleva, en cambio, a la escena de la tragedia: compasión, contemplación sollozante, dolorosa simpatía se le abren camino al héroe en este final. Se le abren a Alonso Quijano el Bueno, como el moribundo se llama ahora, a la víctima noble y desamparada de tan incontables tormentos, vilezas y desilusiones en este mundo. Pese a lo cual, Don Quijote se deja aprehender como particularmente cómico en la despiadada comparación entre el querer y el poder, entre la dirección y el objetivo. En su totalidad, es el espectáculo del acabamiento de un hombre magnífico, de gestos heroicos por razón de la chusquedad de sus exageraciones y locuras: un hombre de acción sin acciones, un incitador sin respuesta. En tanto que obra así el compasivo hidalgo, en tanto que Don Quijote no domina nada, es triturado por las más mínimas bagatelas, y, pese a todo, lo único que experimenta al final es el hundimiento de su yo excesivo en la mera verdad de su vacío y de su sueño mesiánico en el conjuro histórico-fantasmal; lo único que logra este carácter —rechazado tanto por la tierra como por el cielo— es poner en escena una representación ante la nada inmutable, ante el león del destino que ni siquiera parpadea, una representación inocua, que no es delegación de nadie, cómica y, a la vez, vergonzosamente paliada. Casi todo lo sublime se convierte aquí en bufonada y en quimera, aunque, eso sí, en la bufonada de una existencia plena y en la quimera de un ideal mesiánico.

Y, sin embargo, todavía no se ha dicho la última y más exacta palabra sobre el complicado personaje. Ninguna figura nos aparece tan de una pieza, y ninguna se hace más ambigua si se la considera detenidamente. A la risa se añade el resplandor que emana de Don Quijote, y el hidalgo *no es sólo refutado* por la risa o incluso por la admonición. El hidalgo es un loco semi-inteligente, muy irisado, con

intervalos de claridad en la cabeza. En medio de un desvarío actúa reflexivamente; más aún, sorprende a veces por su juicio sobrio, tal y como si la locura sólo fuera fingida. En su lecho de muerte, cuando Sancho le llama a otros nuevos disparates caballerescos, de lo que se hacen eco las otras personas que le rodean tratando así de consolarle, Don Quijote dice: «En los nidos de antaño ya no hay pájaros hogaño» (II, cap. 74). Con esta frase el hidalgo anticipa toda la posterior refutación económico-social de su caballería andante. La frase la pronuncia, es verdad, cuando ya ha recuperado el entendimiento. ¿Pero no sabía ya antes Don Quijote que muchas de sus aves del paraíso *no estaban en absoluto en el nido*? Don Quijote extrajo sus pájaros del pasado, pero sólo porque le parecía más humano y más dignamente humano que extraerlos de un presente del que había desaparecido la caballería andante. Don Quijote no extrae de la época feudal los sagrados diezmos y su ideología, tal como lo iba a hacer el romanticismo político, sino que vio en la caballería andante de entonces un paradigma siempre más noble que el del burgués incipiente. En su actitud todavía revolucionaria contra la «tenebrosa Edad Media», la ulterior burguesía transformó a Cervantes en un liberal, absolutizando su propósito irónico y de primer plano: «Deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías». Otra cosa es, desde luego, como lo sugiere Marx, atacar a Don Quijote desde el punto de vista de *la misma utopía concreta*, tanto contra su *antiquarium* como, sobre todo, contra su *a priori* abstracto. Pero ello no porque el caballero andante no fuera un hegeliano, o de tal manera que la crítica abandone el mismo espacio utópico. Muy al contrario: la crítica humorística, si ha de servir de algo, tiene lugar y termina siempre en la voluntad y en la condicionalidad utópica, y así también, en su doble fondo o en su trasfondo, en el mismo Cervantes, el gran escritor de la ensoñación. Este entrecruzamiento de regocijo y melancolía, más aún, de *advertencia y obligación simultáneas*, ha determinado constantemente el efecto causado por Don Quijote en la época subsiguiente. Un monarca español que desde la ventana de su palacio veía cómo una persona se retorció de risa, pudo decir: «O este hombre está loco, o está leyendo el *Don Quijote*». Pero Dostoievski, desde otra ventana y desde otra perspectiva, pudo también decir de Don Quijote: «Cuando se encamine al último tribunal, el hombre no olvidará llevar consigo este, el más triste de todos los libros». Ambas reacciones son exactas, y, como última o penúltima, la melancólico-frenética formulada por André Suárez: «¡Rey de los nobles, señor de los perseguidos, coronado con el yelmo

dorado de la ilusión! Nadie puede vencerte, porque el escudo en tu brazo es la fantasía y toda nobleza la lanza empuñada». Y un Kant, al que difícilmente puede achacársele inclinación alguna por el romanticismo caballeresco, se sentía afectado por lo incondicionado en Don Quijote, hasta tal punto que —como lector, desde luego, nada perfecto— podía reprochar su carácter humorístico al autor. Así, por ejemplo, en esta curiosa anotación póstuma: «Mejor hubiera hecho Cervantes en guiar la pasión fantástica y romántica, que en ponerla en ridículo»<sup>56</sup>. Un efecto cómico causan claramente en todo lector sin prejuicios los apaleamientos constantes del hidalgo en toda la primera parte de la novela, tal como el tonto en el circo. Pero también en la segunda parte, en la que las escenas de apaleamiento desaparecen de forma muy característica, así mismo se apodera del lector la hilaridad que provocan justificadamente por su parte. Porque los apaleamientos experimentan un cambio de cantidad en calidad (II, cap. 68), sustituidos por una piara de cerdos que pisotea a Don Quijote. Ello tiene lugar después de haber vuelto las espaldas a la caballería, poco antes de su muerte, cuando la locura que se aleja no ofrece ya ninguna capa protectora. Esta «aventura cerdosa», como Cervantes la llama, ¿es una reacción jocosamente aceptable del mundo, o incluso del trasfondo del mundo frente al renovador incapaz? ¿O es, más bien, la piara que pisotea al caballero un sinónimo del curso del mundo y del desamparo de Alonso Quijano el Bueno en todos los ámbitos? Una tremenda afinidad nos viene incluso amenazante a la memoria, una afinidad latente durante todo el relato y que ahora se hace manifiesta: la afinidad de este otro Don Quijote con Jesús, tanto por lo que se refiere a la mofa como al ideal radical. Don Quijote sólo experimenta una parte inocua y desfigurada; pero, sin embargo, hay una gran similitud entre las gesticulaciones que acompañan la última vía de Cristo y la piara de cerdos, entre la sorna que acompaña la pregunta de Pilatos: «¿Eres el rey de los judíos?», y el duque que convierte a Don Quijote en bufón de su corte. En la pureza ridiculizada del caballero hay un *Ecce homo*, como hay un reflejo de Cristo todavía en su deficiente caricatura. Dostoievski entendió así, sin duda, a Don Quijote, y Turgueniev, en su melancólico ensayo sobre Hamlet y Don Quijote, interpreta sin rodeos la «cerdosa aventura» como «el último tributo que todos los donquijotes tienen que pagar al desconocimiento indiferente y osado». De tan múltiples maneras puede escapar Don Quijote del ámbito cómico, como si formara tan

56. *Werke*, ed. Hartenstein, vol. VIII, p. 612.

poco parte de él como el engaño de los encantamientos y fantasmas. El loco inteligente, el soñador al que pisotean los cerdos, el tremendo recuerdo de Jesús, el aura de nobleza y fantasía en torno al caballero de la triste figura y su ilusión dorada: todo ello son irisaciones de este héroe cómico, que de la advertencia hacen surgir la admonición, aquello que no debe olvidarse. La comicidad persiste, y también la condena implícita en ella; pero, al final, brilla un crepúsculo dorado que ilumina muy seriamente a Don Quijote. Más aún, y contra toda convención anacrónica, una aurora, en la que se encuentra *katexochen* una figura utópica fundamental con todos los riesgos, todos los legados de la superación y de la incondicionalidad. Y es que la utopía concreta se deslinda tan claramente de la abstracta, como, a su vez, honra su vida fronteriza y su viaje por el sueño soñado despierto.

No se trata, por eso, de hasta qué punto es tenido por loco el caballero, sino de hasta qué punto se tienen por correctos los hechos en los que y contra los que cabalga. Don Quijote lucha, es verdad, por una causa perdida, ¿pero la hilaridad que lo rodea es realmente un grito de triunfo de la vida? El incipiente mundo burgués contra el que Don Quijote lucha lanza en ristre no es tan magnífico como para que aparezca incomprensible la lucha sin sentido. La época caballeresca era algo más noble, menos alienada; más aún, en la segunda parte de la novela, en la corte de los duques, Don Quijote no se nos muestra siquiera como un aparecido de aquella época o del romanticismo construido sobre ella. Porque, si bien en la corte de los duques se halla en estrecha proximidad de un feudalismo aún no desaparecido, conservado y corrupto, el caballero resplandece aquí de modo aún más singular que entre venteros y cuadrilleros. Frente a los cortesanos, ante la innoble frivolidad de los duques, Don Quijote no aparece sólo como loco, bufón y payaso, y su sueño no termina de modo romántico-feudal. La flor y suma de toda la caballería andante, como el duque tilda socarronamente a Don Quijote, representa una suma completamente distinta, también en sí misma. Y es que este visionario no quiere, en último término, restaurar sólo la antigua caballería (aun cuando ello constituiría ya una crítica contra sus restos corruptos). En su sueño caballeresco alienta siempre el de una *Edad de Oro*: «La falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, entuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer» (I, cap. 2). Por muy disparatado e imposible que fuera el planteamiento de este sueño, por muy fácilmente que pudiera ser derrotado por el mundo en todos sus detalles abstractamente románticos, los

mártires de una causa así no son nunca plenamente refutados. Ni la mera tierra utópica legendaria, ni la caricatura de un *phantasma gene fundatum* tienen por qué avergonzarse ante esa bellaquería en que consiste precisamente la diversión feudal. ¡Cuán vana es la misma ilusión o el arte con el que la vaciedad se llena, junto a las huellas del servicio anacrónico bajo las banderas de Amor, si todo ello se compara con la ilusión con que Don Quijote se reviste a sí mismo y reviste al mundo! En su *Filosofía del arte* dice Schelling una vez que, prescindiendo de la belleza, la duquesa tiene todo en común con Circe<sup>57</sup>; y, en efecto, aquí todo es un mundo de mascarada, y sólo Don Quijote no se convierte en cerdo. El teatro en la corte de los duques es de un cinismo acabado, un baño en espuma y engaño, mientras que Don Quijote, que no necesita para nada esta clase de teatro, ve todavía en él toda una serie de personificaciones de sus propios sueños. Lo maravilloso es aquí para él la realidad; cendales y fuego de diamantes le apuntan en esta dirección en el teatro acondicionado por el duque, y la imagen ensoñada supera a ambos. En el teatro vive Dulcinea, y Don Quijote rodea esta *imago* con una veneración más auténtica de lo que ninguna mujer real ha podido experimentar. Se trata aquí, es verdad, de una creencia alucinada de terrible irrealidad, pero, a la vez también, de la más fiel idealidad. Dulcinea es más hermosa que las más hermosas mujeres que hayan podido aparecer en la vida o incluso en la literatura. Estatuyendo todo un *ens perfectissimum*, logra con este amor de la fantasía que el mismo ideal se escinda en un estrato empírico y un estrato utópico, y Dulcinea se encuentra totalmente en la parte utópica, superutópica. Sólo su falta de contornos impide que ante Dulcinea la misma Helena troyana quede rebajada a la cotidianidad de la Helena egipcia. No sólo en la realidad dada, sino también en el estrato desiderativo y fantástico, Dulcinea es así la *femme introuvable*. Pero, desde luego, Don Quijote mismo se debate entre la realidad dada y la verificación de un arco: del arco mítico de la referencia legendaria. El mundo está encantado por la magia negra, y precisamente en sus puntos más sólidos es presa del conjuro; y ni por un solo momento duda el rabioso optimista que ha de llegar el gran instante y que la corteza saltará en pedazos. Esto es lo que busca en su fantástica salida y todavía en el triste retorno; la verificación tiene que tener lugar. En el lecho de muerte, el gran instante es la moralidad, mientras que, durante su sueño, el gran instante vaga

57. F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, estudio preliminar, trad. y notas de V. López-Domínguez, Tecnos, Madrid, 1999, p. 422.



ante los ojos como luminosidad del mundo: «Tras cada curva del camino puede aparecer la maravilla como una ninfa de luciente plata». Don Quijote no ve, desde, luego, un mundo ciertamente existente en la celda transportable de sus sueños dentro de la cual se encuentra, pero, a la vez, es ajeno a toda creencia en el destino, a toda fe en una compulsión proveniente de la naturaleza o impuesta por Dios. Si se empareja con la prudencia que da el mundo, el donquijotismo puede hacer parpadear, y muy intensamente, al león del destino; por mucho, también es verdad, que este león no quede afectado en nada por el impulso desvariado de un mero Don Quijote ajeno al mundo. *Realpolitik* con unas gotas de un donquijotismo entendido también de otra manera: estas gotas entusiásticas de incondicionalidad en la procedencia de lo condicionado no es que hagan posible lo imposible, pero no paralizan tampoco ante lo difícilmente posible, ante la posibilidad objetiva. Más aún, mientras que el mundo histórico se componga de la posibilidad objetiva y del factor subjetivo, el factor subjetivo, si no quiere ser derrotista, poseerá siempre un elemento de donquijotismo bien entendido. Con aquel conocimiento de los tiempos y del mundo que falta completamente al desvariado Don Quijote, con aquella fe en una magnificencia impedida de la que tanto posee el soñador Don Quijote. La salida en el jamelgo, la insuficiencia de la persona, las grotescas fantasmagorías, la ideología del pasado son y siguen siendo algo cómico. Pero la voluntad con la que esta persona emprende el camino, «librar al mundo entero de la injusticia por la fuerza de su brazo», posee tanta grandeza como es burda y vil la reacción del mundo. Y el objetivo, un orden sin galeotes ni vulgaridad, es algo serio. Todas las figuras paradigmáticas del desasosiego llevan una ruta consigo que, en el curso del tiempo, no sólo se muestra equivocada, y la trasposición de la zona templada traspone además ideales anacrónicos, en este caso también el ideal caballeresco. Incluso el hambre anhelante por lo inalcanzable lleva en sí música del instante absoluto: lo inalcanzable es perseguido aquí como acontecimiento, en su sentido más presente. Figuras de lo incondicionado imprimen aquí su *plus ultra*, impulsan como utopías vivas su sueño de una vida perfecta. La trasposición mediada a la manera de Fausto o de la experiencia acontecida, este realismo es lo exacto; pero, después de que Fausto se ha hecho en el mundo más prudente que los más prudentes, *el otro Don Quijote*, el Don Quijote entendido positivamente, exhorta a obrar también contra esta prudencia, a saber, sin hacer las paces con el mundo meramente existente que desfila ante nuestros ojos como algo concluso.

*Afinidad: injusticia y justicia de Tasso frente a Antonio*

Todo encaja en la vieja lucha entre el entusiasta y el reflexivo. Si se les rebaja de nivel, el uno puede significar el necio internamente doliente, y el otro, el pequeño burgués mustio y a ras de suelo. Mientras que, de otro lado, el entusiasmo y la reflexividad de este tipo se rozan, ya que ambos representan algo falso, si bien desde dos puntos de vista contrapuestos. El entusiasta pone incluso a los perros en relación con el infinito, mientras que el pequeño burgués echa a los perros el mismo infinito. Tanto el entusiasta exagerado como el burgués limitado, empequeñecedor, representan ambos sólo caricaturas de un estado serio, de un ser alternativo. Un estado refleja deseos y, en ciertos casos, también ideas en contigüidad superficial, mientras que el otro refleja cosas que se coartan y, en ciertos casos, cosas que aparecen conclusas, hechos consumados que chocan duramente entre sí en el espacio. Schiller subraya poéticamente esta alternativa del factor subjetivo u objetivo en el hombre burgués, ejemplarizándolo en la distinción entre literatura sentimental e ingenua. Aquí nos encontramos, de nuevo, con dos verdaderas perspectivas en lucha: la del hombre idealistamente rebosante, o bien la del hombre con experiencia real. Dice Schiller:

Se llega de la mejor manera al verdadero concepto de esta contraposición, si se abstrae [...], tanto del carácter ingenuo como del sentimental, lo que ambos tienen de poético. Si así se hace, del primero no queda otra cosa que, en consideración al ámbito, un espíritu sobrio de observación y una firme dependencia del testimonio uniforme de los sentidos; en consideración al ámbito práctico, una sumisión resignada bajo la necesidad (no, empero, bajo la ciega compulsión) de la naturaleza: una entrega, por tanto, a lo que es y tiene que ser. Del carácter sentimental, a su vez, no queda otra cosa que, en el campo teórico, un espíritu desasosegado de especulación tendente a lo incondicionado en todos los conocimientos, y en el campo práctico, un rigorismo moral que se aferra a lo incondicionado en los actos volitivos.

Aquí, por tanto, se deslindan uno de otro el idealista y el realista, o bien, para permanecer en el contexto, una gran parte de Don Quijote (incondicionalidad del sentimiento, Marqués de Posada) y una parte igualmente grande de compromiso con el mundo (novela didáctica, constante moderación de Fausto por Mefistófeles, carácter experimental en Fausto). La oposición entre idealista y realista, am-

bos en sentido moral, nos aparece casi schillerianamente en el Tasso de Goethe bajo la metáfora de la ola y la roca. Tasso es completamente desahogado, desbordado por el impulso de su interior, ciegamente rebosante, y se denomina a sí mismo ola; mientras que Antonio, el hombre de mundo, le denomina al final la firme y serena roca. Tasso despliega exclusivamente sus propias imágenes interiores, apasionadas y soberbias: «¿Es que el borde de la copa limita a un vino / que se eleva espumoso y se desborda efervescente?» (V, 4)<sup>58</sup>. Tasso es siempre el no mediado, se mueve en su propio círculo mágico, y si algo del mundo real penetra en él, no es entendido como lección, sino como persecución, como conjuración, es decir, es entendido erróneamente. Junto a él, muy sobre sus pies, se encuentra Antonio: junto al poeta absoluto, el secretario de Estado hábilmente razonador, experimentado, vacilante, frío, no sin malicia, conocedor del mundo. Y Tasso, al venirse abajo la imagen de sus sueños, capitula ante el enemigo que no lo es, encuentra mediación en Antonio: «Y así el navegante se abraza finalmente / a la roca contra la que debería haberse estrellado» (V, 5)<sup>59</sup>. Aquí se encuentra el tránsito del acaloramiento al discernimiento, de la falta de mediación a la mediación, de la espontaneidad a la acción en y con el mundo. Pero, de nuevo, con el peligro de un compromiso; y así prosigue, una vez más, la ambivalencia, la *alternativa entre dos paradigmas*, esta vez entre el radicalismo de lo incondicionado y de lo trivial, pero también de la doctrina, de la prosa viril, de la objetividad del curso del mundo. Schiller, desde luego, no veía ninguna alternativa en la diferencia entre dicha de los sentidos y paz del alma, entre su idealista poético-moral y su realista, ni ningún pronunciamiento a favor del uno con exclusión del otro. Una observación hacia el final de *Sobre poesía ingenua y sentimental* nos dice:

Esta *exclusión* que se encuentra en la experiencia es precisamente lo que yo combato; y el resultado de las presentes consideraciones constituye la prueba de que sólo por la *inclusión* igual y perfecta de ambos podrá responderse satisfactoriamente al concepto de razón de la humanidad.

Y es que, en efecto, la totalidad dialéctica en la que se inserta el problema Tasso-Antonio es, más bien, una totalidad de la *penetración*, del profetismo sumado al realismo del proceso, como se verá a continuación. Y ello de tal manera, que *lo incondicionado mantie-*

58. Cf. J. W. von Goethe, *Torcuati Tasso*, en *Obras completas*, cit., tomo III, p. 1889.

59. *Ibid.*, p. 1892.

*ne el primado*, siempre que se haya introducido en la mediación del proceso, en el aleccionamiento y en las armas. Este primado de lo incondicionado impide en la mediación precisamente el compromiso; más aún, convierte incluso el compromiso temporal en método para el camino y el triunfo de lo justo. Mediación penetrante es, desde luego, indispensable para un carácter en este sentido y, en último término, no desviado; su forma política contra toda clase de gompismo como de monomanía abstracta es marxista. Los entusiastas, como el aislado e infinito Tasso, al que le es permitido lo que le complace, son impacientes en su mera abstracta tez, y la libertad vacía y sin virtud tectónica se desintegra anarquistamente como destrucción de una complacencia rígida. Una inmediatez que pasa por alto la sociedad y las fases de la historia y del mundo, para llegar tanto más rápidamente al final, se convierte así en utopía abstracta en su más elevada abstracción. Es el apresuramiento y la omisión que, justamente por ello, tienen que retornar, una vez más, al mero vacío de la inmediatez; en contraposición a la utopía concreta, al camino, brújula, orden. Es por esta razón por la que Fausto supera, desde este punto de vista, en tal medida, a Don Quijote: un sujeto de la mediación y de su fenomenología, sin fantasmagorías abstractas. Y es también por esta razón que la mediación con análisis de la situación y constante dialéctica del tiempo, constante dialéctica sujeto-objeto, se halla tan por encima de la pura espontaneidad. El paradigma del ser-mediado es superior al de la inmediatez, pero es superior sólo y en tanto que mantiene viva en toda mediación la conciencia radical de la inmediatez. Bajo esta condición, precisamente en esta penetración y, desde luego, sólo en ella, tienen Tasso y Don Quijote la última palabra y son verdad frente a Antonio. Cervantes dedicó a su héroe un epitafio en el que le calificaba de espantajo que salió a librar al mundo de la injusticia por la fuerza de su brazo: del calificativo de espantajo poco puede dudarse, pero menos aún, independientemente de los elementos cómicos, de la sublimidad del objetivo al que estos medios sirven. De la grandeza de la intención, de la melodía escatológica que aquí resuena imperturbada por la burla y las derrotas, que son siempre desacreditadoras. Menos duda hay aún en el objetivo mismo determinante, en el imperativo: librar al mundo de la injusticia, de su alienación, de la asfixiante trivialidad. Esta especie de incondicionalidad no es verdadera en el sentido de lanzarse con la cabeza contra el muro, pero sí como la negación más enérgica de que tiene que haber un muro.

*Lo prometeico-luciferino y el estrato sonoro*

El camino hacia lo mejor es, ante todo, un camino humano, y aquí ello quiere significar un camino audaz. Es un camino que lleva fuera de las circunstancias innatas, así como de aquellas que rodean la vida. Aun cuando las circunstancias concuerden incluso con esta vida, no por eso coinciden permanentemente o sólo cuando la cabeza no permanece erguida, sino que tiene que inclinarse a cada paso como la de un caballo. Los animales están encuadrados, con todas sus acciones y sensaciones, en su especie fija y en el ambiente de ésta; el hombre, en cambio, puede escapar de este encuadramiento. Los animales tienen concluida su organización en años muy tempranos, y tan conclusivo es el espacio vital correspondiente, más aún, su correspondiente destino, dentro de cuyo marco en el grupo, pese a toda movilidad, se comportan como presos en un conjuro. Comparado con el animal, en cambio, el hombre es un prematuro desamparado, sometido a una larga conformación, con maduración y fijación que se extienden durante un largo espacio de tiempo; y tan abierto como su organización es también su ambiente, los límites de la humanidad. El animal es un ser concluso una vez que lo ha acuñado su especie, mientras que en el hombre el desarrollo decisivo comienza sólo con la pubertad. El animal se encuentra efectivamente algo así como comprimido en su medio ambiente, y éste, a su vez, se imprime en su organización con una correspondencia que llega hasta el mimetismo, mientras que el hombre modifica su ambiente por el trabajo, y sólo a través del trabajo se convierte en hombre, es decir, en sujeto de la modificación del mundo. Por virtud de ello puede perder conexión con el sujeto humano primario y todavía más con el espacio natural primario, en el que los animales, cada uno según su especie, y de modo tan asombroso y amparado, se encuentran en concordancia; mientras que los trazos históricos humanos son tan viejos y fuertes, que apenas si conocemos ya el sujeto humano primario ni el ambiente primario del que partió y del que fue desviado el *homo sapiens*. La metamorfosis del hombre por causas económico-sociales es la misma historia real e irreversible de los hombres. Y los «más selectamente cultivados» o tipos de frontera no son los más decadentes como en el reino animal, sino aquellos dotados de una fuerza progresiva más sana: una fuerza humana que penetra en el *novum*. Son los franqueadores de fronteras o pioneros, aliados a menudo con lo mejor que los hombres quieren en cada momento o quieren en absoluto, y representantes de ello. Se trata, por eso, de tipos utópicos, y en esta condición aparecen tam-

bién diseñados poética e idealistamente. El donquijotismo y lo fáustico se encuentran aunados en una línea de combate predesignada; pese a la diferencia, axiomáticamente clara, entre la abstractividad en un caso y la experiencia del mundo en el otro. Sólo el hombre tiene la libertad de este tránsito, como un tránsito del séptimo día, allí donde todo menos él se halla en reposo. Razón por la cual los animales pueden ser, desde luego, demoníacos o «franqueadores de fronteras» como los saurios del periodo jurásico, franqueadores de fronteras hacia lo monstruoso-tropical, pero no pueden, en cambio, ser luciferinos, es decir, hacedores de conciencia, creadores de la luz, transformadores del mundo. Para ello es preciso la estancia en el tránsito, en el puente del tránsito y de la aurora humana: este nuevo día llama a la nueva orilla, un día distinto a los que hasta ahora han lucido e iluminado el mundo. El hombre y su sociedad conforman de esta suerte un nuevo ambiente distinto del que les correspondería biológicamente; con su trabajo el hombre aporta o añade a lo existente un algo nuevo y una transformación. Pero si este algo nuevo no se quiere que sea subjetivamente abstracto, es decir, si no se quiere que no sea algo nuevo, tiene que hallarse en conexión con el mundo. No con el mundo de lo llegado a ser que nos rodea como un anillo, y que, tanto en el animal como en el hombre pobre en subjetividad, se nos muestra hierático como la estructura de su cuerpo. Pero sí con el mundo como acontecer y con su estructura saturada de tendencia: lo que verdaderamente aporta luz no se queda nunca en sí ni permanece solo. En su caracterización de Winckelmann habla Goethe del hombre antiguo, y designa como su esencialidad «una naturaleza intacta, que causa la impresión de un todo, que se sabe una con el mundo, y que, por eso, no siente el mundo externo objetivo como algo ajeno que se añade al mundo interior del hombre, sino que lo reconoce como las figuras reflejas que responden a las propias sensaciones». Así, sobre todo, en las figuras de la tendencia en la historia, en la mediación procesual que alimenta a la voluntad de la libertad interior, y que robustece contra la abstracción la voluntad de lo incondicionado. Lo que aporta la luz, lo luciferino, es en griego lo prometeico, lo que forma también el más lejano *regnum humanum*, aunque siempre con la arcilla de este mundo.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando una especie de material todavía invisible es más fácil de querer y de ser objeto de creencia que de hacerse visible? ¿Cuando la voluntad para ello se informa en el curso *del mundo* a la manera de Fausto, pero también, en tanto que voluntad hacia el instante absoluto, trasciende la *visibilidad alcanza-*

*da?* Manifestaciones de esta especie, manifestaciones de un donquijotismo del más alto grado (con Dulcinea como signo distintivo), no faltan precisamente en Fausto. No sería, en otro caso, el que todo lo abandona, el ímpetu movido por la fidelidad utópica. De ahí los versos del comienzo:

¿Quién me alecciona? ¿Qué es lo que debo evitar?  
 ¿Debo obedecer aquel impulso?  
 ¡Ay!, nuestras mismas acciones, como nuestros dolores,  
 obstaculizan el curso de nuestra vida.

Y a continuación, distanciándose de todo estancamiento en el mundo de las cosas:

A lo magnificante, sea lo que sea lo que el espíritu haya recibido,  
 afluye sin cesar material extraño.  
 Los magníficos sentimientos que nos dieron la vida  
 se hacen rígidos en la confusión terrena.

Y en seguida, en el conjuero de la madre, de la conformación y transformación en lo ilimitado:

Pero yo no busco mi salvación en la rigidez,  
 el estremecimiento es la parte mejor de la humanidad.  
 Por mucho que el mundo le haga pagar caro el sentimiento,  
 emocionado siente profundamente la inmensidad.

En esta oculta superación del mundo, la emoción y lo ilimitado se corresponden; más aún, sólo en lo que un Mefistófeles llama empíricamente nada, allí, empero, donde Fausto espera hallar su todo, se encuentra el reflejo que da respuesta a este sentimiento no enrarecido. Ante la intención penetrante y superadora de esta especie no se encuentra ya el mundo visible, y menos aún la amable costumbre de la existencia y actuación en él: el realista se convierte, más bien, en el impulsor del orden más elevado. Todo ello hay que confesarlo, y el mismo Mefistófeles, refiriéndose a las figuras reflejas que aquí dan su respuesta, habla de vacío y soledad, de lo no hollado, no solicitado, de la huida de lo dado, de espacios desvinculados, aunque también, desde luego, de conformación, transformación y del sentido eterno de la conversación eterna; es decir, que en esta alta intención de ruptura tampoco lo prometeico subsiste por sí solo. Sino que su elemento invisible aparece, de nuevo, en un material y en su mani-

festación plenamente propia. Y no hay que pasar por alto, ni mucho menos ignorar que este material de lo prometeico, todo lo significado como trasposición de fronteras, Don Giovanni, Don Quijote, Fausto, aparece en su nueva figuración, si bien todavía dentro del mundo artístico, en la luz de *la música*. La próxima formación de la trasposición de fronteras poética, contradictoria de lo dado, se encuentra así en el *estrato sonoro y su conformación, transformación*, en las *figuras tonales* que proyecta en una *figura del mundo por muy lejana* que sea. De ahí lo todavía indeterminado del estrato sonoro, de ahí, empero, también la curiosa proximidad y solemnidad con que Fausto trae algo asible de su mundo maravilloso:

De tonalidades aladas brota un no-sé-cómo,  
y mientras vibran se hace todo melodía.  
La columnata y también el triglifo resuena;  
creo incluso que el templo entero canta.

Canto como éxodo indomable y como extracto; la música es el arte utópicamente franqueador por excelencia, ya sea que vibre, ya construya. El estrato sonoro no es siempre, desde luego, indomable, ya que, en otro caso, no podrían resonar los triglifos; pero, como en ningún otro punto, todas las figuras de la trasposición de fronteras se sitúan bajo él, cuando no en él. El mundo sonoro no es tampoco en lo indomable demoníaco, o sólo excepcionalmente (como se encuentra en Berlioz y en Wagner), no es ningún exceso de saurio en el campo de las artes; pero lo luciferino, lo prometeico, se lo incorpora como ningún otro arte; todos los *franqueadores de fronteras hacia el instante absoluto son en la misma medida figuras tonales*. La escritura del paradigma luciferino consiste en Beethoven, los franqueadores de fronteras pertenecen todos al reino de Beethoven; en Beethoven, toda la música se convierte en la obertura de Prometeo, en un sentido mucho más amplio que la obertura temprana así llamada. En esta dirección van los franqueadores de fronteras desde su mundo moral; siempre que el estrato tonal no se haya convertido en un espacio de lengua y reproducción *sui generis*, más aún, en un trozo de otra formación del ambiente. Y ello, sobre todo, con una aproximación al instante colmado en sí, con una cabeza que sobrepasa el mundo dado, con esa identidad del nosotros y su mundo a la que tiende el anhelo tanto de Don Quijote como de Fausto: todo ello en lugar de la alienación.



51. FRANQUEAMIENTO Y MUNDO HUMANO  
DE MÁXIMA INTENSIDAD EN LA MÚSICA

«Si pudiera pedir un deseo, no desearía ni riquezas ni poder, sino la pasión de la posibilidad; desearía sólo un ojo que, eternamente joven, ardiera eternamente con la exigencia de ver la posibilidad.»

(Kierkegaard, *El Instante*<sup>60</sup>)

«El sonido va con nosotros y es nosotros; no sólo como las artes plásticas, que simplemente nos acompañan hasta la tumba, pero que parecían antes tan superiores a nosotros, instruyéndonos en rigor, objetividad y sentido cósmico, sino como las buenas obras que nos acompañan más allá de la sepultura. Y ello precisamente porque el símbolo nuevo, ya no pedagógico, sino símbolo real en la música parece tan inferior, tan exclusivamente eclosión de fuego en nuestra atmósfera, pese a ser, sin embargo, una luz en el cielo más lejano, aunque en el cielo más interior de las estrellas fijas.»

(E. Bloch, *Espíritu de la utopía*)

«En la música hay algo superador e inconcluso que ninguna poesía puede satisfacer, a no ser la poesía que la música puede desarrollar de su seno. La sinceridad de este arte muestra, a la vez, de modo singularmente penetrante, que todavía no se ha dicho la última palabra sobre la relación de contenido con las otras artes.»

(E. Bloch, *Sujeto-objeto. Comentarios sobre Hegel*<sup>61</sup>)

*Dicha de los ciegos*

Para conocerse, el simple yo tiene que acudir a otros. En él mismo se encuentra hundido en sí, y al interior le falta el contraste. Pero en los otros, a los que suele aferrarse una interioridad poco lúcida, el yo se aparta fácilmente de sí. Sólo la tonalidad, lo que se expresa en sonidos, se halla referida sin más a un yo o a un nosotros. Los ojos

60. Cf. S. Kierkegaard, *El Instante*, trad. del danés de A. R. Albertsen *et al.*, Trotta, Madrid, 2006.

61. E. Bloch, *Sujeto-objeto*, cit., pp. 268-269.

se llenan de lágrimas, se hace la oscuridad y lo exterior se disipa y parece que sólo una fuente habla. Es la misma fuente, a menudo, que mana y burbujea en el yo-mismo intentado: este yo inquieto se oye ahora. Como un anhelo y un afán conformados en sí, como una canción que se arrastra lentamente o se entrelaza con otras, expresando rasgos humanos siempre invisibles. Con ello comienza la dicha de los ciegos, tanto entre las cosas existentes como por encima de ellas. El sonido expresa, a la vez, lo que es mudo en el hombre mismo.

### *La ninfa Siringa*

Es inevitable percibir una llamada en el canto. El canto comenzó como grito que expresa un impulso y lo calma a la vez. Originariamente el grito humano fue acompañado sólo de ruido, zumbidos, redoble de tambores, sonido de matracas. Todo ello ensordece y embota, surgiendo así una contraposición de altura y profundidad, pero sin que se dé nunca el inicio de alturas tonales fijas ni menos aún de gradaciones tonales. Estas últimas, es decir, la música, llega muy modestamente, instaurándose sólo gracias a la invención de la flauta pastoril o pánica. El instrumento, fácil de manejar y transportable a todas partes, procede de un estrato social distinto del de los instrumentos productores de ruido y de naturaleza cáltica. Utilizada preferentemente por los pastores, la flauta de Pan servía a la expresión de sentimientos más próximos y más humanos. La flauta no estaba destinada a producir ensordecimiento o efectos mágicos como los instrumentos zumbadores, como los címbalos o como el tambor, revestido ya de significación mágica y pintado además con colores mágicos. La flauta se mantiene, más bien, al nivel del simple entretenimiento o del anhelo amoroso, y por lo que se refiere a los restos mágicos, al nivel del hechizo amoroso. El sonido de la flauta pastoril, pánica, de la siringa entre los griegos (que todo significa lo mismo), estaba destinado a llegar a la amada lejana. Y es así como la música comienza anhelantemente y ya en todos sus extremos como *llamada dirigida a lo que se echa de menos*. Entre los indios de las Montañas Rocosas esta creencia se halla todavía hoy muy difundida: el joven indio sale al espacio libre y hace resonar en la flauta sus penas de amor, mientras que la amada llora por muy lejana que esté. La flauta pánica tiene gran significación: no sólo es el precedente originario del órgano, sino la cuna de la música en tanto que expresión humana de un sueño-deseo sonoro. Ello lo testimonia, no sólo la creencia de los indios, sino —exactamente en su lugar— una de las más bellas fábulas de la Antigüedad.

Una fábula en la que se interpretan de modo encantador y alegórico el origen y el contenido de la música. Según Ovidio, lo que ocurrió con la flauta arcádica y su contenido fue lo siguiente (*Metamorfosis*, 1, 689-712)<sup>62</sup>: Pan, que se entretiene con ninfas, persigue a una de ellas, Siringa, la ninfa de los árboles. Siringa huye de él, se ve detenida por un río e implora a las aguas, sus «líquidas *sorores*», que la transformen, mientras que Pan, que trata de hacerse con ella, ve que sólo tiene cañas en la mano. Mientras se lamenta de la pérdida de la amada, la brisa provoca en el cañaveral tonalidades cuya armonía se apodera del dios. Pan rompe la caña en pedazos, unos más largos y otros más cortos, los une en perfecta gradación con cera y toca las primeras tonalidades, iguales a las de la brisa, pero con aliento vivo y como lamentación. Así surge la flauta de Pan, y mientras la toca, crea el dios una unión con la ninfa (*hoc mihi conloquium tecum manebit\**), la desaparecida y, a la vez, no desaparecida, que queda en sus manos como sonido de la flauta. Hasta aquí Ovidio; en su fábula se dan el recuerdo del tiempo originario, de la historia primigenia de la música como un *pathos* de lo que falta, y es esto lo que la priva de sentimentalidad y lo que la hace objetiva con auténticas alegorías. Prescindiendo de Pan, la flauta pánica no surgió geográficamente en Grecia, sino, hacia el tercer milenio, en Asia oriental, extendiéndose desde aquí rápidamente por toda la tierra, muy especialmente entre pueblos pastores. Pero por muy profunda y deliciosamente que se interprete en la fábula la *necesidad* de música, de igual manera es cierto que la pequeña, trascendental invención de la *expresión humana* significa también música. Justamente en el contraste de la siringa con los instrumentos cúltricos y de percusión, con los ruidos apagados, estridentes, aullantes, discordantes. En este mundo cúltrico del sonido penetra ahora el instrumento que permite percibir una tonalidad ordenada; y con la unidad de siringa y ninfa, Ovidio ha caracterizado el punto final hacia el que se mueve la serie tonal, esa serie que es, desde siempre, una línea trazada en lo invisible. Es algo contradictorio-utópico: la música de la flauta es la existencia de algo desaparecido, y lo que se encuentra más allá de las *fronteras* es alcanzado por este lamento, es captado en este consuelo. La ninfa desaparecida permanece como sonido, se orna y prepara en él, hace resonar su carencia. El sonido procede de un espacio vacío, es producido por

62. Ovidio, *Metamorfosis*, en *Obras completas*, introd., trad. y notas de A. Ramírez de Verger, Espasa-Calpe, Madrid, 2005, pp. 865-867.

\* Este coloquio contigo a mí me quedará.

un hálito fecundador y permanece todavía en el espacio vacío que hace resonar. La ninfa se convierte en la caña y el instrumento se llama su siringa; hasta hoy no sabemos bien cómo se llama la música misma y quién es.

### *Héroe extravagante y ninfa: Symphonie fantastique*

Algo falta, y esta falta la expresa, por lo menos, claramente el sonido. El sonido tiene en sí algo oscuro y sediento, flota, no se encuentra fijo en un sitio como los colores. El flotar y el deslizarse pueden también ser dañosos, de tal suerte que el anhelo en tanto que tonal se difumina, pierde contextura. Ahora bien, si el sonido no tiene un lugar preciso en el espacio, tanto más fácilmente puede ser situado en el tiempo, en el compás, en el canto orientado en una dirección. Inconfundiblemente concordadas de forma musical nos aparecen, sobre todo, las figuras estrictas del desasosiego, todas esas figuras bien conocidas, franqueadoras de fronteras. El director de orquesta Kreisler en el relato de Hoffmann musicaliza aquello que las hojas áureas han querido en todos los árboles, lo que ronda en todos los que padecen hambre de lo incondicionado. Esta pretensión indomable retorna de la manera más perceptible, es decir, eróticamente, en Berlioz y su juvenil *Symphonie fantastique*. Es por eso por lo que puede figurar al comienzo, y figurar con su propia ninfa, su ninfa extravagante. Las figuras de la trasposición poseen todas un fermento utópico especialmente intenso, un fermento que en Berlioz se encuentra erótico-musicalmente aislado. Una vez más nos aparece la ninfa Siringa, recorriendo como tema femenino los cinco tiempos de la *Symphonie fantastique*. Esta obra juvenil no es, de ninguna manera, considerada en su totalidad una obra maestra, pero sí una obra muy significativa en el punto del anhelo, una obra que, de modo sensacional, tiene en la cabeza una *idée fixe utópica* que desarrolla en un héroe extravagante y valiéndose de una extraña Helena. El programa nos expone la intención del músico y las puertas extremas, extramusicales por así decir, de la obra: un joven artista contempla a la adolescente que incorpora en sí todos sus sueños. La imagen amada sólo le aparece al artista acompañada de un pensamiento musical, de un tema de carácter apasionado, aunque distinguido y tímido; esta melodía constituye justamente la *idée fixe*, una idea que tanto persigue como es perseguida. La contraposición con el tema principal se encuentra en el tiempo intermedio; este segundo tema no aparece, tal como sucede de ordinario, como dulzura, sino como difuminación, sueño, detención.

Desde la ejecución deslumbrante y, a menudo, intermitente retorna la idea del primer tema: primero, oscurecida, hundiéndose en capas cada vez más profundas; después, con gran magnificencia, si bien con la magnificencia de una simple imagen del anhelo que se ha hecho aguda y significativa, evanescente. El retorno del tema en do mayor al final del primer tiempo es la dicha, pero como algo inalcanzado; es la estrella, pero como situada en la lejanía. Y Stella abandona el primer tiempo, titulado «Sueños, penas»; atraviesa el *scherzo*, «Un baile»; el adagio verdaderamente único, «Escenas en los campos»; atraviesa la marcha final, «En camino hacia el lugar de ejecución», y atraviesa la fuga final, «Sueño en una noche de *Sabbat*». El *scherzo* trae el tema en ritmos de danza, el adagio lo transforma en un recitativo solitario, en un coloquio en campos audibles —una voz tan sólo a la que la otra no responde, haciéndose pleno silencio— y el trueno resonando en el horizonte. Es un plano tremendo el que se da entre el *melos* del tema y el trueno lejano, cerrado, dispar; Berlioz ofrece en este adagio una pastoral que sólo encuentra su igual en la mística de los cuadros de paisajes chinos. La marcha del cuarto tiempo, la bacanal del quinto, con una fuga doble de *Dies irae* y aquelarre, desgarran y desuellan el tema; mientras que, al final, aparece, una vez más, desgranándose en el clarinete, la melodía preferida, mustia, sucia y vil. En todo momento, sin embargo, también en el último tiempo permanece Stella tan echada de menos como presente musicalmente; resuena también bajo las gesticulaciones, las campanas tocando a muerto de la bacanal, el *Dies irae* parodiado que constituye el final de la *Symphonie fantastique*. Lo no saboreado constituye, llena esta gran trivialidad de música; el todavía-no, como incluso el nunca-jamás, tiene también su existencia más peculiar extraída de las raíces aladas del sonido. Su estarcido neumático constituye el lugar de la *idée fixe* o la jungla por la que discurre la búsqueda de aquélla. Merlín oye cómo se deslizan palabras que acallan las otras; Berlioz, también uno de los encantadores entre los músicos, hace que estas voces resuenen. El trazado de líneas en lo indivisible, ya mencionado, se hace deslumbrante en Berlioz, como se hace demoníaco el lamento por Siringa. Aquí alienta lo echado de menos, incluso lo incondicionado, no en el final, la parte siempre más problemática de toda sinfonía; alienta en el leve tronar de la escena en los campos, en la respuesta que, si bien no lo es, mantiene en conexión la respuesta no encontrada, estableciendo la pausa significativa antes del trueno en esta coda. Y todo ello con un adagio sutil y su alargada, extrañada sonoridad, con un resto que no es más que silencio.

*Expresión humana, inseparable de la música*

El sonido no tiene por objeto ni la sentimentalidad ni tampoco simplemente el hecho de ser ejecutado. Aludiendo a lo primero, el sonido no tiene que situar al oyente bajo el agua, derretido afeminadamente. Cuando se dice que un violín solloza como un pecho humano, se trata no sólo de una mala imagen, sino también de que el violín toca mal o toca mala música. Una escala cuya expresión desaparece cuando se la ejecuta clara y objetivamente, o bien no ha poseído nunca expresión, o bien sólo como superchería. Y por lo que respecta a lo meramente ejecutado: la aversión contra lo sensual, contra la ciénaga sonora sentimental no debe negar nunca la condición psíquicamente cargada de la música en su totalidad. Lo psíquico se halla de tal modo dado como elemento volitivo en la secuencia musical, que ésta muestra ya en sus formas primarias una *aspiración* o una *tendencia*. Después de la quinta hay una caída clara del tono fundamental, la séptima quiere ser ejecutada en sentido descendente y la tercera en sentido ascendente; hay una tendencia de los acordes a unirse unos con otros. Nuestra comprensión no lo es aquí todo, sino que ya en la relación tonal hay también un factor objetivo que determina inexorablemente la comprensión de un modo o de otro. La misma relación de las cuerdas en vibración es oída emocionalmente y determina por sí misma la primera atracción, y también la primera consonancia amable de los sonidos. Lo que comienza así físicamente es llevado adelante por el manejo independiente y por el todavía más independiente arte social; la vida del sonido no pasaría, en otro caso, del descenso de la quinta. La tensión de los sonidos se convierte de una tensión física en una tensión psíquica, y lo más peculiar de la melodía es que en cada uno de sus tonos es audible el siguiente de modo latente, se halla en el hombre anticipador y, en consecuencia, justamente en la expresión, la cual es aquí, sobre todo, una expresión humanizada. Es posible que hubiera música aun cuando no hubiera oídos, pero es seguro que no la habría habido si no hubiera habido músicos que hubiesen dado vida al movimiento tonal y a su energía psíquica, a su energía fáustica. Los músicos hacen de la música no sólo su propia expresión, sino también expresión de la época y de la sociedad en que surge, es decir, no expresión de algo romántico, ni menos arbitrariamente subjetivo. A la tensión de la quinta se añaden incontables *tensiones humanas*, laborando así una cadencia dificultada, es decir, historia de la música. Las *tendencias sociales mismas* se han reflejado y explicitado en el material del sonido, muy por encima

de los hechos naturales, siempre iguales, y mucho más allá de la mera expresividad romántica. No hay ningún arte tan condicionado socialmente como la supuesta música automática, incluso mecánicamente autosuficiente, la cual rebosa de materialismo histórico, precisamente histórico. A la incipiente clase de empresarios responde el dominio de la voz de tiple que rige la melodía y la movilidad de las otras voces, de igual manera que el *cantus firmus* en el centro y la polifonía escalonada habían respondido a la sociedad estamental. Ni Haydn o Mozart, ni Händel o Bach, ni Beethoven o Brahms son pensables sin el trasfondo social variado muy precisamente en cada uno de los momentos respectivos; un trasfondo que se observa desde la forma de la ejecución hasta el *ductus* del material tonal y su composición, hasta en la expresión y la dicción del contenido. Los oratorios de Händel reflejan en su orgullo solemne la Inglaterra imperialista en ascenso, la creencia de ser el pueblo elegido. Ningún Brahms es pensable sin los conciertos de la sociedad burguesa, ni ninguna música de la «nueva objetividad», de la supuesta falta de expresión, sin el gigantesco aumento de la alienación, objetivación, cosificación en el capitalismo tardío. El estrato de consumidores y su interés, el mundo de sentimiento y de fines de la clase dominante en el instante es lo que encuentra expresión en la música de cada momento. Mientras que, de otro lado, por virtud de su capacidad de expresión humana tan directa, la música tiene la propiedad, más que otras artes, de incorporarse el dolor innumerable, los deseos y puntos luminosos de la clase oprimida. Y ningún arte tiene, a su vez, tal suma de excedente sobre la época y la ideología del momento en que se halla, un excedente, desde luego, que no abandona en ningún caso el estrato humano. Es el material de la esperanza expresado tonalmente en el dolor que inflige la época, la sociedad, el mundo, y también la muerte; el «Sigue golpeando, hora deseada; / hora deseada, sigue golpeando» de la cantata de Bach atraviesa las tinieblas y da como tonalidad, por su sola existencia, un consuelo inconcebible. La *expresión de un contenido humano no está, por tanto, limitada evidentemente al plano romántico*, como si éste lo fuese todo y no hubiera fuera de él más que máquina del sonido. Como si sólo Beethoven en algunas de sus frases más lentas, y luego, de la manera más exorbitante, Wagner, hubieran sido los que aportaran este elemento a la música; de tal manera que la expresión en Wagner se convierte a trechos en una verdadera venta de las almas, en una liquidación de las almas. Lo que se nos muestra en lugar de ello, y lo que queremos poner ahora de manifiesto, es que la *música prerromántica*, en conexión con contenidos sociales,

pretendía incluso una expresión que se confiesa mucho más ingenua que la moderna. Porque para los griegos la flauta era excitante; la lira, idílica; la tonalidad dórica, enérgica y de justa actitud; la lidia, femenina y característica de los sentimientos pasivos. Vienen luego las vocalizaciones y manifestaciones de júbilo de la música medieval, que no eran sólo ornamentaciones ni divagaciones melismáticas, sino que superaban precisamente la palabra por razón de una expresión plenamente exaltada. De ahí que Agustín diga sobre el júbilo del aleluya:

Quando el hombre se halla impelido en el júbilo por la alegría, rompe —tras algunos sonidos que no pertenecen al idioma y que no tienen ningún sentido en sí— en un griterío alegre y sin palabras, de tal manera que parece como si fuera impelido en este canto de alegría, pero no supiera formular en palabras lo que le emociona.

Todavía los recitativos de Peri y Monteverdi en las primeras óperas, hacia 1600, se incorporaban precisamente como elementos expresivos vocalizaciones y tropos medievales. Y el arte anterior, mucho más complicado, el movimiento del contrapunto de los holandeses, se hallaba en oposición a una expresión *sui generis*: la expresión tardogótica-cristiana. Lo que se vitupera como «artificiosidad» e incluso como «partitura aparente» en el contrapunto de los holandeses, lo que se ha llamado formalismo del tardogótico decadente, es quizá explicable porque, hasta ahora, no se ha conseguido desde el punto de vista puramente técnico su verdadera resurrección. Josquin escribió un motete a veinticuatro voces, en el que cada una de las cuatro voces contiene un canon seis veces más riguroso; y sin embargo, su contemporáneo Lutero, en sí un enemigo de la escolástica, podía escribir: «Josquin es el maestro del pentagrama, y todos tienen que hacerlo como él quiere, mientras que los demás maestros cantores tienen que hacerlo como el pentagrama quiere». Una frase que sólo puede referirse al imperativo volitivo y de expresión que penetra la gigantesca filigrana de Josquin, su gigantesca construcción escalonada. En Palestrina y Orlando di Lasso, con el primerizo estilo armónico, es plenamente evidente la unidad del *anima christiana* y su conexión tonal, aquí rafaélicamente, allí barrocamente incipiente. Bach, sobre todo, el de la música más erudita y a la vez más anímicamente penetrada, reduce al absurdo la antítesis expresión-canon. Si bien es fundamentalmente falso el romanticismo que iba a traer la interpretación de Bach por Mendelssohn, hay que decir también que con el mero rechazo muerto del romanticismo no se llega a la comprensión



de Bach; como si, a la postre, no quedara más resto que forma cosificada. Bach no permite ser utilizado por los enemigos interesados de toda dicción como estructura formal en sí, ni menos como modelo de instrumentación a la que, desde luego, ha llegado el capitalismo. Debiendo tenerse en cuenta que esta «nueva objetividad» de Bach, expresada con acentos supuestamente positivos, reproduce la valoración corriente durante medio siglo después de la muerte del maestro, una valoración que sirvió precisamente para soterrar al gran músico. Es la valoración de que Bach es sólo música intelectual y antinaturalidad, «música de sacristán sin tonos anímicos» y simple problema matemático entrelazado; una valoración, por lo demás, que tiene muchos puntos de contacto con la valoración, todavía hoy vigente, de los grandes contrapuntistas holandeses. Con acentos supuestamente positivos se celebra esto ahora en Bach como «música absoluta» y siempre en contraposición polémica con el mero *espressivo* romántico, el cual carece totalmente de significación, tanto para la esencia de Bach como para *su* *espressivo específico*. La misma contraposición llena las páginas y descarría la monografía de Spitta sobre Bach en los años setenta<sup>63</sup>, la misma estéril negación de todas las líneas de afecto y expresión, aun cuando en éstas consiste casi toda la música de Bach. El Romanticismo malamente superado iba a vengarse aportando, pese a ello, una vez más, interpretación de la expresión, si bien ni siquiera en el estilo de Mendelssohn, sino en el de la revista sentimental, de la supuesta forma pura con sentimentalidad. Así, por ejemplo, en relación con la sinfonía, al comienzo de la segunda parte del *Oratorio de Navidad*. De acuerdo con Spitta, de gran temperamento musical por lo demás, «la dulzura de los idilios orientales y la seriedad de la noche nórdica invernal con su cielo estrellado constituyen el trasfondo del ánimo de esta sinfonía»; lo cual, si se tiene en cuenta la áspera participación de la flauta y de los violines, es algo insostenible, no sólo técnicamente, sino incluso asociativamente. Y es instructivo que el ulterior análisis de Bach por Albert Schweitzer, basado en la praxis de la ejecución de Bach, documente hasta los últimos detalles el *espressivo* específico de esta música. Schweitzer prueba, valiéndose del mismo pentagrama, del gesto audible de la acción y del afecto, en qué consiste el *espressivo* de Bach: en las cantatas, en las corales, en la música instrumental. Aparece así un inventario de expresión documentada y surgida precisamente aquí, mientras que, de otro lado, se van formando las figuras rítmico-melódicas, consistentes como tales

63. Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1961.

en afecto y en su movimiento externo. Así, por ejemplo, las figuras del cansancio, del dolor, tanto del atormentador como del altivo; de la alegría, tanto de la animada como de la transfigurada; del horror, del júbilo. Una escala de expresión sin par se extiende en Bach de la angustia de la muerte y el anhelo de la muerte hasta el consuelo, la confianza, la paz, el triunfo. Ninguna forma, por concluida que sea, se detiene, ningún continuo impide aquí esos saltos entre extremos que, salvo en el amor, sólo se dan y contrastan en el mundo del afecto religioso. Es el contraste: «¡Oh Gólgota!» — «desventurado Gólgota» — «El héroe de Judea triunfa con su poder», en el que se mueve este Barroco expresivo, Barroco en la abrupta peripecia, Barroco, sobre todo, en el exacerbado sentimiento cristiano. No en último término cuentan aquí el diálogo entre Jesús y el alma o entre el consuelo y la desesperación que se desarrolla en las cantatas, en alegoría musical. Tal es la prevalencia de la expresión en Bach, que nos aparece extravagante la constatación de Schweitzer sobre las frases corales en las cantatas y pasiones de aquél:

Desde el punto de vista de la música pura, las armonizaciones de Bach son completamente enigmáticas, porque no parte de una secuencia tonal que constituye en sí una totalidad estética, sino que se deja guiar por la poesía y la expresión de la palabra. Hasta qué punto se atreve a alejarse llevado por esta tendencia de los principios naturales de la frase pura, se advierte en la armonización del «Debe ser siempre así, qué pena y castigo» en la cantata «Yo, hombre miserable, ¿quién me salvará?» (n.º 48); causa una impresión como música pura verdaderamente insoportable, porque Bach quiere dar expresión a todo el dolor agobiante del pecado encerrado en las palabras [...] Antes de limitarse a escribir una música bella para un texto, Bach se debate con lo posible y lo imposible a fin de descubrir en las palabras un sentimiento que, multiplicado con un cierto afecto intensificador, se hace susceptible de dicción musical<sup>64</sup>.

Si bien es verdad que lo antecedente está escrito bajo la influencia excesiva de la expresión neorromántica, no hay duda, sin embargo, de que en el punto central, en el del *imperativo rector-musical de la palabra*, Schweitzer tiene absoluta razón. Más aún, a la fuerza expresiva de los diversos dibujos tonales que Schweitzer cita en gran número, hay que añadir, y no en último término, aquella verdadera pintura tonal: precisamente por lo que se refiere al despliegue legendario del

64. A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1951, pp. 403 y 408.

afecto. Tan sólo con el fin de reflejar procesos de júbilo míticos, tienen lugar, a menudo, modulaciones de la tonalidad, y así, de la manera más clara, en el tema de la resurrección. Así también en la música para el *Et expecto resurrectionem mortuorum* de la Misa en *si menor*; el *expecto* aparece vacilante, dubitativo, el bajo canta gradualmente seis tonos descendentes, hay una detención, y en seguida tiene lugar la transformación que confirma lo esperado: las tonalidades recorren en su modulación el sol menor hacia el la mayor, el re menor hacia el re mayor de un *vivace allegro* en el que hacen su aparición las trompetas, que son siempre en Bach el timbre del triunfo. Y sólo algo más ocultamente se nos muestra la prevalencia de la expresión en la pura música instrumental de Bach, no sujeta al pie de ningún texto. La fuga, es verdad, no contiene ninguna tensión expresiva lírico-emocional, aunque sí dinámica; está comprimida en el tema, y la ejecución expone el tema en contrapunto hasta en ocho voces, resolviéndolo triunfalmente. Tampoco aquí, por tanto, tenemos en absoluto una vida regida por leyes y por razón de sí misma, ni menos una separación formalista del *humanum* de entonces, ese *humanum* que tan dura carga tenía que soportar y que tanto más roncamente protestaba a las alturas contra ella. Tan expresiva, si bien todavía no sometida en su última expresión, es también la música cristalina en las fugas para órgano, pese a todo su cristal; aquí es donde menos autárquica se nos presenta. Y las obras más abiertas al mundo de la época de Bach en Köthen, los *Conciertos de Brandemburgo* sobre todo, su grandiosa y elegante arquitectura, su variada y temática intensificación, ponen de manifiesto una alta expresión dinámico-social, que no tiene sus raíces en problemas matemáticos. La expresión, por tanto, es parte de la música prerromántica, es inmanente a la buena forma musical, y sólo un añadido en la mala. La expresión no está insuflada a la buena música por una ejecución sentimental, sino que la interpretación, por mucho que tenga que hacer resonar el espíritu de las líneas y formas, encuentra su expresión en las mismas líneas y formas, aunque, desde luego, sólo en éstas. En las formas, no como cosificaciones y fines en sí mismas, sino como medios para la dicción superadora de las palabras o incluso sin palabras: en último término, para la *formulación de una invocación*.

Si se mueve uno en el ambiente *Biedermeier*, es claro que se desliza, a menudo, la voz sentimental. Una voz que exagera y acalora, que entrega el alma gratuitamente, que es efecto sin causa. Una voz que se encuentra en la música romántica, sólo en ella, aunque, muy característicamente, nunca en sus partes bien elaboradas. Y no una

exigencia de falta de expresividad, sino la exigencia de una expresión auténtica y musicalmente fundada es lo que se opone a un añadido que hace untuosa a la ninfa Siringa y asiente al *desiderium* ancestral en la música. Y no es que falten mejores orígenes del sentimiento falso, los cuales se hallan probablemente en conexión con el cálido tono popular cuando empieza a perderse la canción popular. Un deterioro comienza ya con el tono del conde en el último acto de *Las bodas de Figaro*: «¡Ángel mío!, perdóname», y se prosigue con Florestán: «En los días primaverales de la vida». Culmina, entre otros pasajes, en la canción del premio de los *Maestros cantores*, una obra por lo demás tan robusta e impresionante; se hace interioridad en el «Recordare Iesu pie» del *Réquiem* de Verdi, por otra parte tan fundamentalmente auténtico; se nos muestra finalmente en tonos profundos de violoncello, cuando no cínicamente en el tono cordial del Tintorero, «Se me encarga que te proteja», en la *Mujer sin sombra*, de Strauss. Se trata sólo de ejemplos incidentales, pero su *pastoso* no hubiera tenido sitio alguno pre-románticamente, y románticamente constituye un peligro. Ello puede decirse en numerosos pasajes de Wagner, especialmente en el *Anillo*, estridentes o con el brillo de Wotan, pese a todo el genio del autor. El incomparable ímpetu expresivo, el motivo del sueño, el motivo de Erda en el *Anillo*, el motivo de la locura y del día de San Juan en los *Maestros cantores*, y tantas joyas, visiones profundas, toda la potencia frenética y melancólica de esta música y sus articulaciones, fueron pagadas a menudo con una amplia entrega a la retórica autárquica del canto. Entre los grandes poetas sólo Schiller se vio perseguido por la amenaza de un fantasma equívocamente expresivo, de un fantasma que no coincidía en absoluto con el *pathos*, ni siquiera con un *pathos* falso. El cuerpo extraño es múltiple; se encuentra en la absurda sensualidad del violín romántico, en el canto hinchado y amenazador de las heroínas wagnerianas, es por doquier efecto proveniente de afectos o afecto proveniente de efectos. No hay duda de que la música romántica más elevada se hallaba amenazada de modo muy especial por esta circunstancia, como no hay duda de que había causas para ello que, en horizontes más progresivos, iban a ser descubiertas y no aceptadas sin más. Causa social fue la amplia burguesía de las grandes ciudades con su necesidad de una incitación nerviosa amorfa, a la que hay que añadir la pequeña burguesía con su consumo sentimental a bajo precio. El cuerpo extraño psíquico fue hecho posible técnicamente por voces medias introducidas pintoresca, no plásticamente, por una instrumentación excesiva, por un ritmo fundamentalmente sensual o vio-

lentamente acalorado: un monumento de esta especie de expresividad se encuentra, a menudo, en Tchaikowski (sin olvidar el primer acto de *La valquiria*). Pero, desde luego, algo tan exagerado no es ni la expresión *verdadera* de la música romántica, ni tampoco es ésta su *verdadera* expresión, separada de la *gran factura técnica* o añadida a ella. La expresión es siempre y en tal medida un *terminus a quo* y un *terminus ad quem* de la música, que la buena música conforma tan necesariamente, como la mala música lo convierte en una superchería, haciendo del *espressivo* justamente lo contrario: la falta de significación. Aquí se trata, por eso, de toda esa expresión amorfa, ilícita, del Romanticismo, que tanto lo ha desacreditado; no se trata de ese calor propio, de establo, de ganado, como dice Thomas Mann, que carece de la regulación estricta y de la sumisión voluntaria a leyes. Esto es *detritus* del Romanticismo, no su manifestación clásica, que es lo que el Romanticismo representa precisamente en la música. Música expresiva clásicamente romántica la encontramos en el cuarteto de *Fidelio* y en el quinteto de los *Maestros cantores*; y ambos, por eso, también poseen la mejor arquitectónica. Es tan imposible que su interiorización nos haga pasar por alto la escala de las voces, como es también, al contrario, imposible que un maravilloso contrapunto, como el *Crucifixus* de la misa en *si menor* de Bach, nos haga pasar por alto el *pathos* que le es inmanente. Es verdad que la música romántica ha dado, a veces, también indicaciones *literarias* a su expresión, indicaciones que son superfluas (los títulos de la *Pastoral* de Beethoven) o que, de hecho, no sirven a la mejor causa (así la sinfonía programática de Berlioz a Strauss). También ello, sin embargo, sirvió a un cometido musical interno: gracias a las representaciones dadas como motivo, la música debería ser educada en una determinación expresiva cada vez más enérgica. Aquí, desde luego, se daba el peligro de que, en contra de su fuerza expresiva latente y más allá de todas las palabras conocidas, la música fuera concebida como mera ilustración de fantasías literarias. Sin embargo, también aquí, como, sobre todo, en textos elevados, la incitación expresiva del texto se halla al servicio del cometido más propio de la música: el ser, el encontrar, el devenir lenguaje *sui generis*. Más aún, en tanto que su fuerza expresiva se halla más allá de todos los nombres conocidos, de lo que se trata, en último término, no es de la expresión en la música, sino de *la música misma como expresión*. Es decir, de la *totalidad de su dicción, significación, reproducción, y de aquello que reproduce de manera tan invisible, pero, a la vez, de manera tan emotiva en el doble sentido de la palabra*. La música —como polifónico, un arte tan

joven— se mueve en esta dirección tan sólo, hacia la hora de su propio lenguaje, de su *poesis a se*, preformada en grandiosa expresión y, sin embargo, todavía desconocida. Este lenguaje procede, desde luego, sólo de la música absoluta, no de un texto cualquiera convenido que le haya sido superpuesto. Para utilizar un símil de Wagner, podría decirse que la relación entre toda literatura que se añade a una gran música y la fuerza expresiva innominada de la música es la misma que la que se da entre un comentario de Gervinus y un drama de Shakespeare. En su totalidad la expresión musical es, en último término, el *sustituto de una articulación mucho más amplia de lo hasta ahora conocido*. Ello ha tenido siempre lugar, con distinta referencia, en toda gran música, pero se percibe plenamente, también en ésta, cuando suena la hora del lenguaje en una música que se abre paso en este sentido. Brangäne oye todavía como sonido de trompetas lo que Isolde oye como fuente en el silencio de la noche; es decir, que también toda música anterior, si llega a conseguir, por virtud de la *poesis a se* musical, tal agudeza tonal, *hará oír y manifestará más tarde otros contenidos expresivos que los que hasta ahora le son propios*. Frente a ello, la expresión musical percibida hasta ahora podría aparecer como el balbuceo de un niño, como un lenguaje último que quiere formarse, que sólo se ha formado aproximativamente en algunos puntos culminantes; es un idioma que nadie puede entender, si bien es posible presentir lo que significa. *Nadie, sin embargo, ha oído ya a Mozart, Beethoven o Bach tal y como ellos realmente apelan, nombran, enseñan*; ello tendrá lugar mucho más tarde, en la plena sazón ulterior de estas y de todas las grandes obras. Es decir, sin el velo en los oídos ni tampoco en la música del momento, un velo que procede de que el sonido no tiene o no deja oír toda la luz articulada de su entendimiento. Entre las artes, la música lleva consigo una savia muy especial, apta para la mención de aquel algo sin palabras que se da instrumentalmente en el canto, y que en la palabra cantada puede penetrar, a la vez, hasta su tono implícito y su excedente. El arte utópico música, este arte tan joven como arte polifónico, se apresta así a un propio recorrido utópico, el de la acabada *exprimatio* (en lugar del *espressivo* sentimental o descriptivo). Lo utópico de esta expresión es la *hora del lenguaje en la música, entendida en su agudeza perceptiva*; es una *poesis a se* con palabras clave para la entrada en la estructura tonal material de todo venero antes, durante, e incluso después, de que se ha convertido, más o menos adecuadamente, en manifestación. Este algo adecuado a nuestro germen y a todo germen no se ha manifestado todavía al exterior; su conciencia afectiva y, sin

embargo, no sólo afectiva; su apelación tal y como tiene lugar rítmico-melódicamente en los grandes maestros, es lo que en este extremo se llama música. «Si nosotros pudiésemos nombrarnos, se trataría de nuestra cabeza, y la música es una única teurgia subjetiva»<sup>65</sup>, o, lo que es lo mismo, una teurgia que se propone cantar, conjurar lo esencial más semejante al hombre. Este canto y su expresión es subjetivo, lo es en mucho mayor medida que en otras artes, a excepción de la lírica; y en éste sentido, la experiencia de la música constituye el mejor acceso a la hermenéutica de los afectos, muy especialmente de los afectos de la espera. Pero la música es también subjetiva en un sentido significativamente distinto por el hecho de que su *expresión* no sólo refleja el *espejo afectivo* que refleja en *afectos determinados una sociedad y un mundo concretos*, sino por el hecho de que enlaza con *la raíz y el agente* de lo que acontece, entendido como algo externo subjetivo. Este agente fermenta todavía entre todo lo ya determinado y todavía no expresado objetivamente. O lo que es lo mismo: la expresión de la música es algo todavía en fermentación, algo todavía no manifiesto de manera acabada y definible. Este algo objetivamente indeterminado en el contenido expresado, reproducido de la música, constituye la sombra (provisional) de su virtud. De acuerdo con lo cual, la música es aquel arte de la pre-apariencia que se refiere de la manera más intensa el núcleo existencial originante (instante) del ente, y de la manera más expansiva, a su horizonte; *cantus essentiam fontis vocat*.

*La música como canon y mundo de leyes; armonía de las esferas,  
norte-guía más humano*

Tanto más necesario era laborar muy sobria y secamente con las ondulaciones del sonido. Había que rendir pleitesía al oficio, también cuando cayó en manos de pintores o fue olvidado totalmente. Ya el tocar la flauta requiere un aprendizaje, y también el vals y el jazz tienen reglas que han de ser conocidas, porque todo error salta al oído. No obstante lo cual, el oficio musical, tan lejano de la maraña sentimental, no subsiste nunca independiente o abstractamente. Es un oficio que, ya desde la siringa, tiene tras de sí necesidades humanas, implicaciones sociales cambiantes. Es evidente en qué grado precisamente los medios y técnicas de un arte tan social están condicionados por las relaciones sociales del momento, hasta qué grado la sociedad

65. E. Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a.M., 1918, p. 234.

se manifiesta ya en el material musical, el cual no es, de ninguna manera, ni automático ni dado por la naturaleza. La temperatura uniformemente sostenida, encuadrada en octavas, es de tal manera un producto histórico que sólo se remonta a algunos siglos. La forma de la sonata con el conflicto de dos temas, con el tono fundamental, la explicitación y la *reprise*, presupone la dinámica capitalista, mientras que la fuga, estratificada y carente de todo dramatismo, presupone la sociedad estamental estática. La sedicente música atonal no hubiera sido posible en otro tiempo que el de la decadencia tardoburguesa, a la que responde como una desorientación audaz. La técnica dodecafónica, que deja tras de sí la relación dinámica entre disonancia y consonancia, modulación y cadencia con el fin de construir series estrictas y serenas, hubiera sido impensable en la época de la libre competencia. Más aún, sólo la historia de la música a partir de 1600, e incluso sólo de 1750 a 1900, fue una historia de disonancia y cadencia. Y es que también las formas musicales, no sólo su expresión, dependen de las relaciones interhumanas del momento y son reflejo de ellas. A menudo, eso sí, un reflejo cosificado, destacado curiosamente de la expresión oída e incluso del mismo *humanum* de la música. Justamente por ello puede darse la apariencia de que existen dos clases de música: la del sentimiento anímico expresado en sonidos y la forma musical pura, casi mecánicamente abstracta. Y así surge la controversia entre ambas clases, no sólo en la obra musical, sino también en distintas e incompatibles significaciones de la palabra música. De un lado, la palabra significa lo *absolutamente inconformado*, el mero estado de ánimo, siendo su expresión adecuada la tonalidad espectral; de otra parte, significa, al contrario, *maestría* combinatoria y aprendida, en el marco de la tonalidad, no del estado de ánimo. De un lado, lo musical es tenido como vagorosidad difusa, aproximadamente en el sentido de la autoobservación de Schiller: «En primer lugar me aparece un estado de ánimo musical, y sólo después lo sigue en mí la idea poética». El hegeliano Christian Weiße expresó lo mismo en su *Estética* situando a la música en el lugar más inferior entre las artes, diciendo en este sentido que en el mundo de la música el espíritu del ideal labora en sí mismo como algo informe, mientras que este espíritu se extiende en las artes plásticas, para expresarse concentrado sólo en la poesía<sup>66</sup>. De otro lado, en cambio, la música es tenida por una arquitectónica superior, más aún, como un

66. Cf. H. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München, 1868, pp. 455 ss.



trozo de la *ratio* matemática, que sólo por una especie de equívoco ha venido a caer en un ámbito tan deleznable como el del arte: algo así a como Saúl vino a caer entre los profetas. Aquí se echa de ver la influencia todavía del lugar ocupado por la música en el *quadrivium* del plan de estudios medieval, en el que constituía una ciencia junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. La teoría pitagórica y matemático-astronómica de la música fue la que dio a ésta su lugar en el *quadrivium*, elevándola incluso al rango de una ciencia muy superior y regulada cósmicamente. Según ello, la música no era tenida de ninguna manera como un ruido inconformado o como una cálida nebulosidad; Kepler, al contrario, vinculó la música a las estrellas, al mundo de las más puras revoluciones, el más objetivo también del universo. La música no surge como un hervor del ánimo, sino que se vierte desde los planetas, primariamente sobre la tierra, y después también sobre los hombres:

La obra y el destino del alma de la tierra es provocar el sudor de la tierra a fin de que se produzca la lluvia, humedeciendo la tierra en nuestro provecho. El alma de la tierra es llevada a ello por la incitación de los aspectos, en cierto modo como por una música celeste, la cual no hace ningún movimiento de por sí, sino que el cielo le da la señal para ello [...] Ahora bien, el fundamento de la comparación de los aspectos astronómicos con la música se halla en que el círculo segmentado según los aspectos y lo monocorde dividido según las armonías tienen la misma división<sup>67</sup>.

Mientras que, por tanto, la música entendida como estado de ánimo se sitúa totalmente en la vagorosidad, entendida como proporción o arte de la frase, es matematizada desde muy antiguo. Mientras que, de un lado, la música debe cesar de serlo en tanto que estado de ánimo, en tanto que es conformada aprensiblemente y se transforma en arte plástico, en poesía, la música, de otra parte, se hace tanto más música como forma, como proporción, tanto más cuanto más se expresa sometida a leyes y se hace cosmográfica. Y mientras que la música como estado de ánimo permanece en los arcanos del alma, e incluso se presenta como el arte más ctónico de todos, la sedicente música matemática se hace completamente uránica y se posa en el cielo. Se trata, por tanto, de controversias muy distintas de las que pueden darse entre expresión y forma, si bien afines a éstas en el

67. *Johannes Kepler in seinen Briefen*, ed. de M. Caspar, München, 1930, vol. I, pp. 289 s.

plano teórico superior. Y el resultado es justamente que, en tiempos en que son raros los contenidos expresivos, la perfección del oficio musical se cosifica con especial facilidad. Se ha dicho que el músico une en sí un chamán y un ingeniero; después del descrédito de los excesos románticos, sólo el ingeniero parece moderno. Al oficio se lo priva así de su misión expresiva, y se lo combina plenamente con la física tonal, si bien con una muy desarrollada. Y así surge no sólo el problema del *melos* sin expresión, sino —*partiendo del ideal y la imagen de perfección del canon autárquico*— también el del *melos* sin yo alguno, el de la música reducida a leyes. De modo oscuro resuena aquí, de nuevo, el eco del trasfondo pitagórico o kepleriano: la música aparece como contextura de sonidos que se siguen o giran en un orden extrahumano. Este orden mismo puede ser el más sobrio, quedar reducido a la ley sobre el mero acaso: como ejemplo de él se suele aducir preferentemente la *Sonata de los gatos*, de Scarlatti, cuyo tema está constituido por las teclas que oprime un gato corriendo sobre el teclado del piano. El orden puede ser, desde luego, extrahumano de un modo sublime; en cuyo caso, el entusiasmo por la ley no menosprecia incluso su aparición en la música expresiva, tal y como acontece, por ejemplo, en el adagio de la *Sexta sinfonía* de Bruckner, en la cual una escala alcanza lentamente a través de tres octavas el recipiente áureo, un ejemplo muy socorrido de música-existencia (en el *finale* de la *Pastoral* de Beethoven se encuentra algo semejante) consistente en física tonal bien temperada y, al parecer, en nada más. En términos generales, el sedicente orden extrahumano lo que hace, más que rechazar la música como expresión, es trascenderla o, al menos, sustituirla. En lugar de la expresión psíquica, la música aparece como *huella cósmica, como reproducción de relaciones cósmicas*; poco más o menos como cuando la arquitectura creía hacerse superior y más perfecta imitando la construcción del universo. Si a la música formalista le falta la arquitectónica universal como modelo, no le falta, en cambio, la creencia en un orden transubjetivo, es decir, en la música como ley, en lugar de la música como existencia. La armonía y el contrapunto parecen ser desde este punto de vista tan autárquicos como transparentes, y siempre transparentes de modo físico-matemático. Dado que ni números ni fórmulas pueden oírse, en la música deben percibirse, al menos, fuerzas que pueden encontrarse en procesos mecánicos, en la dinámica y la estática: así, por ejemplo, tensiones, descargas, equilibrio, etc. Menos, en cambio, se habla aquí de la dialéctica natural, pese a la escisión en la temática y en la arquitectura de las sonatas. Para una serialidad externa de tal

modo unilateral, queda también fuera de consideración la naturaleza como cifra humana oída a través de la música; porque *en tal teoría de leyes meramente cosificada* lo único que aparece en el horizonte es la mecánica, un mero reflejo de la estructuración formal en la antigua naturaleza de Kepler, ahora secularizada. Con una clara referencia de base, lo extrahumano en la teoría tardoburguesa de la música como anti-expresión y en su cosificación formal se convierte muy fácilmente en algo antihumano; la objetividad se interpreta exclusivamente como conjunto de leyes ajenas a la subjetividad. «¡Música, alimento melancólico de almas enamoradas!», dice Shakespeare; pero, sin embargo, de la *Fuga del gato* hipostasiada no conduce ninguna senda a la ninfa Siringa ni tampoco a la trasposición de sí mismo, a la resonancia utópica originaria y existencial. No obstante lo cual, también esta separación es artificial, tan artificial y abstracta como la separación entre expresión y buena calidad formal, siendo así que, en verdad, ambas son una misma cosa y que ambas se apoyan recíprocamente. De modo semejante, también la música, como mundo de leyes de la armonía y del contrapunto, sólo se halla en contraposición respecto a la música como tonalidad existencial, cuando el mundo de leyes, es decir, la perfección específica de sus medios, es cosificado y absolutizado; cuando el objetivo, que es el de la música mejor, se pierde en una música sin adjetivos, en la mera autogarantía de la consecuencia melódica y del contrapunto, cuando el contrapunto se ha convertido en una especie de fetiche formal oído. Tan pronto, sin embargo, como se evita esta absolutización y la música con la que nos las tenemos que ver no es ni una música en la que no se percibe nada expresivo, ni una música en la que hace estragos su correspondiente ciencia, en la que no se puede pensar en expansión alguna, se nos hace patente y se abre camino precisamente en su *teoría de la forma* la intención tan profunda y de tan amplios objetivos característica de la música. Frente a lo meramente ondulante y al vago calor del tono, el oficio ofrece, en verdad, *un mundo de leyes, pero no un mundo automático, sino el de las humanidades de Mozart, Bach, Beethoven*, un mundo que, como tal, no ha llegado a ser canon, pero sí se ha hecho canónico. De tal manera que incluso la última transparencia de un oficio absolutizado, la referencia cósmica de la música, que es siempre armonía de las esferas secularizadas, no sólo no perjudica en nada, sino que sirve para lo mejor. Para lo mejor y modélico que hace resonar justamente la naturaleza como pastoral, a saber, de modo humano-significativo.

De esta suerte el sonido procede hacia la lejanía y se ha equipado para el viaje. El sonido conformado posee reglas precisas y firme en-

tendimiento, cosas por las que ha sido envidiado desde siempre por los pintores. Entre todas las artes gremiales, la música fue la que *primero se racionalizó*, no consistiendo tan sólo en manipulaciones probadas empíricamente ni en secretos profesionales de los maestros. El arte de la medida y las reglas de las proporciones justas, experimentado por Leonardo y Durero, se encontraba ya mucho antes, *mutatis mutandis*, en el canon musical. Una de las razones principales de esta saludable racionalización se encontraba en la tradición clásica que había considerado la música como una ciencia. La música se convirtió así en una de las siete artes liberales de la universidad medieval y encontró su lugar en el *quadrivium*. Esta tradición se pagó, sin duda, muy cara con la exageración en el campo de las relaciones numéricas, lo que rompió casi toda conexión con la práctica musical, para la cual fueron un obstáculo las especulaciones pitagóricas. No obstante lo cual, la racionalización tradicional significó una gran ventaja para la polifonía que iba a comenzar en el siglo XI; no Pitágoras, pero sí la proximidad a la doctrina y a la mentalidad escolásticas, hizo posibles las obras maestras de agudeza que iban a construir los contrapuntistas borgoñones-flamencos. Los pintores recorrían su camino experimental por los talleres, los canteros tenían sus logias con su mezcla, a menudo secreta, del arte de la medida y de una gnosis transmitida oralmente; en la música, sin embargo, y simultáneamente con el incremento de la polifonía, aparecen ya los primeros tratados racionales, un *Speculum musicae* de Jean de Muris, de Jacobo de Lieja (1330), así como un *Ars nova* y un *Ars contrapuncti* de Felipe de Vitry. Y, a la vez —lo que hasta ahora no ha sido estudiado— se pone de manifiesto una conexión que va a prestar hasta nuestros días al contrapunto su altiva racionalidad: la conexión *con la lógica escolástica o, más exactamente, con sus formas combinatorias*. Es muy característico que el mismo autor, Boecio, que transmitió en su *Ars musica* la ciencia musical griega, iba a traducir y a comentar la *Lógica* de Aristóteles para el mismo mundo y, en gran medida, para los mismos hombres. Abelardo alababa a Boecio como el representante de toda clase de conocimientos en la música; y si bien este juicio se ha modificado en los siglos del contrapunto posteriores a Abelardo, se ha impuesto, en cambio, la autoridad de las múltiples inversiones y contraposiciones de un juicio transmitidas también como primer autor por Boecio. La diferencia de las reglas artísticas en el contrapunto y de las reglas de la verdad en la lógica no se oponía en absoluto a estas conexiones transversales. Porque, prescindiendo del rango de la música en el *quadrivium* como una de las siete artes liberales, la lógica escolástica hacía mucho que no estaba orientada a

la teoría del conocimiento como la lógica aristotélica. La lógica escolástica se había convertido, más bien, en una teoría deductiva formal, especialmente en las conversiones del juicio, como, por ejemplo, en los tratados subsiguientes a Pedro Hispano. Contrapunto es la variación del tema en diversas voces —*ex una voce plures faciens*— por medio de la inversión, la imitación, la retracción, etc. La lógica escolástica enseñaba variaciones y combinaciones de los elementos formales del juicio —*ex uno iudicio plures faciens*— por la conversión, la contraposición, la subalternación, la consecuencia modal, etc. A estas consecuencias se añaden las formas silogísticas o aquellos *modi* de las figuras silogísticas que descansan en las distintas posibilidades de combinación de las premisas; ya en Alejandría el arte combinatorio se extrajo de la matemática. No es, desde luego, posible comparar más detalladamente los «ejemplos de cálculo» de la fuga (durante el siglo XIV era denominada en Italia también *consequenza*) y el «mosaico» de la lógica escolástica, ya que el material es hartamente distinto. Pero el espíritu, que también en la lógica posterior a Pedro Hispano fue esencialmente el del despliegue formalmente correcto, es en ambos terrenos sorprendentemente afín. Es un racionalismo del desentrañamiento y de la subsunción, a diferencia del racionalismo moderno del desarrollo y de la creación. Precisamente esta herencia presta a la forma musical —prescindiendo del peligro ya mencionado— una gran dignidad, especialmente cuando aquélla se encuentra unida a la expresividad articulada, a cuya corporeización sirve exclusivamente.

Y ahora, una vez más, volvamos al más célebre sostén de todo el entusiasmo musical por las leyes: *a la armonía de las esferas y a su hija, la teoría cósmica de la música*. En su arquetipo mítico-utópico hay, a saber, otra esencia que aquella en que se ha convertido el semi-Pitágoras, o, lo que es lo mismo, el aparente correlato de meras leyes musicales en sí. Se trata de desentrañar esta esencia desde el punto de vista humano, en la misma conexión refractada en la teoría cósmica de la música. Es una teoría que ha dominado durante demasiado tiempo, pero que enseñó a pensar grandiosamente sobre sí a la obra musical. Con la prohibición pitagórica de la tercera y la sexta obstaculizó el desarrollo de la música, pero prestó la ambición de un correlato inmenso a la música surgida pese a ello. Se trata de un mito astral sin remedio, pero ha dado al sueño de la perfección musical algo paralelo a lo que fue durante largo tiempo para la arquitectura el supuesto canon de la arquitectónica universal<sup>68</sup>. Más aún, mientras

68. Véase vol. 2, pp. 298 ss.

que este canon (hasta la idea del templo salomónico) influyó sólo poéticamente o en escuelas esotéricas, se convirtió en la *ratio* escolástica, desde sus comienzos y mucho después, en modelo ideal de una música celestial supraordenada a la música terrena y aprendida:

La teoría musical de la alta Edad Media fue así una partidaria de la música de las esferas como podía haberlo sido la misma escuela pitagórica [...] Y así fue como la proposición sentada por los Padres de la Iglesia de que la música eclesial procedía de Dios y tenía su modelo en el cántico de los coros celestiales iba a recibir, por así decirlo, un sostén filosófico<sup>69</sup>.

El templo salomónico de la música se llamó cántico de los planetas, y desde Agustín, canto angélico; y los intervalos, equiparados en los pitagóricos a las distancias interplanetarias, respondían ahora a los *ordines angelorum*. Debiendo tenerse en cuenta que la conexión con los planetas no desapareció nunca desde el punto de vista cristiano: san Ambrosio, que fundó el cántico eclesiástico, enseñaba incluso que la misteriosa música universal era la imagen primaria y el modelo de la música terrena, y que el rey David había introducido el arte de la salmodia imitando el canto de los planetas (los cielos ensalzan el honor del Eterno). El teórico de la música carolingio Aureliano de Réomé, uno de los más influyentes renovadores de las tonalidades griegas, puso en relación las ocho tonalidades con los movimientos celestes, mientras que, a la vez, enseñaba su disciplina musical: *In hoc (sc. cantandi officio) angelorum choros imitamus*. La arquitectura de la música se convirtió así en algo tan cósmico como sagrado, con gradaciones en las que se encontraban Ptolomeo y la emanación mística. Ya Boecio había establecido el siguiente orden de arriba hacia abajo: música mundana, el movimiento acorde en número y medida del universo; música humana, la concordancia de cuerpo y alma; música *instrumentalis*, la emanación inferior y audible. El heptacorde celestial se puso en conexión con los intervalos y tonalidades; el coro angélico, con el canto antifonal y responsorial de los primeros tiempos cristianos; pero incluso lo más nuevo, el canon polifónico, no se desarrolló sin el paradigma del canto de las esferas. La teoría árabe de la música (Alfarabi) suministró el símil del árbol en flor, cuyas ramas, por virtud de los números, se encuentran en una relación concorde, cuyas flotaciones representan las distintas clases de

69. H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905, p. 154.

consonancias, y cuyos frutos son las dulces armonías<sup>70</sup>. El símil del árbol universal es un símil antiquísimo oriental, probablemente más antiguo que el de las esferas de los planetas, pero pudo combinarse con el incipiente estarcido gótico de la música. Cuando el mensuralista Marchetto de Padua lo utiliza, hacia 1300, lo hace no sin relación con el arte de cantar en *discantus* varios tonos mensurados frente a uno, es decir, no sin relación con el incipiente contrapunto. Aun cuando la música se convierte ella misma en una formación muy estructurada y en un árbol de múltiples ramas, ello no quiere decir que esta polifonía y su entrecruzamiento queden ajenos al orden astral: coros angélicos se dan también en el «continuo» polirrítmico y polifónico. Y ello pese a la forma musical totalmente nueva, y pese también al escepticismo que se anuncia en la baja Edad Media respecto a la armonía de las esferas. Una imitación intencionada *musicæ mundanae*, como la mejor, se encuentra en los motetes de Felipe de Vitry, el ya citado contrapuntista. Aunque aparecida como *Ars nova*, es decir, como libre arte fantástico burgués, las melodías discurren periódicamente y en estricta uniformidad, sin cambio del ritmo, una «imitación» consciente del curso de los planetas. La obra se fundamentó en el contemporáneo y ya citado *Speculum musicæ* de Jacobo de Lieja, todo un compendio en tonos de la imagen escalonada del universo. Se defiende y se ordena así la música escolásticamente, la cual se extiende desde las *res transcendentales et divinae* a través de los cuerpos celestes, de los hombres, de los animales, plantas y minerales, a través de toda la catedral del universo. Y cuando se quebró el orden estamental reflejado en el cielo, no cesaron, por eso, de resonar en el arte las armonías de las esferas. Ni las «teclas de dulce armonía», como Lorenzo explica mostrando las estrellas a la hija de Shylock, ni esas sublimes figuras tonales del recuerdo: «El sol resuena según la vieja melodía / en el canto de las esferas fraternas». Y la ciencia natural, que había secularizado la visión del mundo, se hallaba ella misma en sus comienzos profundamente impregnada de pitagorismo. El mismo Kepler, uno de los destructores de la vieja imagen del universo, creía firmemente en la música de las esferas, describiéndola incluso según el contrapunto de su época. La *Lyra Apollinis vel Solis* se ha convertido en Kepler en orquesta barroca, en plena polifonía:

Los movimientos celestes no son otra cosa que un acorde constante [...], todo ello en una frase, por así decirlo, de seis voces —con los seis

70. Cf. *ibid.*, p. 175.

planetas como otras tantas voces—, articulando e interrumpiendo con estas notas la infinitud del tiempo. Y no es, por ello, chocante que el hombre, el imitador de su creador, haya descubierto el canto polifónico, desconocido a los antiguos, de tal suerte que con una estructura tonal polifónica muy artística reproduce en el breve fragmento de una hora el constante fluir de la historia universal, deleitándose con el más dulce sentimiento en el goce del Dios creador en su obra, tal como se la ofrece la música imitadora de Dios<sup>71</sup>.

Al final, como era de esperar, la filosofía de la naturaleza romántica aportó su parte al viejo hechizo del cielo, tal como puede percibirse, sobre todo, en Schelling. Su *Filosofía del arte* quiere fijar, una vez más, de modo astronómico «la suprema significación de ritmo, armonía y melodía». De tal modo que el ritmo y la melodía unísona, tal como los conocía la Antigüedad, se coordinan con el mundo de los planetas, mientras que el movimiento supuestamente confuso del contrapunto se coordina con los cometas. Por lo demás, sin embargo, aquí se renueva, una vez más, toda la teoría astronómica de la música, tan ajena ya a la música de la época construida cósmicamente:

Los cuerpos celestes flotan en las alas de la armonía y del ritmo; lo que se denomina fuerza centrípeta y fuerza centrífuga no son otra cosa que este ritmo, aquella armonía. Levantada por las mismas alas flota la música en el espacio, para tejer un universo audible con el cuerpo transparente de los tonos y sonidos<sup>72</sup>.

O lo que es lo mismo: *la historia de la armonía de las esferas es la historia de la arquitectónica universal en la música, del Templo de Salomón en la música*, es decir, de la suprema utopía formal. Esta utopía formal, desde luego, es utópica sólo como espacialmente lejana, y su espacio desiderativo se da en otro lugar al ya existente. Tiempo desiderativo y, en consecuencia, utopía real la encontramos en estas modificaciones de la armonía de las esferas sólo en la supuesta totalidad armónica de la creación, cuyo espacio desiderativo se piensa penetrado, no simplemente por música angélica, sino por la música de una *Jerusalén futura*. Ello nos sale al paso en los antiguos relatos de una muerte bienaventurada, en la que el moribundo, bien revestido para el último viaje, cree oír el canto de alegría futura del más allá. Y ello alienta también en las muchas anécdotas de milagros musicales hasta bien entrado el Barroco, así, como uno entre

71. *Harmonices mundi*, V, cap. 7.

72. F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, cit., p. 198.



muchos, el que se cuenta en el libro *De los tres siglos* (1660), del joaquinita y rosacruz Sperber:

Cuando, en 1596, se encontró inopinadamente en Jerusalén una capilla sin puerta, se oyó en el interior una dulce armonía semejante a una música angélica o celeste. No había duda alguna de que, dentro de pocos años, comenzaría el nuevo *saeculum* y una época gozosa, en la que se escuchará con constante alegría del corazón toda la música celeste, de la que la música terrena es sólo el comienzo.

Y aquí puede también recordarse, en un ámbito ni mucho menos herético, la exclamación que, según se cuenta, dio Pío IV al oír la *Missa papae Marcelli* de Palestrina: «Un Juan en la Jerusalén terrena nos brinda aquí la sensación de aquel cántico que el apóstol Juan percibió un día con arrobamiento profético en la Jerusalén celeste»<sup>73</sup>. Un eco epigonal de esta especie se encuentra todavía en el *Palestrina* de Pfitzner, al final del primer acto, cuando se presenta la creación de la *Missa papae Marcelli*: la voz de un ángel, primero; después, la de varios, y después, profundidades alucinantes de coros angélicos cantan la frase musical al «inspirado». Un trasfondo de soberanía celeste, en el que todavía se cree verdaderamente, se persigue en los tritonos majestuosos de Bruckner, un eco de voces de querubines parece reflejarse en el tránsito en quintas de las octavas que recorre su *Te Deum*. Claro y fuera de toda discusión, aunque hasta hoy no haya desaparecido del todo, es el elemento mítico hipostasiado en la *orientación desiderativa tanto astral como cristiano-astral*. No obstante lo cual, no debe ignorarse lo positivo en este desesperado mito astral de la música; lo positivo, que consiste en que la destrucción de este mito, y sólo ello, significa la apertura humano-utópica. Es preciso apreciar exactamente lo positivo de un correlato formal de verdadera música pensado en toda su dimensión, pero debe ser apreciado con una *transformación* utópico-concreta *de su función orientada al macantropos*. Hay, sin duda, estrellas en el sonido, pero son estrellas que sólo se han constituido como nombres humanos. Hay, sin duda, órdenes sublimes en la teoría de la armonía y en el contrapunto, pero se llaman Mozart o Bach o Beethoven, y su contenido es el *existere* exteriorizado a través de estas categorías, en el *medium* próximo del sonido. Hay, sin duda, una relación transparente, si no de la armonía, sí del ritmo y del contrapunto, pero su vivencia no procede de la estructura des-

73. Véase vol. 2, pp. 426 s.

tacada de alguna manera de estas formas mismas, ni menos aún de la música del universo en la que durante tanto tiempo se creyó, sino de los grandes músicos y de su «todo», ese «todo» que se ha objetivado en esas formas. Luego un contrapunto puede quedar referido, ciertamente, si no a un reino de leyes superiores, sí, sin embargo, al contenido sujeto-objeto utópico-tonal tal y como se articula en Mozart, Bach o Beethoven; y es por virtud de este elemento interno como resuena un universo. ¿Y el supuesto templo universal que resuena como música? Este supuesto templo desempeñó su papel, en tanto que impidió que quedara reducido a la esfera privada tonal un arte al parecer tan vinculado a la subjetividad como la música. Esto fue lo mejor para lo que sirvió y podía servir la armonía de las esferas: para emancipar a la música de la mera luz interior e incluso de la mera psicología. Pero si incluso la arquitectura según «medidas cósmicas» no olvidó nunca que estaba orientada a necesidades sociales y a medidas humanas, menos aún la música, que está referida como ningún otro arte al sujeto latente y al objeto que le corresponde totalmente. El lenguaje buscado y pretendido en la música se halla, por eso, por encima de las denominaciones existentes y también por encima de lo que ellas designan como habiendo llegado a ser: y lo está en mucha mayor medida que cualquier otro arte. La música sobrepasa los contenidos sentimentales conocidos, como sobrepasa todo lo llegado a ser firme y claro en la escenografía: también allí, como, por ejemplo, en la canción, oratorio u ópera, cuando la música parece resonar sólo como acompañamiento de un texto. La música refleja la realidad en el aura de las manifestaciones de su «naturación»; un aura no refrenada ni enmarcada pictóricamente, y a menudo ni siquiera poéticamente. Lo que el sonido oído reproduce de esta suerte, en una dicción tan cargada de afecto como iluminadora, es raíz intensiva, tendencia social señalizada, o bien —en múltiples pastorales— un mundo de la naturaleza escuchado como sonido, nuevamente descosificado. Como entusiasmo también por las leyes del pentagrama, y precisamente por este entusiasmo, la música lleva a expresión el lenguaje presentido de lo que llena el seno humano y el seno afín a lo humano de la existencia entera; y, en consecuencia, también de todo lo que pertenece a *la inquietud impulsiva y a la posibilidad crepuscular in realitate*. Aquí la música se halla amenazada, sin duda, tanto por el calor animal en razón de su intensidad, como por su excesiva apertura, por su elemento todavía indistinto en relación con su gigantesco horizonte; no obstante lo cual, ambas vertientes son el lado sombrío (sólo provisional) de su capacidad de expresión tan profunda y tan audaz. Y, sobre

todo, desde la coral gregoriana, la música ilustra la tendencia hacia el orden moral y hacia una armonía concorde: esta última sin el mito de las esferas ni de las estrellas. Tanto histórica como objetivamente, la música se nos muestra, por eso, en lo esencial, como arte cristiano, y su armonía de las esferas se quiebra y se abre a la vez al *sonido originario de autoconformaciones, todavía no logradas en el mundo.*

*Música descriptiva, una vez más obra de la naturaleza;  
intensidad y moralidad de la música*

No va de suyo que el sonido indique algo exterior y pueda ser referido a ello. El sonido habita, en efecto, allí donde los ojos no tienen nada que percibir, allí donde otra secuencia comienza. Y, sin embargo, el sonido no sólo se queda en el interior, sino que, al contrario, su interioridad posee una relación subterránea con aquella exterioridad que no es sólo tal exterioridad. Esto puede decirse de toda música descriptiva, siempre que ésta no se limite a la copia pueril de un par de ruidos o voces dados, como, por ejemplo, la llovizna, el trueno o el canto del ruiseñor. La buena música ofrece con la música descriptiva algo distinto a mera superficialidad; más bien extrae una resonancia e indicación que queda como resto junto a lo llegado a ser. Y esta especie de música descriptiva es tan vieja como la buena música, sin que signifique en ésta una mera solución de compromiso. La música descriptiva tiene también, sin duda, sus formas ínfimas, y cuanto más débil es el instrumento, cuanto más insignificante la música, cuanto más vulgares son los oyentes, tanto más seguro es su éxito. Ya del virtuoso griego de la cítara, de Timoteo, se cuenta que reproducía el ruido de las batallas; por cuya causa fue expulsado, con mucha razón, de la misma Esparta. Virtuosos ingleses de la espineta en el siglo XV copiaban ya cantos de pájaro, el rayo y el trueno, aunque también un tiempo sereno, para cuya reproducción hacía falta algo más que la simple copia. Pronto, sin embargo, la música virtuosista se acercó al lado tonal del mundo exterior con otros deseos que los de la ingeniosidad, de los efectos, de la plasmación. Jannequin, el discípulo de Josquin, convirtió incluso la música descriptiva —que tampoco el gran Josquin había despreciado— en un género artístico propio, y llegó a escribir obras inspiradas por la caza, por los pájaros, por las batallas con copia y contrapunto. En 1529 escribió los *Cris de Paris*, célebre en su tiempo, obra en la que aparecen el ruido de las calles y los pregones de los vendedores ambulantes; en 1910, Eric Satie escribió una obra igualmente legítima, *Se come en las terrazas del Kursaal*,

mientras que Honegger iba a convertir en su *Pacífico 231* una locomotora en *musicae personam*. Y si bien pueden considerarse estas obras como excepciones, como mero remozamiento de la música por ruidos en lugar de por nuevas tonalidades, la excepción se convierte en regla en seguida cuando aparece continuamente en los grandes maestros. Bach no sólo se ejercita en la música descriptiva, sino que nos ofrece literalmente música gráfica o, lo que es lo mismo, pone en relación la figura tonal con lo descrito en el texto, con lo que ha llegado a ser en el mundo visible, traduciendo así, de nuevo, lo llegado a ser en el lenguaje tonal, en la fluidez incesante del lenguaje de su contenido. De ahí las imágenes musicales del caminar, del derrumbamiento, del descenso o del ascenso en las cantatas y pasiones, un constante hacer audibles las escenas, aunque, bien entendido, *in fluxu nascendi*. Como un ejemplo entre cientos de ellos, tomemos la cantata 39 con la musicalización del texto: «La desdicha descarga por todos lados en mi torno un peso opresor»; de las proximidades, de la lejanía viene una mano auxiliadora, viene la luz del consuelo. La música de Bach utiliza tres figuras descriptivas: no hay así sólo la mano que se eleva auxiliadora, salvadora; no sólo la figura, para él tan típica, de una luz titilante, sino que también la trasposición pesadamente material se corporeiza por la figura móvil, muy característica, de la traslación. Una gráfica musical de tal especie es fácil que, en obras musicales de menor categoría, produjera una impresión bufonesca, mientras que en Bach forma parte del movimiento tonal descosificado. De esta suerte se hizo audible la imagen musical, que responde a la imagen visible o solidificada como todavía fluuyente.

Ello no se desprendió en la nueva forma, más ágil todavía, si bien parecía apartarse en alguna medida de la descripción. Sólo como un juego tras la gravedad de Bach se prosigue la música descriptiva incesantemente en *La creación* de Haydn. Y así al «estado de ánimo» sucede el nuevo estilo natural musical, pasando del cuadro de género al fresco en sentido propio. Este último permite relacionar musicalmente toda una serie de procesos emotivos conexos a sus motivaciones, o, lo que es lo mismo, a sus objetos. A este terreno pertenece el aria de la aguja de *Fígaro*, y también, con gran sentido, la farsa de Beethoven *Rabia por una moneda perdida*, y también el aria de Rocco en *Fidelio*, en la que, sin palabras, resuena el oro y mueve a las gentes. Al mismo terreno pertenece, sobre todo, con estilo eminentemente viril, el «Despertar de emociones gozosas a la llegada al campo», tanto como este paisaje mismo; pertenece su «Escena a orillas del arroyo», y muy especialmente la figuración de la tormenta en la misma

*Sinfonía pastoral*, percibida por una afinidad selectiva con la propia naturaleza. La luz amarillenta en medio del bochorno, que advierte e interrumpe el baile de los campesinos; la doble percusión del relámpago (no del trueno), todo ello es electricidad como únicamente puede percibirla la música bajo las apariencias, como sólo la música, ella misma arte agente, puede lograrla artísticamente. Un mundo del sonido así despertado no ha vuelto a ser alcanzado desde entonces; un mundo en el que, junto a detalles insignificantes, y en su lugar, se reproduce en la fluencia del sonido una naturaleza tanto dulce como robusta. Con ello, sin embargo, a la vez, se había trazado, de modo varios grados inferior (también en sentido ctónico), el tema para la música descriptiva romántica que iba a hacer en seguida su aparición; para el conjuro en parte problemático, en parte nebuloso y en parte crepuscular que iba a valerse de tonalidades oscuras y aspectos sombríos de la naturaleza. Y así, tras la música abismal, iban a culminar en Wagner los motivos de fantasmas y encantamientos, apenas ya en movimientos sinuosos, sino en efervescencia, trueno, fósforo, brasa e impulso. De ahí la música nebulosa y primaveral, ahora ya no gráfica, sino delirante o flotadora; la dificultosa tormenta al comienzo de *La valkiria*, la cabalgata toscamente decorativa de las Valkirias, el encantamiento del fuego. De ahí también el comienzo primario como en la trifonía en mi bemol mayor de la corriente profunda del Rin, de la que se eleva la música de los Nibelungos, o bien la música brillantemente susurrante, confusamente esquinada de la escena de Erda, que se cuenta entre las más intensas resonancias de lo abismal. Se trata de toda una serie de lugares imprecisamente iluminados, de imitaciones de la naturaleza procedentes de elementos ondulantes, y dirigida a lo ensogado y místico: todo ello, pese al «naturalismo» con el que Hans Sachs golpea los zapatos de Beckmesser y los enanos de Alberich martillan sobre sus yunques. En Wagner la música descriptiva es siempre en lo esencial ctónica, la luz en la que tiene lugar es resplandor de fuego de las profundidades, un resplandor que continúa siendo el más fuerte, también allí donde se desborda en el amado júbilo primaveral o en la luz de una campiña de primavera. A diferencia, a su vez, de las tonalidades de la naturaleza o de las naturalezas tonales del tardorromanticismo, que permanecen más en la superficie o en la luz. Así, por ejemplo, en Strauss, el maestro de la superficie, en los tonos extraños de su *Don Quijote*, que reproducen los balidos de un rebaño de ovejas. Así en Mahler, el maestro de lo navideño, incluso en la primavera, cuando deja que penetren sonos de la naturaleza, siempre con la visión de la luz y del liberador. Curiosamente no

wagnerianos, pese a toda la afinidad romántica, se nos presentan aquí los prados de las cumbres en el primer tiempo de la *Sexta sinfonía* de Mahler, de tan alto sentido trágico por lo demás: sobre un bajo en el fondo, una serie de acordes y acordes segundos que se intercambian con tritonías, todo ello intercalado por campanillas de rebaños, flautas y tambores; una imagen musical de la soledad de la naturaleza allá en las alturas. La referencia de Wagner a la naturaleza no concuerda en ningún punto con este arpa eólica, pero tampoco con una señal de liberación que quebrante el conjuro de la naturaleza. Y es que casi todos los personajes de Wagner pertenecen al mundo volcánico de los impulsos, a la voluntad schopenhaueriana, y actúan y hablan partiendo de este sueño de la naturaleza. No sólo la magnética Senta y Elsa, sino también la lírica apasionada de la mayoría de los personajes del *Anillo*, incluso Eva y Walter, forman parte de ese gusano de luz que, según las propias palabras de Sachs, encuentra o no encuentra a su hembra; y este premio se consigue aquí —una música de las esferas al revés— desde el seno de la naturaleza. Los hombres son aquí de la misma estirpe que la naturaleza oscura que obra y resuena a través de ellos con una inaudita ondulación y un inaudito fuego mágico. En consonancia con esta pintura elemental musical, los personajes musicales de Wagner se convierten, a menudo, en «barcos ondulantes que, sin resistencia, se dejan llevar por el dolor, la lucha, el amor, el anhelo de redención de su mar subhumano, y sobre los que, en todo momento decisivo, lo que discurre no es el movimiento recíproco ni la propia profundidad del destino, sino sólo la onda universal de la voluntad schopenhaueriana»<sup>74</sup>. Éste es el precio que tenía que pagar la música romántica por el curioso fenómeno de una *imitación de la naturaleza en forma de una excavación de la naturaleza*, o, lo que es lo mismo, como música descriptiva del lado sombrío de esta naturaleza. Como ya se ha indicado, Bach hizo audible la figura tonal de lo visible y solidificado, *in fluxu nascendi*; el Romanticismo, en cambio, pintaba la *natura naturans* no como diagrama, sino como fósforo. Sin embargo, ya en Bach se encontraba el subsuelo de las cosas como el elemento anterior a éstas. Es lo que nos dicen las célebres palabras de Goethe sobre Bach:

Lo hablaba conmigo mismo, tal y como si la armonía eterna conversara consigo misma, como debió de haber tenido lugar en el seno de Dios poco antes de la creación del mundo. Así aconteció también

74. E. Bloch, *Geist der Utopie*, Frankfurt a.M., 1923, p. 110.

en mi interior, y tenía la sensación de que no tenía ni necesitaba de oídos, ni mucho menos de ojos, ni de ningún otro sentido.

Y, no obstante, esta última *regressio* o excavación está muy lejos de ser de carácter ctónico; el oído que la percibe no está en Schopenhauer (en el que, muy característicamente, no se encuentra una sola mención de Bach), sino, más bien, en Hegel, quien, también muy característicamente, alaba en Bach su «robusta genialidad». Muy otro es el efecto de la excavación de la naturaleza en la música romántica, la cual se encuentra en Wagner orientada, también teóricamente, a Schopenhauer y su fundamento de voluntad. Lo que aquí se describe y reproduce es simplemente la confusa aglomeración de las cosas; y lo que de ella surge es, a su vez, tan sólo el mundo inhumano, el mundo normativo, el mundo del destino, del que esta música no sabe salida alguna. Si Sigfrido, él mismo un hijo de la naturaleza, quebranta el conjuro, lo que hace con ello es tan sólo cumplir un destino predeterminado. Si Parsifal escapa, es tan sólo la voluntad universal que da un giro; con aquellas voluptuosas resonancias del arpa y de las campanas, con aquel teatro dulzón que, también al margen de todo *Kitsch*, forma parte plenamente de la libido del mundo. La *natura naturans* se convierte así, una vez más, en la música romántica, en *natura naturata* revestida con el brillo que da la audibilidad, con la utopía arcaizante que es propia de la *regressio* en el mito ensoñado. También este renacimiento de un mundo existente iba a tener lugar en consonancia con la filosofía de la música de Schopenhauer, o más exactamente, de acuerdo con el correlato del mundo que éste iba a dar a la música. La música abarca aquí, sin duda, la raíz que se desarrolla en el silencio oscuro, pero termina en la exposición del árbol del mundo sin iluminar, orientándose, en último término, a las meras «objetivaciones de la voluntad». De modo chocantemente cosmórfico, también la orquesta es aquí referida al reino de la naturaleza, con un bajo fundamental y pétreo abajo, voces armónicas en la zona orgánica media y voces superiores melódicas en lo alto. Si bien es verdad que la analogía de Schopenhauer sólo se refiere en lo esencial al estilo italiano de la ópera, no obstante nos enseña además que precisamente el enraizamiento exagerado en la voluntad y su tono nocturno, tal como lo hace Schopenhauer, no sale de los límites de la *natura naturata*. Lo que aquí aparece es siempre todo el mundo existente de la voluntad, ningún nuevo nacimiento, a no ser por la inmaterialidad del sonido. Ni siquiera la sinfonía de Beethoven escapa para Schopenhauer de la vieja voluntad ni, pese a toda escisión, de

la navegación costera ya conocida: «Es *rerum concordia discors*, una reproducción fiel y completa de la esencia del mundo, que rueda en una inabarcable confusión de innumerables formas y se conserva mediante la perpetua destrucción de sí mismo»<sup>75</sup>. No podía impedirse, sin embargo, que, aunque no abandonando sino raras veces el mito de la naturaleza o la naturaleza del mito, el placer de la fuente o la eferescencia acentuada de la música romántica habrían de llegar a otro mundo burbujeante, y ello en medio del arcaísmo tonal de su naturaleza. Si se persigue musicalmente, la *natura naturans* o el sujeto de la naturaleza hacen perfectamente transparente la música descriptiva que se intenta hacer con ellos. No en el sentido de una salida o de la libertad, que ésta no se da nunca en Wagner, ni siquiera en sus obras cristiano-teatrales —en éstas menos que en ninguna otra—, pero sí en el sentido de una permanente extravasación hacia lo utópico-arcaico, hacia significaciones inconclusas de una naturaleza míticamente encapsulada. Si se prescinde de Sachs y de Segismundo, el moribundo rebelde, en esta obra de la naturaleza falta absolutamente la voluntad en sentido propio; es decir, la voluntad humana. «Ahogarse, hundirse inconscientemente, placer supremo»: pese a toda la utopía encerrada en ella, esta referencia a un mundo abismal es lo contrapuesto a Beethoven o al mundo de la voluntad viril. Allí, en cambio, donde la música se encuentra referida al hombre como la quintaesencia de la naturaleza, se convierte inevitablemente también en referencia a una naturaleza agrietada, quebrantada, a una naturaleza susceptible de iluminación como *regnum hominis*. Con lo que concuerda, desde luego, que, precisamente por su proximidad al sonido de la fuente, Wagner no experimenta esta proximidad como quien se ahoga, sino, en pasajes muy importantes, también como una especie de «supernaturalizador» en medio de la misma naturaleza. Es decir, como transparencia de una resonancia peculiar, que sólo se halla aquí, lanzada a lo lejos al horizonte y detrás de él; de la resonancia de una pastoral con menos voluntad schopenhaueriana en ella que la del que da vueltas en busca de una patria. Así en el canto final de Brunilda, con el «más allá» de sus gigantescos arcos giratorios que retornan al final. No obstante lo cual, también esta naturaleza es indeterminadamente arrebatadora, cuando en su resonancia no se oye así mismo la repercusión, no se oye nada de Beethoven, nada fielmente humano, surgiendo, en cambio, en dimensiones gigantescas, un espacio enorme de fluencia to-

75. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* II, trad., introd. y notas de P. López de Santa María, Trotta, Madrid, 2005, p. 502.



nal. En lugar, por eso, del efecto ensordecedor, lo que aparece es el efecto ético y su reproducción por la música; en lugar de la potente *música descriptiva* de un gran sueño primariamente nocturno de la naturaleza, lo que aparece es la *moralidad de la música*.

También el hombre entre los hombres quería ser pintado: ¿y cómo podría serlo más próximamente, mejor, más mejorado que por medio del sonido? Con ello el sonido retorna, de nuevo, a su punto de partida, retorna a su propia puerta y da calor a la casa. La música descriptiva y lo que está en relación más profunda con ella tiene su paralelo en el autorretrato por medio del sonido, en la contigüidad ejemplar. Desde siempre se ha esperado este efecto ético de la música, tal y como si en el hombre hubiera también animales salvajes que dominar o languideces que reanimar. Esta esperanza se encuentra desde Orfeo hasta la *Flauta mágica*, en la cual las damas de la Reina de la Noche cantan de ella: «Con ello puedes actuar omnipotente, puedes cambiar las pasiones de los hombres». Esta esperanza recorre, menos mágicamente, desde Platón, toda la Edad Media, y ha mantenido la vieja y polémica coordinación de la belleza con la bondad en un nivel muy superior al que era posible en la literatura, y mucho más, desde luego, al que era posible en los productos rancios de la literatura moralizadora. En sí el arte de una época se ha mostrado siempre mejor que la mera prédica moral, y si cedía a ésta, el resultado era o bien Gottsched o la «escoba de hierro». Pero el arte no se mostraba mejor que la energía no-filistea de la humanidad en el momento, y si se entregaba a ésta surgían Schiller y Beethoven, que son la moral sin más de la música. Más aún, la facultad de la música de ser moralidad fuerza a un nivel superior a la simple prédica moral. Hay una diferencia entre la exigencia filistea de hojas de parra y la lucha platónica de los Padres de la Iglesia contra la música sensual, o la lucha del papa Marcelo contra la música ornamentada en exceso. Platón fue quien primero comenzó realmente a tomar en serio la música, de acuerdo con su utopía estatal tan poco liberal; la enervación de la música se convierte para él en un escándalo, no en una locura (*República*, libro III). Se eliminan las tonalidades lastimeras y débiles, mientras que se hacen sobresalir «las tonalidades de la energía y buen ánimo, que pueden imitar de la mejor manera el estado de ánimo de los desdichados y los felices, de los reflexivos y los valientes». Todo ello desde una posición de respeto que responde, desde luego, mejor al objeto de la música que a la armonía de las esferas; o más bien, que pone en su sitio su parte humana, la armonía entre cuerpo y alma. Partiendo de esta imagen-deseo, Platón considera «la educación musical de la

más alta importancia, porque en ella el ritmo y la armonía se hunden plenamente en las profundidades del alma, abarcándola con toda fuerza, llevando ya consigo la forma bella y comunicando al alma la belleza, siempre que ha sido objeto de la educación adecuada». Los Padres de la Iglesia se incorporaron este *ethos* riguroso de la música, cambiando su orientación del objetivo de una *polis* disciplinada al de una *civitas Dei* de salvación. La música se tuvo aquí siempre como algo peligroso, y, por tanto, necesitado de vigilancia; había «cantos del demonio» (que se describen como si resonara una bacanal de *Tannhäuser*), así como hay «música verdadera», a saber, música salvadora, purificadora, *praeludium vitae aeternae*, como ensalza Agustín. La imagen de David salvando a Saúl del desvarío por el tañir del arpa recorre toda la ética musical patrística y medieval; la «música verdadera» debe establecer la relación con la salvación del mundo en una imitación, en un seguimiento de Cristo. El Pseudo Justino establece las siguientes líneas directrices para la música moral y salmódica:

El cántico despierta un anhelo ardiente unido a sensaciones agradables; apacigua los malos afectos despertados por la carne; destierra los malos pensamientos influidos por enemigos invisibles; riega el alma, a fin de que los bienes divinos produzcan ricos frutos; adiestra a los paladines de la piedad en su resistencia en medio de los peligros; se convierte para los buenos en medicina en las tribulaciones de la vida terrena.

El objetivo supremo de los salmos era la *compunctio cordis*, es decir, el arrepentimiento contrito del pecador, pero también la conformidad con la música angélica; y así parecía como si la «verdadera música» implantara altas zonas del anhelo en la turbulencia. Y así la referencia tonal lleva con el giro y el efecto ético directamente a fundamentos humanos; el autorretrato se presenta como algo que arrabata al reino esencial, como algo que arrastra nuestra esencia. Y no hay ningún músico que nos haya mostrado esto mejor que Beethoven, cuya música se halla penetrada de pasión moral, es decir, de aquella voluntad que lleva a uno a la claridad, no a una vida perpleja. De ahí las expresiones de Beethoven: «Son pocos los que entienden qué trono de la pasión es cada frase musical, y pocos los que saben que la pasión misma es el trono de la música». O bien:

Pocos son los que llegan a ello, porque así como hay miles que se desposan por el amor sin que el amor se revele ni una sola vez en estos miles, así son miles los que se esfuerzan en un contacto con la mú-

sica sin llegar a su revelación; también en el fondo de la música se encuentran los altos símbolos del moralismo, lo mismo que en todo arte, porque en toda invención auténtica se halla un progreso moral.

Y es así como este arte, el más próximo al hombre, muestra, junto a lo caótico y al estremecimiento tenebroso —que no falta, desde luego, a su interioridad y que se alberga en la naturaleza del mito—, muestra, decimos, claramente el rostro humano que surge sobre el conjuro; la música muestra este rostro también en los grandes momentos de la referencia romántica a la naturaleza, y pese a esta referencia. La raíz universal que prosigue su germinación en la música es, en último término, la raíz humana de un mundo que le es adecuado, una raíz enteramente de tendencia utópica, no fijada arcaicamente. Y la oscuridad creadora en la que todavía se halla, no es la tenebrosidad de la voluntad schopenhaueriana, sino la incógnita del ahora, una incógnita que germina por doquier, oculta en el mundo mismo. *En su insuperable proximidad existencial, la música es el órgano más cercanamente afín y más público de esta incógnita: el existere en emanación, que busca aquí el alumbramiento en preludios concéntricos. Y el mundo o la exterioridad con la que la *moralitas musicae* mantiene su relación subterránea, una relación de la permanente corriente de fondo o de la fluencia tonal *ante rem*, este mundo no es el ya llegado a ser, sino el que aquí se agita, el que, como *regnum hominis*, nos aguarda en el futuro, en la angustia y en la esperanza. La relación con este mundo presta a la música un carácter, pudiera decirse, de sismógrafo social, que la hace reflejar grietas debajo de la superficie social, expresar deseos de cambio, es decir, esperanza. Aquí no se revela música angelical, ni siquiera *compunctio cordis*, como habían esperado los Padres de la Iglesia en su gran giro de los tiempos, pero sí un encuentro con el desorden debajo de la superficie o con diagramas de otro orden, en los cuales la conciencia de sí no se halla lastrada con ningún objeto como con algo extraño. Éste es el puesto de la música, también en el curso de la referencia musical a la naturaleza. No hay ninguna música del agua o del fuego, ninguna de la selva romántica que no contenga forzosamente, por el propio material tonal, el quinto elemento: a saber, el hombre. La música asienta la naturaleza con la siringa fugaz, buscada y natal en ella, con la lámpara Heros sobre las aguas del Helesponto; más aún, la música más lúcida de la mañana asienta su naturaleza frente a la tarde, allí donde el mundo expira y ella misma realiza el tránsito hacia algo así como la pre-apariencia de su futura intimidad. Allí donde la esencia*

emanativa del fundamento del sujeto y del fundamento buscado del mundo laboran de consuno, de una pre-apariencia que tiene en sí algo distinto del *momentum* apocalíptico que se da siempre en todas las demás artes. La pintura, e incluso la literatura, con su lenguaje ya o en gran medida localizado o saturado de fenomenalidad, pueden eludir este *momentum*; la música, con su fluencia abierta, llena de inicios de algo todavía indeterminable, siente necesariamente, y a la vez, algo extraterritorial. Ninguna referencia a la naturaleza puede hacerse valer en su contra, a no ser una referencia al realismo de las cifras y símbolos reales humanos en la naturaleza; en las fronteras de lo visiblemente conocido. Sólo hacia estas fronteras está dirigido el contrapunto que lleva el nombre de Mozart, Bach, Beethoven. Y las categorías Mozart, Bach, Beethoven sólo tienen su casa en un estrato en el que no hay nada, y, desde luego, ningún material elaborado se halla en tránsito hacia otro cosmos. *Éstas son las figuras de la transposición de fronteras en la esfera tonal*: son articulaciones del existir humano en un lenguaje conformador de la intensidad, que quiere ganar *toda su esencia* en el mundo que vuelve a sí, y quiere hacerlo clarificándose y expandiéndose. La música contiene así la moralidad y la universalidad de un centro penetrante y penetrantemente intensivo. La melodía causa un efecto lírico; la fuga, un efecto épico; la sonata, un efecto dialéctico-dramático; pero a todas las formas de la música, especialmente a las más estrictas, les es común el experimento de la percepción en existencia de sí mismo y del mundo. En un espacio de intensidad sólo así de abierto a la música, se reproduce la configuración utópico-efervescente *in fonte hominum et rerum*.

#### *El espacio vacío; sujeto de la sonata y de la fuga*

El sonido comenzó como algo atractivo y cautivador. Ahora bien, ¿lo seguirá siendo a la larga? Desde luego que sí, pero la cuestión es la de si lo seguirá siendo de la manera tradicional, cómoda e incómoda a la vez. ¿Permanecerá, sobre todo, la tensión y solución del acorde, que durante tanto tiempo ha parecido ser consustancial al sonido? ¿En la forma conocida, disonante y consonante, retrocediendo de la dominante, a través de la subdominante, a la tónica? Como es sabido, es justamente esta forma la que ha periclitado al desaparecer su sustentáculo social y, consecuentemente, su sustentáculo técnico. Ha desaparecido la sociedad competitiva y llena de conflictos que se había expresado en la tonalidad clásica y romántica. En lugar de ésta aparece en primera línea la llamada música atonal con el tono funda-

mental eliminado. A continuación apareció, con un material sonoro muy elaborado, la música carente de cadencia en forma de la técnica dodecafónica de Schönberg. Tampoco la técnica dodecafónica conoce la referencia a un tono fundamental, y, por tanto, no conoce la tensión-solución armónica que era esencial a la sonata. Disonancia y consonancia carecen aquí de sentido, y la relación dinámica entre modulación y cadencia cede el paso a una conexión serial más bien deslizante y de carácter estricto. La escala temperada se mantiene, todos los doce tonos se insertan en el espacio tradicional de la octava (es decir, sin semínima ni corchea), pero, sin embargo, con la conciencia tonal eliminada. De esta suerte surge una multiplicidad limitada y bien ordenada de series fundamentales, cada una de las cuales presenta la precedencia musical con un decurso continuado, sin lagunas, repetido una y otra vez. La monotonía que se sigue de esta repetición no resalta, porque se dispone para la trasposición de los doce tonos de la escala. Y no es tampoco la monotonía aquello de lo que se lamenta el oyente, sino que, al contrario, reacciona con un *shock*. La monotonía provocaría más sueño, y la célebre inexpresividad que la nueva objetividad ya citada trata de inculcar a la nueva música no provocaría tampoco impacto alguno. Este último es, más bien, la respuesta al simple desamparo que sale al paso como un futuro incomprendido, no perceptible por ninguna costumbre. La *Teoría de la armonía*, de Schönberg, anterior a la técnica dodecafónica, nos lo dice ya así: «La melodía desemboca en lo nuevo, infinito o no realizado»<sup>76</sup>. La armonía deja de comunicarnos un país de partida, pero también el punto final del viaje. De otra parte, la acabada técnica dodecafónica, al reconocer la misma justificación a todos los tonos y al hacer posible todo acorde, no conoce tampoco ningún punto de referencia absoluto, nada de ese refugio tonal en el que, como en la sonata, se saben encontrar la cadencia y el tema. Al revés que en la sonata, para no hablar ya de la fuga, no es posible situar al principio un tema entendido como fondo de una reconocibilidad: la música se convierte en una especie de existencia que se va formando sólo en tanto que acontece. Por eso observa Křenek con razón: «De ahí que la conformación de la nueva música tenga algo de fragmentario, con todas las consecuencias de tristeza e insatisfacción que deja tras de sí lo fragmentario»<sup>77</sup>. De ahí también la dura existencia de un infinito

76. Cf. A. Schönberg, *Tratado de armonía*, trad. y prólogo de R. Barce, Real Musical, Madrid, 1974.

77. E. Křenek, *Über neue Musik*, Wien, 1937, p. 89.

en este algo no realizado; la música dodecafónica expresa a ambos en su condición técnica más propia. La música de Schönberg representa de esta suerte expresión, y muy especialmente expresión de la situación del sujeto en esta época de transición, en tanto que situación turbia, pero no negada o escamoteada. Así como la época atonal no eliminó este *espressivo* (ejemplo de ello es el monodrama de Schönberg *Espera*), así tampoco lo hizo la técnica dodecafónica, pese a sus principios tan racionales de construcción. También la técnica dodecafónica es «música veleta», no «música de la máquina», tal como la perseguía Stravinski junto a un rígido neoclasicismo. El arte de Schönberg no es en absoluto el conocido maquinismo de esta época, revestido con el igualmente conocido neoclasicismo, sino que refleja, más bien, el espacio vacío de esta época y la atmósfera que está forjándose en ella, la dinamita sorda, la larga anticipación, la llegada aún en suspenso. La música de Schönberg no es, por eso mismo, exaltante, más aún, se ha echado de menos en ella la capacidad para dar expresión a lo sublime, junto a la incapacidad evidente de dar expresión a los moldes trillados del goce artístico. Se ha llegado a decir que el único tono fundamental que queda en esta música es el de la desesperación, más aún, de aquella desesperación simplemente temporal y efímera que refleja el callejón sin salida de la burguesía y, en último término, su interés en enervar toda voluntad de cambio de sus víctimas. Pero todo ello no es más que una absurda exageración; lo único que hay de verdad aquí es que esta música —diferente ya de todo nihilismo por su audacia y su *ratio*— está llena de las llagas de una época de transición dura y nada paradisíaca, pero así mismo llena de la figura chispeante indeterminada, o todavía indeterminada, de su fisonomía. Si esta fisonomía se hubiera configurado socialmente, es seguro que el arte de Schönberg estaría más ebrio de belleza y sería más sencillo; pero, desde luego, para ello la música necesita de una alianza con otras moralidades muy diferentemente musculosas. *Rebus sic flentibus*, en esta obra se encuentra una luz plenamente sincera y fructífera, históricamente legítima, y también aquel algo único que puede hacer florecer lo germinalmente sustancial de la nueva música; en el espacio vacío con chispas. Ya antes de que sea consciente de ello, la nueva música muestra una maestría en la amplitud de sus motivos, en la potencia desnuda de sus acordes ambulantes; su carácter expresivo es el de una plena sinceridad. Ya en el primer cuarteto de cuerda de Schönberg y en su primera sinfonía de cámara se desarrolla la música de tal manera que se emancipa de su punto de partida. Las relaciones con los motivos se convierten en soportes de la

conexión, y el material temático surge libremente de la célula germinal de una sola idea. En las tres composiciones para piano, especialmente en la tercera, cesa incluso toda vinculación a un motivo; ningún tema se repite, sino que surgen constantemente nuevos temas. En el monodrama *Espera* se ha renunciado en absoluto a toda temática, comenzando el estilo atemático que Alois Haba y su escuela iban a seguir desarrollando sobre la base de la atonalidad. Pero la técnica dodecafónica, incluso con formas técnicas seriales como en la segunda sinfonía de cámara y su desdichada mística, no pierde, sin embargo, su completa franqueza hacia adelante; la retrogradación de las series está muy lejos de ser una *reprise* temática. A la técnica dodecafónica le es imposible la forma de sonata con esta *reprise*, y el intento de renovar la forma de la sonata en el quinteto de viento (que apareció como verdadera sonata para violín y piano) es algo superficial comparado con las variaciones orquestales de Schönberg. De las viejas formas responden sólo la variación y la *suite* a la línea recta, sin círculo, en dirección a lo nuevo, infinito, no realizado. Y sólo desde aquí, desde lo *fragmentario-infinito*, tiene lugar también el paralelo del impacto: a saber, el reencuentro con lo viejo renacido, nuevamente oído y utilizado en el horizonte abierto. Aquí no se encuentra una técnica de la variación, y no sólo tampoco la relevancia radical y querida de una polifonía contrapuntista, sino que la música que aquí se constituye tiene, desde el punto de vista de su contenido expresivo, incluso una relación formal con la última voluntad artística del Romanticismo clásico y con la norma que, si bien no preside sus orígenes, sí representa su término. Esta voluntad artística, la de la sonata, como exposición temática con su *reprise* afirmativa, representa, es cierto, lo más ajeno que hay a la forma serial, pero, en tanto que final, desemboca crecientemente en la apertura. A diferencia del tema en Mozart, el tema en Beethoven, para no hablar ya del tema de la fuga, no se desarrolla ya a partir de la *Heroica*; el tema se experimenta, más bien, en la ejecución y sólo aquí se dialectiza. Mahler, el último y a menudo transparente músico de la vieja tonalidad, no ofrece siquiera ningún desarrollo de un tema sentado desde un principio. Justamente por ello su *espressivo* no es algo que procede de un punto dado, sino algo que va hacia un punto; el conocimiento de la expresividad de la tensión y del sentimiento desaparece, la *reprise* y la amplia *coda* (*Séptima sinfonía*) viven en un nuevo campo, en campos sustraídos a la vista. A menudo los grupos temáticos son precedidos por largas frases introductorias y alusivas, «de tonos alados brota un no-sé-cómo», la parte expositiva es rica en desviaciones, en nuevos

motivos (la primera frase de la *Tercera sinfonía*, la última frase de la *Séptima*); la *coda* es, no hay duda, Navidad, pero así mismo Adviento. Se da así una aproximación que es la música misma de Mahler, una aproximación mezclada con alertas, apelaciones, itinerancias, señales, con una especie de mensajes melismáticos procedentes de un centro lejano. Como «canción de la tierra», su última palabra se desliza con un retardo insoluble en una eternidad incomensurable, eterna; y ello pese al tono fundamental mantenido y del que se prescinde al final. La nueva música no contiene ya la dinámica de la música romántica, sino que aparece, por así decirlo, como la paradoja de un adagio extremadamente extravertido, aunque persiguiendo como la música dinámica un algo inalcanzado, cuando no más que ésta.

Y así resuena de nuevo también aquello que se ha transmitido históricamente como la vieja tonalidad. Precisamente porque en ella no puede laborarse —a no ser por imitadores indiferentes—, esta tonalidad se hace más bella con el paso del tiempo. Nos sale aquí al paso una herencia gigantesca que, a medida que adquiere madurez, ni solemniza ni se embota. Lo cambiante y lo mudable no desaparecen; no desaparecen, sobre todo, la lucha y la discordancia, aun cuando ya no son movidas empresarialmente. Y es así como se oye de una nueva manera la forma tonal de la esencia conflictiva, la *sonata*; no de manera gozosamente ardiente, sino de manera explosiva. Su estilo, este estilo revolucionario-burgués, se abrió paso decisivamente, como ya se ha indicado, con una forma radicalmente distinta de la dicción, del estilo orquestal. El estilo de la sonata se abrió camino cuando, hacia 1750, Stamitz adiestró a su orquesta de Maguncia en una dicción de la clarificación, del desplazamiento, del oscurecimiento, en un arte del *diminuendo* y *crecendo*. En lugar de la dinámica horizontal basada en las consecuencias de un *piano* contrastante —aunque de un *forte* inmutable—, aparece la dinámica de la curvatura, y con ella justamente la esencia atmosférica. Después, sin embargo, mucho más tarde, en Beethoven, el principio objetivo constructivo de la sonata, la temática doble y su conflicto, llegan a la madurez, podría también decirse, se hacen conscientes. Y es así como la sonata se emancipó *ab ovo* de sus antecedentes, de la suite orquestal, del concierto de Bach, e incluso de su contraposición, la fuga, y que se emancipó por su específica mutabilidad, por su dicción en curvas dinámicas. Por sí solo lo relampagueante hubiera sido, desde luego, caótico, y como en la música contemporánea faltaba el lenguaje del *Sturm und Drang* —prescindiendo de una asombrosa premonición en Stamitz—, no hubiera llegado más que a convertirse en el medio expresivo de una histeria



musical. El incipiente antagonismo social, en cambio, se sublimó en el conflicto contemporáneo destilado en la música de las dos almas en un solo pecho, haciéndose así dialéctico en la sonata. Como es sabido, en la sonata sigue al tema principal en la tonalidad fundamental un tema lateral más leve, más *cantabile*, más contrastante (en sinfonistas tan opacos como Schumann, sólo una especie de mancha de aceite). La exposición es el fruto de la escisión temática, de los desvaríos, de divagaciones llenas de tensión; con la reposición de la tonalidad principal, la *reprise* conduce al tema primero, tal como a un triunfo. En la *Heroica* se movilizan plenamente «los dos principios» de la temática; el antagonismo heredado socialmente es aquí un antagonismo que hace saltar todas las fronteras que han llevado a él: es decir, la Revolución francesa. Por la misma razón, la *Heroica* es la primera sinfonía-sonata consciente y la más perfecta. Su primera frase, sobre todo, es el mundo luciferino de las sonatas de Beethoven, es decir, no la voluntad empresarial que le libera con otros sujetos escindidos, sino el máximo excedente sobre todo ello con un origen en estratos mucho más antiguos: la voluntad prometeica. La madurez póstuma de Beethoven, que más que en cualquier otro músico permite percibir explosión, música de la Revolución, tiene su fundamento en este titanismo legítimo. Sólo más tarde fue posible que el sujeto de la sonata se convirtiera en un impulso honesto y equívoco, del tipo de Sigfrido en *El anillo del Nibelungo*; hasta que el ímpetu empresarial en el *Don Juan*, y más aún, en la *Vida de héroe*, de Strauss, se hizo patente, alienando todo excedente prometeico. Auténtico sujeto de la sonata significa, sin embargo, desde el punto de vista *técnico-musical*, el factor dinámico que hace que se desarrollen y conformen todas las posibilidades temáticamente implícitas en él. Sujeto de la sonata significa, desde el punto de vista del *contenido musical*, precisamente la categoría de Beethoven, como la trasposición que le expresa de modo especialmente preciso y canónico en este factor dinámico. En el *medium* del sonido esta categoría es de la estirpe de Fausto, un elemento gigantescamente cargado, gigantescamente dirigido hacia adelante, y al mismo tiempo, no urbano como Fausto, sino completamente ritmado y estratégico. Ello da también a la sonata ese algo propulsivo, gracias a lo cual no sólo supera la música postromántica —esa construcción serial apolar con su ilusión paralela—, sino también la gran obra de estilo monotemático, es decir, la fuga. Además del impulso ardiente de carácter muy diverso, la sonata estaba llena de tensión revolucionaria, determinada por el contraste de la doble temática y la contraposición de sus zonas de armonía; una especie de

tensión que, desde luego, como ya se ha indicado, no se da ya en la nueva música. Para la música de esta época de lucha es, por eso, imperativamente necesario encontrar una especie musical nueva, y como nada se logra con la recepción externa de la forma de la sonata, es preciso acudir a otros medios; justamente para poder afirmarse frente al impulso revolucionario de la sonata auténtica, si bien a costa de valores tan selectos como la elegancia o la densidad sin grietas. La música atonal trataba de mantener la tensión en forma de toda una serie de catástrofes, mientras que la necesaria fuerza tendencial se legitima por un elemento no desaparecido, ni mucho menos, con el ocaso de la vieja tonalidad: por el ritmo. El ritmo no se perturba porque se componga américamente (haciendo desaparecer la raya del compás), labora en la polirrítmica tal y como ha sido recibida de la música primitiva, independientemente de la música armónica y fuera de ella. Hay incluso una relación *tónica rítmica* propia, muy profunda y todavía apenas descubierta; si se hubiera encontrado, no sólo se hubiera logrado de nuevo el movimiento expedicionario de la sonata, tan gigantescamente tenso, sino también el elemento claramente no-fragmentario: el elemento señalado con el triunfo del tema. La nueva música no tiene ya *reprise*; con la tonalidad principal restaurada, en la que se puede percibir el triunfo, su grandeza y su porvenir consiste en que no tiene ya un tema, por así decirlo, decisivo, situado al comienzo, sino que es música que se va constituyendo, que se enfrenta seriamente con lo nuevo e infinito del final. Pero en la sonata la *reprise* no había significado, sólo retorno, sino llegada, es decir, precisamente ese elemento sin el cual carecería de sentido la tensión revolucionaria. En la *reprise* se encontraba el gran tiempo de la sonata; para alcanzarlo sin el medio recordatorio de la *reprise* era necesaria exclusivamente la relación tonal rítmica. Pero tanto para la *tensión* como para la *solución* —en un nuevo plano— la *sonata* siguió constituyendo el modelo; y así se ofrece como herencia viva, tanto en la maduración posterior del oír como en la continuidad de la producción. Y el otro modelo, en relación ahora con la *existencia*, con la *consecución de la música*, es y sigue siendo la *polifonía lineal* del antiguo contrapunto anterior al estilo de la sonata, es decir, por tanto, la *fuga*. Como es sabido, la fuga es monódica, un único tema, *dux con comes*, el recorrido de un tema por las voces, en las que se abre sin escisión y sin lucha. Tampoco las fugas dobles o triples con dos y tres temas sitúan estos últimos como algo contrapuesto, y la ejecución dinámica subsiste sin solución de continuidad, sin impaciencia. Tanto la poca tensión como la serenidad continuada reflejan, desde luego, un orden

estamental que, en tanto que tal, pertenece al pasado y no es en absoluto canónico. Y desde luego también, y en tanto que supera la dinámica sin haberla conocido, la forma de la fuga se halla como realidad detrás de la sonata; y ésta, como ya se ha observado, la supera con su dialéctica expresa. Pero en la misma medida llama también la atención el hecho de que la fuga sólo *dentro de los límites de la forma de la sonata* pudo liberarse de su antiguo suelo, sin contener después ninguna especie de continuo satisfactorio. El *fugato*, que no hace más que aproximarse a la fuga, ofrece o puede ofrecer algo rígido inquietante; así, por ejemplo, y de la manera más estremecedora, en la coral fugada de los encorazados en *La flauta mágica*. Aquí se constituye una nueva expresión que se prosigue en el *fugato* de la marcha fúnebre de la *Heroica*, *impensable* sin el antecedente de Mozart, y que no es *quietas in fuga*, sino, en absoluto, cortejo fúnebre dinámico. Todavía más curioso es que, cuando aparece dentro de una conexión sinfónica, la forma de la fuga en sentido propio elabora una buena parte de impaciencia, incluso de hostilidad, como, por ejemplo, la fuga del apaleamiento en *Los maestros cantores* o la verdadera fuga del enfurruñamiento en la *Sinfonía doméstica*, de Strauss; dos fugas, por lo demás, especialmente eruditas y complicadas. O bien en el seno de la nueva música. El *Wozzeck* de Berg, una obra intensamente dramático-atmosférica, se incorpora invenciones y pasacalles, y precisamente la voz que se eleva hasta la más alta expresión dramática participa dinámicamente, sin ninguna ruptura del estilo, en la realización de una fuga doble. El que esto sea posible muestra hasta qué punto la posteridad de la forma de fuga desplaza de ésta un elemento que no se limita a la arquitectónica serena y abierta, con *dux* y toda una serie de *comes* en las voces. ¿Y la vieja fuga misma? ¿El arte de los maestros de la fuga, no de los escolarcas de la fuga; el arte de la *fuga de órgano de Bach*, llena del *sursum corda*? Su última expresión, como ya quedó dicho anteriormente<sup>78</sup>, se encuentra todavía no conquistada y contiene serenidad; así, por ejemplo, la paradoja de una expresión titánica, sin dramatismo, aunque sí con arquitectónica. Si la fuga no posee, en este sentido, ninguna impaciencia en su continuo monódico, sí tiene, en cambio, una finalidad, es incluso una finalidad, o más exactamente, es su corrección *ante rem*. La herencia del estilo de la sonata ya no desaparecerá más, aparecerá en nueva forma y sin ninguna de las culpas románticas propias de esta herencia, pero, sin embargo, subsistirá como un primado la *consecución o la existencia*

78. Véase *supra*, pp. 165-166.

de la música tal como se expresa en el *contrapunto arquitectónico*. Subsistirá un primado correctivo del espacio sobre el tiempo, de la amplitud sobre lo situacional. Subsistirá un primado de aquella lejana simultaneidad que en el seno de la música y lineal-armónicamente con Palestrina es caracterizada como un correctivo del equilibrio seráfico. Porque también en el arte es más elevado el orden de la libertad que la libertad que no se ha abierto todavía este espacio tras la mutación. Lo atmosférico y el cambio forman parte del tiempo, no de lo logrado: sólo la escisión es real en el tiempo, tanto en el tiempo de la música como en el tiempo histórico, pero sólo la amplitud de la monodia abierta es real como resultado. Lo verdaderamente decisivo en la música futura es dejar que se constituya el tema de esta monodia en giros concéntricos. Se trata, en experimentos y fragmentos siempre nuevos, del tema fundamental finalmente elocuente: núcleo de la intensidad humana. Es el sujeto de la fuga tendente a lo a-situacional, caracterizado por la categoría Bach y su posteridad como una arquitectónica en el seno del orden de la amplitud. Las dos formas tradicionales de la sonata y de la fuga apuntan, por tanto, a la lucha contra el destino y, en último término, a una pretendida independencia de la situación, entendida como una *falta de destino*. Más aún, incluso en la lucha de la sonata, la frase reposada, el *andante* y el adagio se alejan del conflicto. La una como los otros muestran ya el vuelo sereno de la flecha de la belleza, y en el caso de Schubert, por ejemplo, una sustancia musical que no puede cesar de serlo y de entregarse. En sus manifestaciones más vigorosas contienen incluso lo que se halla vedado a la frase principal de la sonata y también a la fuga: la estancia en lo inaudito. El adagio de la *Sonata para piano*, el del restablecimiento en un cuarteto en la menor, el adagio con variaciones en la *Novena sinfonía* son la concentración del sujeto en un lugar que no alcanzan ni la *reprise* triunfal del tema ni ningún *finale* conseguido hasta ahora. El gran adagio es, por ello, el verdadero *finale* de la sinfonía, una conclusión que conduce a la música, no aparta de ella. El adagio no resucita en dirección a un punto final convenido, sino que, más bien, concentra de la mejor manera, desde lo alto, la perspectiva del *finale*, ya antes de que éste llegue: en una especie de bien supremo en la música. Es legítimo, por eso, que los grandes adagios recorran la zona de una coral supuesta o se reduzcan tras de ella manteniendo en sí cisuras no violentas; por su espíritu el adagio es en la sinfonía la coral de su intensidad. Las lentas maravillas de la música son, por lo que a su objeto se refiere, también las más profundas; son maravillas que apuntan, y apuntan por encima del tiempo y, en consecuencia,

por encima también de la transitoriedad. Y así en el verdadero *finale* se pone, de nuevo, de manifiesto que la música excava su tesoro, la *esencia intensiva*, en aquel suelo aurífero inmediato y lejanísimo, de proximidad intensiva del recuerdo, el mismo suelo sobre el que sólo se alzan la pintura y la literatura.

*Marcha fúnebre, réquiem, cortejo que sigue a la muerte*

El sonido enciende él mismo la luz que necesita. El sonido no necesita ninguna luz exterior, soporta la oscuridad; más aún, busca su silencio. Silenciosamente, en la noche, se extraen tesoros; la música no perturba este silencio, sabe de la cripta, como luz en la cripta. De ahí su proximidad, no sólo a la dicha de los ciegos, sino a la muerte, o más bien a la profundidad de los deseos que tratan de aclarar ésta. Si la muerte, entendida como hacha de la nada, es la más pura antiutopía, medida con ella se nos revela la música como la más utópica de todas las artes. Se nos revela tanto más claramente cuanto que el yermo de la muerte se halla colmado por la noche, esa misma noche que tan afín se halla con la música productiva dentro de este mundo. Por muy distinta que pueda ser la noche de la muerte de toda otra noche, la música se siente, con razón o sin razón, como fuego griego que arde todavía en la Estigia. Y cuando Orfeo tañe el arpa contra la muerte, y lo hace victoriosamente, sólo lo hace en la muerte, es decir, en el Hades. Es posible que sea una leyenda que los moribundos escuchan música en su agonía. O más bien una expresión metafórica, como lo es aquella —mucho más sobria— según la cual el hombre escucha, en medio de sus dolores, el silbido de los ángeles en el cielo. Una expresión que, como tantas otras en el mundo, contradice de modo tan directo la armonía de las esferas como, al contrario, hace suya, a menudo hartamente convencionalmente, la legendaria arpa de Eolo en la agonía de este viejo mito. Pero si podemos dejar en el aire ahora si es cierto que los moribundos oyen música, sí lo es que los vivos oyen de modo muy afín en la música un morir; el espacio de la muerte linda con la música de modo mediato. Linda con su frecuente introversión, y linda, sobre todo, con su material invisible, con su tendencia constante a designar, en lo invisible, allí donde comienza y hacia donde se dirige un universo sin exterioridad. Algo así puede ser simplemente sentimental, y entonces es en sí poco más que negación o bien un escaparse o un ascender general, que borbotea sin dirección, cuando no está señalado por la muerte. Pero sin sentimentalidad, con posición, la música camina en realidad hacia la muerte, pretendiendo

—de acuerdo con una frase bíblica— *haberla devorado en el triunfo*. La canción de amor, que expresaba en un principio el anhelo de una unión por encima de los obstáculos, o que proporcionaba consuelo en la esperanza, esperanza en el consuelo, camina como música productiva de la muerte en la noche futura, enciende las lámparas de algo, pese a ello, no impedido. Lluvia, tormenta, nubes, relámpagos, incluso derrumbamiento, se convierten para este suelo patrio en un camino enigmático o bien en un entorno enigmático concordante; ¡cuánta música profunda recibe su oscuridad, incluso su luz, de este ingrediente de la noche de la muerte, haciendo arder de su negrura algo precisamente distinto de la claridad ya dada! Lo que se resiste a toda figuración imaginativa, se resiste tan poco a la música, que incluso el *sostenuto assai* de su dicha máxima es precedido por un cortejo silencioso: la forma más seria del *tempo lento*. Y así mismo las muchas formas expresas del lamento, de la preocupación de la muerte y la superación en ella de la muerte, de la marcha fúnebre, del encanto cambiante del temor y del vuelco de la dialéctica del horror en el réquiem. «Ven ya, hora deseada; hora descada, ven ya»: en esta cantata de Bach el hombre recorre con nostalgia la última angustia. La marcha fúnebre en la *Heroica* de Beethoven osa un sobrepujamiento sin más que retorna en la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*; Beethoven osa la paradoja deseada-ensoñada de Heráclito, de que el camino descendente y el ascendente son la misma cosa. El herético *do* menor del comienzo, el *do* mayor de la frase intermedia con su claro tema de oboe, la danza del tresillo, el retorno decidido al tema fúnebre, el melisma dichoso de los violines, poco antes del final, tan comedido, oscilante, no repetido: toda esta entrega y este azul se comportan como dos manifestaciones del mismo contenido. Y no como si la manifestación oscura quedara suprimida por la manifestación clara, o lo que es lo mismo: no como si fuera llevada a una apoteosis insustancial por una transfiguración del más allá. Porque la manifestación clara se retrae, después del gran *forte*, a un acorde de violín único *pianissimo*, a la oscuridad de la marcha fúnebre, tal y como algo que se derrumba. La sucesión, por eso, reviste la forma meándrica, o bien una continuación de lo mismo como horror y como amistad. La sucesión barroca, *lamento e trionfo*, es suprimida así en la marcha fúnebre que la *Heroica* sitúa como su adagio. Ambos se dan aquí: lo corriente del *lamento* y lo muy exterior de un *trionfo*, ambos distinguidos recíprocamente pierden toda validez en la luz letal y en la lejanía inopinada iluminada por ella (*allegretto* de la *Séptima sinfonía*). El entrecruzamiento del concepto de pro-

fundidad también en el grave de la música se acentúa precisamente aquí: como *De profundis* y como aquella profundidad pensada bajo el éter, como profundidad de las alturas.

El morir mismo ha desarrollado imágenes claroscuras que dan que pensar a la tonalidad. Imágenes que no son conclusas en sí y terrenas como la muerte de un héroe y la marcha fúnebre o como el lamento funerario que la acompaña. Sino que la Iglesia ofreció imágenes *deltalladas* de la muerte, y es en virtud de ellas, en tanto que trasfondo y apocalípticas, como se mide el réquiem. El texto eclesiástico brinda contrastes, ante los cuales se disuelve el carácter meándrico de la relación muerte-enemiga, muerte-amiga. Por virtud de lo cual, la música del réquiem parece mantener, eso sí, una convicción piadosa que ya no existe de esta forma y que, desde luego, no tiene nada en común con el profundo sentido perplejo del mencionado meandro. Y es que, en efecto, desde hace cien, quizá doscientos años, la mayoría de los hombres no creen ya en el texto eclesiástico de la muerte y la condenación; pese a lo cual, el texto vive en la música. Y así ha sido posible que, a pesar de ello, Mozart, Cherubini, Berlioz, Verdi hayan compuesto sus misas de réquiem en gran estilo y con penetrante autenticidad. En ninguna de estas grandes obras hay un rastro de apariencia decorativa, ni siquiera en Verdi, que es donde más podría esperarse un sentido teatral. Se trata, desde luego, de un problema que no se resuelve trayendo a cuento el sedicente elemento ilusionista del arte, gracias al cual puede gozarse a precio rebajado lo que, en tiempos anteriores, se había creído, en su precio justo, con temor y estremecimiento. Y así tiene lugar aparentemente algo muy extraño, a saber, que la misma ornamentación que, en un tiempo, sofocaba el texto eclesiástico, y que por esta razón, y como desviación, iba a ser prohibida, es justamente lo que iba a salvar el texto eclesiástico y darnos la posibilidad de disfrutarlo. Pero, en verdad, ello no es la razón del florecimiento *a posteriori* del réquiem; porque ni Cherubini, el estricto, ni Berlioz, el audaz y preciso en la expresión, querían ofrecer una ilusión. La música del gran réquiem no provoca goce artístico, sino emoción y conmoción; y el texto eclesiástico, con sus orígenes en los tiempos primeros del miedo y anhelo quiliásticos, da a la música sus grandes *arquetipos*, independientes de las formas patrísticas transitorias. Es decir, que la música produce de nuevo los símbolos de la espera que actúan en el réquiem, los cuales están esculpidos en ella. Y la razón de que un Juicio final de la música no sea meramente un tema mitológico o bien un simple motivo de movimiento hacia lo alto como en Rubens, la razón de esta moralidad se encuentra en

el problema constantemente presente en la música de la utopía de la muerte y de la contramuerte. Y, en consecuencia, el carácter apocalíptico surge allí y precisamente allí donde nos encontramos con algo muy lejano al texto eclesiástico; el ejemplo y la prueba nos la brinda Beethoven. Beethoven, que no escribió ningún réquiem, escribió uno en *Fidelio* y perfectamente inequívoco con el *Dies irae para Pizarro* y con el *Tuba mirum spargens sonum para Florestán*. Este mundo de los espíritus no le está cerrado a la música, en tanto que mundo de los espíritus en la revolución; el arquetipo «Apocalipsis» no le está cerrado a la música. Incluso el trueno ensordecedor en el *Réquiem* de Cherubini, que indica el estallido del universo, no es una exterioridad para la música: la música sabe del final. Ni en Berlioz ni en Verdi falta la brutalidad mística: en Berlioz se manifiesta en las trompetas de los jinetes del Apocalipsis que ensordecen a los oyentes desde todos los puntos cardinales; en Verdi, en las percusiones atronadoras, en el alarido de un *Dies irae* que se precipita al abismo. Basta pensar en el *sed* en contraste en el *offertorium* del *Réquiem* de Verdi, en el *sed* antes del *Signifer sanctus Michael* mantenido por siete acordes, al que hay que añadir el marco de la melodía celeste, sin triunfo, con una esperanza flotante. Es así como la música, con un último Barroco, elabora desesperaciones y salvaciones, las cuales no se hallan vinculadas ni al Barroco ni a la teología judicial del texto eclesiástico. Sí, sin embargo, a una conciencia de la muerte y a una conciencia desiderativa de la contramuerte, que se muestra en la música de modo más genuino que en ningún otro sitio. Libre del texto eclesiástico tradicional, nos aparece así últimamente todavía en Brahms, en el *Réquiem alemán*. Si se buscan iniciaciones musicales en la verdad de la utopía, lo primero que nos sale al paso es, pleno de luz, *Fidelio*; lo segundo —con lejana apariencia, a cierta distancia— es el *Réquiem alemán*, en el que se canta «porque no tenemos aquí un lugar definitivo, pero estamos buscando el futuro», y en el que se percibe bajo el coro el tanteo de pasos vacilantes, una línea dirigida a lo desconocido, al despertar. «Mirad, voy a comunicaros un secreto: no todos moriremos, pero todos nos transformaremos, y ello ocurrirá repentinamente, en un instante, en el momento de la última trompeta»; el cántico misterioso de estas palabras de Pablo en el *Réquiem* de Brahms hace resonar con limpidez el eco de la última trompeta, en un contrapunto de infierno y triunfo, de infierno entrelazado con el triunfo. No sin la reserva y, lo que es lo mismo en Brahms, no sin esa sugestiva profundidad que evita, en tanto que tal, toda apoteosis. Una profundidad que no permite siquiera al arpa de Jubal y a la tonalidad de Miriam hacerse fácil



la luz o presentarse como consonantes. La segunda frase del *Réquiem alemán* dice: «Los redimidos del Señor retornarán y marcharán hacia Sión; alegría, alegría, alegría, alegría eterna descenderá sobre sus cabezas». Pero la música que acompaña la alegría eterna se traspone en *fortissimo* a un sol menor, y por tanto, de ninguna manera, a una consonancia lúcidamente brillante. Y ello porque Brahms se comporta con la alegría aún más pesadamente que Kant con el *pathos* —y por las mismas razones nada católicas—, porque aquí el cielo tiene en sí la sal que no le hace ni convencional ni necio. No se trata, en absoluto, de alegrías insustanciales en el sentido en que Nietzsche no entendió a Brahms, ni tampoco de una «luz de octubre sobre todas las alegrías», porque son demasiado ardientes para ésta en el seno de una oscuridad equívoca. La dicha que se convierte en misterio aparece, desde luego, envuelta en una disonancia; más aún, es incluso posible que la disonancia sea su expresión más vigorosa, más que la trisonancia del mundo conocido. La música nos muestra aquí que hay un vástago, no más, pero tampoco menos, que podría florecer a la alegría eterna, y que subsiste en las tinieblas, más aún, que las encadena en sí. Ello no significa nada cierto frente a la no-utopía más radical, pero sí una capacidad de negarla en su propio terreno. Con nada sin duda más que con tonalidades todavía apagadas, si bien éstas contienen la vida de un final, que no sería posible si, al final, nada fuera posible más que el acabamiento y la muerte. En el *medium* todavía-en-ningún-sitio de la tonalidad, que no se ha exteriorizado en una visibilidad determinada ni puede exteriorizarse, se manifiesta una libertad de opresión, muerte y destino. Y es por ello justamente por lo que toda música de la aniquilación apunta a un núcleo que, porque todavía no ha florecido, no puede tampoco perecer: apunta a un *non omnis confunder*. En la oscuridad de esta música arden apagadamente los tesoros no consumidos por la herrumbre ni la polilla, es decir, los tesoros permanentes en los que pueden aunarse la voluntad y el objetivo, la esperanza y su contenido, la virtud y la dicha; aunados como en un mundo sin frustración, como en un bien supremo: *el réquiem circunda el paisaje misterioso del bien supremo*.

#### Marsellesa e instante en Fidelio

Hay una obra en la que la música, de una manera muy especial, invita y apunta. Es *Fidelio*, en el que se trata de hacer audible una apelación a la que tienden todos los compases. Ya en el preludio entre Marcelline y Jaquino hay inquietud, un latido que no sólo procede de fuera.

Todo está dirigido al futuro, «en el que se acabarán para nosotros todas las fatigas», toda tonalidad representa algo. «¿Piensas que no puedo ver lo que ocurre en tu corazón?», pregunta Rocco a Leonor; y en el momento se concentra la escena y cuatro voces construyen una pura interioridad. «Es algo maravilloso lo que pasa en mí, el corazón se me contrae», comienza el cuarteto, el *andante sostenuto* de un canto que no canta más que su propia maravilla trazada sobre un fondo oscuro. Marcelline lo canta para Leonor y la esperanza ilumina el objetivo en un gran peligro. «Me resplandece un arco iris que reposa en nubes oscuras»; es en este resplandor donde habla la misma Leonor, en el aria más precisa de la esperanza, por encima de las oscuras tonalidades, vuelta hacia abajo, hacia el destino de los agobiados. La luz del destino se muestra ya en la maravilla temerosa con la que comienza el cuarteto, se muestra en el aria de Leonor, en el coro de los presos, cuando, no sólo Leonor y Florestán, sino todos los estigmatizados de la tierra alzan la vista a la aurora de la mañana. El destino luce, sin embargo, alto y deslumbrante en el éxtasis febril de Florestán como la misma Leonor; en él hay que contar el grito visionario «a la libertad, a la libertad en el reino celestial», tal y como asciende con cadencias sobrehumanas, desintegrándose en la impotencia, aniquilándose. Hasta que, después, comienza el monodrama subterráneo, la escena de la más salvaje tensión, Pizarro delante de Florestán: «Un asesino, un asesino tengo ante mí». Leonor cubre a Florestán con su cuerpo, dándose así a conocer, mientras tiene lugar un nuevo asalto asesino, la pistola que apunta a Pizarro: «Un paso más y eres hombre muerto». Si no aconteciera otra cosa del espíritu y del ámbito de acción de esta música, el disparo sería el símbolo y el acto de salvación, su tónica sería la respuesta a la apelación y la llamada desde un principio. Pero, por razón del espíritu y del ámbito de acción necesariamente apocalípticos de esta música, esta tónica encuentra un símbolo precedente del *Réquiem*, más aún, de la Pascua secreta en el *Dies irae*: la *señal de la trompeta*. Si se la interpreta externamente, partiendo de la anterior indicación de Pizarro, tan sólo como una advertencia desde las almenas, esta señal anuncia literalmente tan sólo la llegada del ministro a las calles de Sevilla; pero, sin embargo, como *tuba mirum spargens sonum*, anuncia en Beethoven una llegada del Mesías. Y así resuena en la profundidad de las mazmorras, en las antorchas y luces que acompañan hacia arriba al gobernador, en la alegría inflexible sin reservas de la música de Beethoven, en el «bendito sea el día, bendita la hora» en el patio transfigurado de la fortaleza. Fue un gran acierto de Mahler ejecutar la tercera obertura de *Leonor* entre

la mazmorra y el acto final de la libertad, esa obertura que, en realidad, es un recuerdo utópico, una leyenda de la esperanza colmada, concentrada en torno a la señal de la trompeta. La señal resuena sin escena, tras ella, y la música replica con una melodía de serenidad que nunca podrá ejecutarse con suficiente lentitud; la señal resuena por segunda vez y la misma melodía replica, misteriosamente modulada, en una tonalidad lejana procedente de un mundo ya modificado. Y ahora tornemos al acto de la libertad, a la *Marsellesa* sobre la Bastilla rendida. *Ha llegado el momento del gran instante*, de la estrella de la esperanza colmada en el aquí y ahora. Leonor quita las cadenas a Florestán. «¡Oh Dios mío, qué instante éste!» Y precisamente de estas palabras, elevadas al plano metafísico por Beethoven, arranca un cántico que, complacencia en sí, sería digno de no poner nunca término a su presencia. Al comienzo, sin transición, un cambio arrobado de la tonalidad, una melodía del oboe que expresa la esperanza colmada, y el *sostenuto assai* de un tiempo detenido, solidificado en el instante. Todo ataque futuro a la Bastilla se encuentra ya apuntado en *Fidelio*, una materia incipiente de la identidad humana colma el espacio en el *sostenuto assai*, mientras que el *presto* del coro final sólo añade el reflejo de ello, el júbilo en torno a Leonor-María *militans*. La música de Beethoven es quiliástica, y el molde, raro en su tiempo, de la ópera de salvación sólo aporta la materia externa a la moralidad de esta música. ¿No lleva en sí la figura musical de Pizarro todos los rasgos de Faraón, Herodes, Geßler, del demonio del invierno, incluso del mismo Satanás gnóstico que encierra al hombre en la cárcel del mundo y lo mantiene allí? Como en ninguna otra parte la música se hace aquí aurora, una aurora bélico-religiosa, cuyo día es tan audible como si fuera algo más que mera esperanza. Una música que resplandece como pura obra humana, como una obra que no se encuentra en todo el mundo de Beethoven, tan independiente de los hombres. La música se encuentra así en la frontera de la humanidad, pero en aquella frontera en la que la humanidad comienza a constituirse con un lenguaje nuevo y el *aura de la apelación por una intensidad exacta, por un mundo-nosotros alcanzado*. Y precisamente el orden en su expresión musical significa una casa, incluso un cristal, pero hechos de libertad futura, una estrella, pero como nueva tierra.

52. EL YO Y LA LÁMPARA FUNERARIA O IMÁGENES DE ESPERANZA  
CONTRA EL PODER DE LA MÁS FUERTE NO-UTOPIA: LA MUERTE

«El último hábito no tiene bolsillos.»

(Refrán)

«Todo hombre a quien se le aparece la posibilidad de una desgracia, se concentra en seguida en el fondo inquebrantable que lleva consigo. Este fondo inquebrantable pueden ser para uno sus ideas, para otro su fe, mientras que un tercero piensa sólo en su familia.»

(Anna Seghers, *La séptima cruz*<sup>79</sup>)

«A mí me pasa como a alguien que se retira un rato después de terminada la labor del día.

De entre las muchas transformaciones, una tengo ante la vista: desde mi realización humana asciendo a nuevas formas.

Una esfera desconocida, más real que lo soñado por mí, más inmediata, traza resplandores estimulantes en torno a mí: adiós.»

(Walt Whitman, *Hojas de hierba*<sup>80</sup>)

«Puede decirse que se ha despojado de humanidad aquel a quien le son indiferentes las preguntas de hacia dónde se dirige la historia entera, cuál es el último estado reservado al género humano; ¿o se trata tan sólo del triste y eterno ciclo de los fenómenos? Se ha limitado por eso, sin duda, en exceso la visión de los misterios, al no caer en la cuenta de que éstos contenían, por así decir, también una revelación sobre el futuro del género humano... Dioniso en su más alta potencia era el objetivo, el último sentido de toda la doctrina de los misterios.»

(Schelling, *Filosofía de la revelación*)

«Y entonces el espíritu aporta la esperanza, la esperanza en el más estricto sentido cristiano, la esperanza contra toda esperanza. Porque en todo hombre hay una esperanza inmediata, una esperanza que en unos puede revestir más energía vital que en otros; pero en la muerte muere tal esperanza y se transforma en desesperanza. En esta noche de la desesperanza (es

79. A. Seghers, *La séptima cruz*, trad. de B. Heinke, Alfaguara, Madrid, 1976, p. 85..

80. Cf. W. Whitman, *Hojas de hierba*, versión de F. Alexander, Novaro, México, 1964.

la muerte lo que estamos describiendo) el espíritu que vivifica aparece y trae consigo la esperanza, la esperanza de la eternidad. Una esperanza contra la esperanza, porque ya no hay esperanza para aquel esperar meramente natural; esta esperanza es, por ello, una esperanza que contradice la esperanza.»

(Kierkegaard, *Prescrito para el autoexamen del presente*)

«Je m'en vais chercher un grand Peut-être »<sup>81</sup>.

(*Últimas palabras de Rabelais moribundo*)

## I. Introducción

### *De la muerte no se habla*

¿Cómo se sacude uno el último miedo? Hoy ello no es para muchos tan difícil como en tiempos menos ilustrados. El reloj da las campanadas y estamos una hora más cerca de la tumba. Sin embargo, la mirada hacia ésta es dispersa o se hace intencionadamente miope. Tal y como son las cosas, el miedo a la vejez se ha hecho más torturador que el pensamiento de la muerte. La muerte no tiene que ser recordada, y nociones insustanciales alejan de pensar en ella. Una de estas ideas es la de que el hombre se acaba como una vela; lo cual puede ser cierto, pero, desde luego, no lo es porque el hombre se parezca a una vela. No lo es antes de que la llama se apague, porque el hombre, por ejemplo, no carece de cabeza, de tal suerte que la comparación no es tampoco, por eso, exacta después. Los hombres no han tenido nunca la curiosidad de contar los años —cada vez menos— que les restan, y quien vive de forma burguesa de día en día es animado, en cambio, a no pensar en absoluto en el final. Y así todo se acumula en un comienzo rubicundo, y cuando éste desaparece, se adereza una juventud falsa. El morir es apartado del camino, no porque se viva muy a gusto, ni tampoco porque se contemple o se haga contemplar con agrado algo futuro, ni siquiera en este punto personal. De esta suerte se vive al día o «a la noche», y no se piensa nunca en la liquidación final. Lo único que se desea es no oír ni ver nada de ello, incluso cuando ya está ahí el final. Con lo cual el temor, como tantas otras cosas, se contrae y se hace simple.

81. Me voy en busca de un gran Quizá.

*Utopías de la noche que carece de toda mañana en este mundo*

Pero nada es tan ajeno y tenebroso como el golpe que descarga sobre cada uno. Tampoco la vida concuerda consigo misma, pero, desde otro punto de vista, se está en su sitio y es posible mejorarla. Pero, sin embargo, tras la muerte nadie se considera presente, a no ser como cadáver. El terror ante el cadáver no es, sin embargo, el único sentimiento que despierta ni el único desconcierto acorde con nosotros mismos. Sino que hay también una mueca en ello, tal y como nos la muestra la calavera; porque ya el hecho de que el hombre, con toda su planificación, muera como una bestia tiene en sí algo de curioso. Y, sobre todo, ocupa un lugar suficientemente extraño para hacer dudar de que la juventud, porque es algo final en sí, se halla más próxima a la muerte que la senectud. Esto quiere decir que no sólo el cadáver es pálido, sino que también nuestro esfuerzo hacia este final es en sí algo desangrado y desvalorizado. La tumba, la oscuridad, la putrefacción, los gusanos han tenido y tienen, siempre que no hayan sido reprimidos, una especie de energía retroactivadora y desvalorizadora. También el hombre de negocios situado ante la tumba del amigo deja de pensar en cierto modo en sus asuntos, y no piensa tan sólo en el seguro a favor de la mujer y los hijos. A ello hay que añadir la creciente desproporción en que se encuentran el movimiento y la longitud de nuestras teleologías en relación con la brevedad siempre constante de la vida. Esta desproporción no ha sido siempre tan grande; la época tan larga del precapitalismo no la conocía, o sólo la conocía aproximadamente, porque para ella la historia aparecía más estática, más cíclica, o, por así decir, más estacional que hoy en día. Todavía Marco Aurelio anota en sus *Meditaciones* que un hombre de cuarenta años, con los sentidos abiertos y en una posición suficientemente elevada, ha visto ya todo lo que ha podido acontecer antes de su época y todo lo que, tras de ella, pueda acontecer, porque todo es igual a lo que él mismo ha vivido. Hoy en día el curso del acontecer es hasta tal punto más largo que nuestra vida, el curso de la historia hacia lo nuevo es hasta tal punto tan distinto geométrica como dinámicamente de nuestro curso vital natural, que no hay hombre en el pleno sentido de la palabra que pueda morir saciado de la vida en su entendimiento histórico. La tumba aniquila el testigo plagado por la curiosidad, ese testigo que, en su breve vida, desde sus inicios, no ha podido percibir ni siquiera lo que ya estaba larvado en ella. De modo semejante al adolescente en *El despertar de la primavera*, de Wedekind, que sale a

la vida sin haber conocido los goces del amor, y que exclama, tan morbosa como significativamente: «¡Haber estado en Egipto y no haber visto las Pirámides!». Lo mismo, *mutatis mutandis*, podría decirse de muchos que se despiden de un tiempo tenso y que, sin embargo, no han visto en él más que un trozo de historia. Lo logrado se encuentra sólo allí donde, por la entrega de la propia vida para el cometido futuro, esta vida es eliminada consciente e intencionadamente, es decir, sólo, y en primera línea, en el mártir. Y, sin embargo, lo que ésta, la más intensa personalidad, se niega a sí misma, no despoja a los demás del derecho a la acusación, de saberse presentes en el momento del triunfo, de saberse sujetos intactos de este triunfo. El hecho de que el título de mártir se halle inserto en el corazón de la clase trabajadora, no da a este título vista alguna, no le da sustancialidad corpórea, sino que, también como cadáver, queda situado, en la lejanía, como un objetivo propuesto. Hasta tal punto se encuentra el martirio sufrido fuera de la futura justicia, la cual —si efectivamente tiene una vez lugar— va a ser experimentada por gentes muy distintas. El mundo está colmado de bondad arrasada y de malhechores triunfantes, con una vejez larga y tranquila; los mártires no saben de una resurrección, como los criminales del terror blanco no saben, muy a menudo, de su tribunal, porque, en ambos casos, la muerte lo hace todo irreparable. E incluso allí mismo donde algo se ha encajado, el hacha final desciende también como sobre algo sólo temporal. La misma dicha fingida utópicamente del protagonista de la fábula no tiene más duración que hasta el momento en que llega «la aniquiladora de toda dicha y el disolvente de toda comunidad», tal y como se llama a la muerte en *Las mil y una noches*, pese al islam y a toda la resignación. El último fracaso no se convierte en un marco o en un trasfondo oscuro, frente al cual se destaque tanto más conscientemente la breve claridad del día, sino que el *memento mori* es él mismo la destrucción en la conciencia. La misma ansia vital febril, tal como se nos presenta en tiempos de peste, no deja de ser una desesperación invertida o un humor negro, en los que no hay ninguna respuesta a la nada y ninguna superación; porque el placer quiere, más bien, eternidad. ¿Qué significa, en efecto, incluso el momento más elevado, la utopía más central del «Permanece un instante aún; eres tan hermosa», cuando la muerte, sin ser afectada ella misma, borra la más impresionante experiencia existencial, que es la existencia misma? Es por eso por lo que no hay ningún enemigo más central, ninguno tan inesquivable, ninguna certeza en esta vida tan incierta, ni en ninguno de sus objetivos tan problemática que pueda ni siquiera compararse con la certeza

de la muerte. Nada como la muerte se halla tan al final, ni nada aniquila y convierte en fragmento, a la vez, la tarea histórica de los sujetos de las finalidades históricas. Las mandíbulas de la muerte aniquilan todo, y las fauces de la putrefacción eliminan toda teleología; la muerte es el gran *spediteur* del mundo orgánico, pero en el sentido de su catástrofe. No hay, por tanto, ninguna desilusión que pueda medirse con su horizonte negativo, ni ninguna traición que pueda equipararse, poco antes de su objetivo, con el *exitus letalis*. Tanto más violenta se alza, sin embargo, la necesidad, la *evidencia desiderativa* frente a esta certeza tan poco evidente, en tanto que es sólo una verdad fáctica en el mundo no mediado con el hombre. A los paradigmas de la vida se corresponden así paradigmas de la supervivencia; a las figuraciones paradigmáticas de la inquietud, configuraciones contrapuestas a la paz de los sepulcros, de igual manera que al viejo encanto de la música agonal corresponde una música religiosa anterior. En lo que sigue se trata de las cambiantes *utopías de la muerte en las grandes religiones universales*; lo que las sigue *ya no es tanto una imagen religiosa de la muerte*. A saber, la imagen secularizada de la muerte, incluso racionalizada, compuesta de elementos procedentes de las distintas creencias religiosas anteriores. En las múltiples imágenes de la pervivencia la humanidad ha mostrado, no sólo su egoísmo y su ignorancia, sino también la dignidad innegable de no darse por contenta con el cadáver. El inventario de los sueños-deseos humanos también en el capítulo de la muerte contiene ciertas zonas desiderativas paradisiacas, zonas pintorescas, poéticas, musicales, si bien en otro aspecto, referidas al *to be or not to be*, como anti-muerte utópica. Aquí ha habido y hay, sin duda, para no hablar más que del deseo, mucho elemento viscoso-mezquino que se aferra al pequeño yo, y que Shaw comparaba, con razón, con la avaricia. Aquí ha actuado y actúa, sobre todo, el interés oscurantista de la clase dominante y sus curárganos por la mentira trascendente: aterrar al pueblo con imágenes terroríficas del más allá, y consolarlo por medio de imágenes celestiales también del más allá. De todas maneras, como decía Kant, el reino de las sombras es el paraíso de los visionarios; y no sólo la santa Roma ha tenido en este aspecto provincias bien rentables. Junto a este reino, sin embargo, en el que se muestran muy experimentadas y sabias las descripciones trascendentes de la más turbia ensoñación, no hay que pasar por alto —para no hablar, una vez más, más que del mero deseo— otros motivos de aspiración; así, por ejemplo, en sentido religioso, un motivo del orgullo, de la metamorfosis, de la liberación, que se nos muestran en san Pablo cuando sacude los barrotes de la



jaula de la muerte. Si esta expansión hacia lo post-mortal —y no sólo del más inferior, sino también de los señores— es claramente opio transformador para el pueblo, o bien vigorización del sentimiento del valor infinito del alma propia, y en consecuencia, robustecimiento de la voluntad de no dejarse tratar como ganado: todo ello depende de los hombres y de la situación en que se predica el cielo. La predicación de Thomas Müntzer, por ejemplo, aun cuando referida con frecuencia a la «servidumbre celestial», no era opio para el pueblo. Si la iluminación por el farol de los sueños en el reino de las sombras es siempre fantasmagoría y siempre la misma, depende también de la determinación conceptual y de la delimitación de lo real. Una determinación que no acaba donde acaba la llamada facticidad, y que, en lugar de ella, reconoce procesos no cosificados y espacios abiertos, no procederá a rellenar estos espacios con construcciones espirituales de mejor o peor gusto. Esta determinación, desde luego, no rechazará como irreales o incapaces de realidad contenidos sobre los que nada se sabe, y ello porque, además del milagro, la inmortalidad es la hija preferida de la fe. Y porque, en su lugar, la metamorfosis humana en la nada es algo sobre lo que reina el acuerdo, y no sólo entre los existencialistas. Ello no quiere decir, sin embargo, que las imágenes desiderativas más humanas del *non omnis confundar* queden eliminadas en el problema de dignidad que se halla en su base: es decir, que estas imágenes no pierden *este problema y su mundo* en toda configuración, ni siquiera en su configuración necesariamente fantástica. Para Kant lo real coincidía con el objeto de la ciencia natural newtoniana, y todo lo que se hallaba más allá de él era, o falso, o un simple postulado reflexivo. Para el conocimiento materialista-dialéctico, que no reconoce este dualismo, sino que ve en lo real mismo una postulación (una tendencia inconclusa) y que entiende en la postulación una posible realidad, el mundo no termina con la mecánica newtoniana. El mundo no tiene ningún más allá (el materialismo es y sigue siendo entendimiento del mundo desde sí mismo), pero, a la vez, tampoco tiene ningún límite en el aquí y ahora que no sea el establecido en la dirección dialéctica del proceso. El materialismo dialéctico no conoce, por eso, ningún orden ni hermetismo dictado por la naturaleza, de la misma manera que el materialismo mecánico no conoce tampoco un orden dictado por Dios. Todos los detalles y datos en los deseos y procedimientos destinados a la superación de la muerte son fantasmagoría, lo mismo las esperanzas tras la muerte de los griegos, de los egipcios o del cristianismo, pero la esfera de esta esperanza específica, a la que nos referiremos en lo que sigue, es más que lícita:

porque ningún hombre sabe todavía si el proceso vital contiene y soporta una metamorfosis, por muy cautelosa que ésta sea. El nudo «no», tan empírico hasta ahora, no aporta ninguna decisión; es el «no» de una mera necesidad ciega, no de una necesidad inteligida, esto es, dominada, es decir, mediada con la serie de los fines humanos. Este «no» no actúa paralizándolo completamente la voluntad teleológica, porque ésta, como se mostrará más adelante, garantiza siempre imágenes post-mortales, cuando éstas no son ya creídas y ha desaparecido su sustancia. Hoy en día (no sabemos hasta cuándo), la muerte puede ocultarse tras la vida, porque detrás de la muerte se ocultó una vez una vida nueva, es decir, porque detrás de la muerte se soñó nueva vida. También estos sueños pertenecen a la utopía, si bien a una utopía predominantemente mitológica, y señalan series de fines interrumpidas, como si la tumba y el universo inorgánico, al que también pertenece el cadáver, pudiera ser iluminable humanamente. Estos sueños iluminadores no se han conformado con un destino manifiesto en su configuración más tenebrosa; esto es lo que constituye su honor, lo que fundamenta este honor. En una grandiosa paradoja de la no-renuncia, estos sueños han unido a la destrucción externa, junto a una pervivencia espantosa, también la idea de un despertar, de una identidad celestial: así, por ejemplo, en el islam y también en el cristianismo. Allí donde falta esta intensificación, una postulación incorruptible lleva, desde luego, al reino de las sombras, pero nunca junto con el cuerpo en la fosa. Los deseos de inmortalidad querían entregar justamente al yo la lámpara funeraria, esa lámpara incorrupta, iluminadora de la noche más ajena; muy a menudo han cubierto la muerte de mentira, pero, a la vez, también la han superiluminado.

## II. *Contrapuntos religiosos de la muerte y del triunfo*

### *De los muertos sólo se habla bien*

El miedo a morir ha oprimido desde muy pronto y es, por eso, originario. El cadáver muestra a la sensibilidad y al pensamiento lo que todo el mundo espera; el horror de él es el horror más antiguo. Sin embargo, el primer deseo no fue la pervivencia, la pervivencia fuera del cadáver, algo que se tenía por evidente. La muerte era tenida, por lo demás, sólo por una partida en todos los pueblos primitivos y hoy todavía entre los niños. Lo único que se deseaba era protección frente a los muertos, situando a éstos de modo seguro o cómodo en

el más allá. Era algo que redundaba en provecho de todos, ya que, en último término, todos han de terminar reuniéndose con los muertos. El servicio al cadáver, el embellecimiento de su noche, era una invitación a todos a protegerse contra la propia amenaza. El muerto en sí se había desplazado a la oscuridad fantasmal de la que todo mal y poco bien proviene. El muerto se hallaba en la noche, en el país sin fuego ni luz, fuera de la choza circular y pidiendo el retorno. Todos los ritos funerarios, incluido el culto a los muertos, están destinados a poner una barrera al retorno. El cadáver es llevado fuera de la aldea con los pies hacia adelante, a fin de que no encuentre el camino de vuelta, o bien, como entre los bosquimanos, se le cortan las uñas, se le ata de pies y manos e incluso se le sacan los ojos. A veces, se quema también la choza del muerto; el lugar que le corresponde, allí donde, por así decir, le va bien, debe ser la tumba. En algunas regiones alemanas se enterró también durante mucho tiempo atados a los vagabundos, a fin de que no retornaran. Si hasta ahora no se han identificado enterramientos de la primera Edad de Piedra, tanto más numerosos los conocemos, encima y debajo de la superficie de la tierra, procedentes de la Edad de Piedra más reciente. Tan antigua es la costumbre de poner al lado del cadáver en la tumba alimentos y bebidas; gracias a lo cual el muerto que exige el retorno, incluso el vampiro, se convierte en el muerto bondadoso, y también, como lo vemos en muchas fábulas, en el muerto agradecido. Los alimentos y la bebida no estaban destinados, desde luego, a la tumba, como no lo estaban tampoco las mujeres y los esclavos que se hacía que acompañaran a los muertos distinguidos, es decir, que eran sacrificados en su tumba. Todos estos dones estaban pensados para ser consumidos y utilizados en otro lugar, a fin de que el alma del muerto no vague desconsiderada en torno a la tumba o a la aldea, y a fin de que la tumba retenga verdaderamente al cadáver. Siempre que se rindiera al muerto el honor del enterramiento o de la cremación, su alma, es decir, su último aliento, seguía viviendo serenamente en otro lugar. No ya como fantasma, sino como sombra, una sombra que proseguía independientemente la vida acostumbrada del cuerpo. En los pueblos cazadores el más allá es para todos igual, mientras que en los pueblos agricultores y pastores ni siquiera la muerte hace a todos iguales: las diferencias entre ricos y pobres se prosiguen, sin que se compensen en lo más mínimo. En el más allá se reservan también los mejores sitios para las gentes de distinción y los malos y peores para el pueblo común. En Tonga, sólo el jefe tiene acceso a la tierra bienaventurada de Bolotu, mientras que los inferiores siguen en la

oscuridad como aquí. Análogamente también, en Hawái se distingue entre un cielo para príncipes y gente distinguida y otro para las clases inferiores. Parajes felices e infernales responden también aquí a la separación de clases, y surgen garantizadamente con ésta. Penas para los malvados situados en posición preeminente, recompensa para los pobres que, en el sentido imperante, se han portado bien, es una compensación que sólo más adelante se impondrá. Se encuentra primero en las estirpes de organización contradictoria, en las cuales el jefe no es considerado como el gorila-caudillo que sigue siéndolo también en el más allá, independientemente de cómo se haya comportado aquí. Por lo demás, todo difunto, una vez enterrado, es considerado un antepasado por los suyos.

### *Sombras y crepúsculo griego*

El hombre sigue viviendo también allí donde su más allá parece más descolorido. Los griegos son, entre todos los pueblos, aquel que más deja envejecer los cadáveres, que más los deja convertirse en sombras. Pero la sombra misma se mantiene, y la propia Ilustración es raro que enseñe el aniquilamiento, o sólo en el sentido de que cesa el yo acostumbrado. Detrás de la muerte aparece así una semi-nada, a saber, lo contrario de lo que acontece a los hombres en la vida. Una inscripción funeraria en Pompeya dice: «Tras la muerte no hay nada; el hombre sólo es lo que tú ves». Y otra: «Amigo que lees esto, vive bien la vida, porque después de la muerte no hay ni risa, ni broma, ni alegría». Hasta aquí la melancolía un tanto insustancial de estas inscripciones, una melancolía que probablemente no estaba limitada siquiera a la época tardía ni a las ciudades del campo. Pese a todo ello, sin embargo, el hombre no quedaba de ninguna manera extinguido ni en el estado inimaginable de una nada total. El hombre conservaba el ser de su sombra, un ser extraño, liberado del dolor de los afanes, de la caducidad; era desplazado a una noche opalina al margen de la vida, pero no, sin embargo, letal. La noche se presenta también en la vida, en la vida remitente; hombres retenidos, replegados la experimentan; hombres que ya en sí se mantienen en el Hades de sí mismos. Un abandono y una desorientación absoluta les penetra, tan potentes y, a la vez, tan vacíos, que el Hades de los griegos, aun cuando confina a veces con esta situación, aparece claramente suave y, por así decir, saludable. En Homero la muerte es siempre la hermana, incluso la hermana gemela del sueño, y en Hesíodo ambas moran en común en un palacio a la entrada del mundo de los muertos. Allí

abajo espera Lete (quien quería beber el olvido, lo había ya bebido y no necesitaba de Lete); la Estigia separa definitivamente; Caronte, de pelo gris y túnica sucia pero ojos brillantes, lleva a la otra orilla. Y no es que el Hades excluya distingos y distinciones entre sus habitantes; que no haya en él ninguna especie de infierno, ningún paraje de los bienaventurados. El más allá griego tiene un tribunal a su entrada, lo mismo que el más allá egipcio y, más tarde, el más allá cristiano; en él se dan imágenes desiderativas de la retribución y de la compensación, las cuales, a su vez, desde el Hades, con un crepúsculo tan ricamente articulado, influyen en la vida misma. De ahí la meditación ética de la última hora que se reconoce en los griegos. Cuando Pericles se siente morir, reúne a sus amigos, pide perdón a cada uno por la injusticia que ha podido cometer con ellos, y no quiere saber más de sus acciones que el que no haya causado tristeza a ninguno de sus conciudadanos. El averno griego entenebrece, sin embargo, el reino de las sombras hacia abajo y de la manera más curiosa, a saber, convirtiéndose en una uniformidad estéril, en el tormento de la repetición inútil de lo mismo: así, por ejemplo, en Sísifo, Tántalo, las Danaides. Los parajes de los bienaventurados mejoran el gris del Hades hacia arriba, con su ambiente amable de un crepúsculo agradable, el crepúsculo de una eterna noche primaveral. En este Elíseo no todo es armonía, desde luego, no todo es áureo como en las fiestas vitales, pero sí plata, sin pasiones ni hastío. Originariamente el cielo de los griegos sólo estaba destinado a los favoritos de los dioses, no a los hombres simplemente buenos. Sólo en la época postfeudal, posthomérica, cuando se traspuso el Elíseo del Océano occidental al Hades, aparece como adecuado también para hombres buenos, como el Tártaro contiguo para los malos. La vida tan descolorida de este más allá se nos muestra, por eso, muy desiderativa: los muertos son pensados en un mundo ensoñado lleno de vagas sombras, dentro del cual los malos permanecen en el mundo invariable, sin salida a la pesadilla, mientras que los buenos moran en la dulzura enervante, pero sin esfuerzo, de una vida llena de imágenes. Y algo más, lo más importante, presta sentido en otro respecto al más allá griego. Porque, al lado de la imagen popular del Hades, se mantiene otra procedente de los tiempos órfico-pelásgicos, a saber, la imagen de los misterios. Su símbolo es la rueda. Con los cangilones que suben asciende el hombre hacia la vida, y con los que descienden se hunde en la muerte: y no se trata sólo de la misma rueda, sino también del mismo hombre que asciende, desciende y vuelve a ascender según el movimiento de la rueda. Es la doctrina de la transmutación de las almas, y también la de la purificación; porque

de la muerte giratoria se extrae lo mejor, de tal suerte que el hombre cuya sustancia ha sufrido la prueba subsiste a la muerte y retorna en un estadio superior. Así, por ejemplo, en los misterios eleusinos, y así también en los misterios con acentos dionisíacos, es decir, en los misterios órficos; ambos querían consagrar exclusivamente a la muerte, no por razón de su nada, sino por razón de su superación.

*Afirmación del retorno; la rueda órfica*

La tumba debía permitir el diálogo con ella, más aún, debía cobrar movimiento. La tumba era tenida como semilla bajo la tierra, y el fruto retorna hacia lo alto. El objetivo era volver *a la vida* desde el Hades, y volver como el mismo que se había sido, aunque con mayor conciencia de sí. Al recuerdo de esta conciencia y de esta certeza estaban destinadas las iniciaciones eleusinas, los misterios de Proserpina. La leyenda que se halla en su base contiene, desde un principio, tanto magia del crecimiento como magia de la muerte. Respondiendo así a la unidad con que las épocas matriarcales habían venerado la tierra, tanto como suelo para el grano como, a la vez, como seno para los muertos; y Eleusis se hallaba al servicio de Deméter, la diosa del matriarcado. Su hija Proserpina transita entre el reino de los muertos y el mundo superior, en invierno abajo, en verano arriba, es decir, no sólo como símbolo del crecimiento vegetal. Desde muy temprano fue considerada la imagen desiderativa de la resurrección: el grano de Proserpina era, a la vez, el alma humana rescatada del Hades. Todas estas conexiones, mantenidas en los misterios eleusinos, son antiquísimas; Deméter misma desempeñó en tiempos el papel de Plutón y no moraba en el Olimpo como en tiempos posteriores. Era la diosa del matriarcado, y la tumba que devora todos los nacimientos era en la misma medida parte del seno y su mundo como lo era el nacimiento. La madre tierra era, en tanto que soberana de los muertos, una potencia terrible e iracunda, pero esta diosa de la tumba era también la diosa de la cuna de la vida, una madre bondadosa, expendedora de frutos. En el mito prehomérico y pelágico las funciones del nacimiento y de la muerte se encuentran así íntimamente unidas; Gea-Deméter domina la fe, y sólo más tarde los dioses de Homero, los nuevos dioses, forman parte de la época patriarcal, y no presiden ni el nacimiento ni la muerte; son ajenos a la muerte. Sin embargo, en los misterios eleusinos se invocaba a Deméter en sus antiguas funciones, y su hija Proserpina era el ser humano agonizante, preso en el circuito ctónico. Y de ello había que extraer lo mejor: el arte de la muerte, el arte de la resu-

rección feliz como la moral de Proserpina. Y así, en la metáfora del grano germinal, el iniciado se concilia con la muerte: el acabamiento produce frutos infinitos y es necesario para un retorno más rico. Una secuencia alternativa de la vida y la muerte se pone en marcha con todo lo que tiene de confortadora: Proserpina escapa una y otra vez del Hades, a pesar de que retorna a él una y otra vez; Eleusis enseña la transmutación de las almas como algo vitalmente afirmativo, como algo que asciende hacia lo alto tras sumergirse ininterrumpidamente en el Hades, y que lleva consigo, no sólo seno y tumba, sino también tumba y nacimiento. Según la fe de los iniciados, el bienestar corporal es lo que los misterios procuran para toda la vida; pero más elevada todavía que este don es la esperanza de un renacimiento mejor después de la muerte. En lugar de beber de Lete, se bebe de la fuente del recuerdo de nacimientos anteriores, y ello debe abrir el camino hacia un nuevo y mejor nacimiento. La transmutación de las almas es concebida así de una manera altamente optimista, como un medio para la ascensión, y afirmando la rueda del retorno.

Y el muerto, justamente por ser enterrado, parece esperar su metamorfosis. La tumba no retiene, sino que madura, y la sombra debe renacer de ella. En la fórmula eleusina, matriarcal y antiquísima, se ha conservado el enterramiento de la Edad de Piedra, en el que el cadáver se halla doblado sobre sí, en posición embrional, esperando su nuevo nacimiento. La esperanza eleusina inserta también al hombre en la imagen de la primavera, en la cual la tierra misma surge de nuevo del cadáver. A la Gea-Deméter se añade así Dioniso con el nombre dialectal de ἡμέρα νυκτερινή, día nocturno, luz en la tierra y desde ella. Incluso en Roma, tan patriarcal, se ha conservado, procedente de los etruscos, este ente, doble y consolador, tan totalmente vuelto a la tierra. Las Floreales romanas eran, a la vez, una fiesta funeraria y primaveral; Baco es el señor de las almas de los muertos, cuyo cortejo surge de la tierra con el comienzo de la primavera, y en el mismo acto trae consigo el florecer de la tierra. A ello se debe que las paredes de las cámaras sepulcrales etruscas estén llenas de escenas obscenas en las que el espíritu de los muertos de los juegos funerarios etruscos nos aparece como sátiro; y del mismo modo se nos han conservado en los sarcófagos romanos escenas bacanales con el falo como ornamento sepulcral. En lugar de desvanecerse, en la Grecia apolínea se hace cada vez más intenso el recuerdo dialéctico del Dioniso-Deméter e incluso del Dioniso-Plutón. Los misterios eleusinos mismos, a partir del siglo IX, y desde luego a partir del siglo VI, se combinan con Dioniso y su fuego renecedor, órficamente purificador. La estatua de

Dioniso era llevada desde Arenas a Eleusis, al templo de Deméter, de la que era tenido por hijo, superando en esplendor a su hija Proserpina, siendo considerado por antonomasia como el «hijo de la madre», como señor de la tierra húmeda y fecunda. Así aparecía a las Ménades, y a las carniceras del amor, como dios-toro, que era desgarrado, resucitado en su agonía; para ellas, que sabían tan bien de la muerte y del lamento de la fugacidad de las cosas como del orgasmo y del placer, Dioniso era la unidad de la muerte y la vida. Dioniso es el camino que va de Deméter a la vida viril de la naturaleza, de la cavidad femenina al falo; en él, no sólo en la unidad cuna-tumba, busca su emblema la esperanza en la inmortalidad y el renacimiento. Bachofen fue el primero que trajo esto de nuevo al recuerdo:

El hombre se encuentra en la desolada creación inferior, pero el triunfo final corresponde al poder natural fálico y a su símbolo descarnado. En el encanto del placer extremado paradisiaco se satisface toda exigencia a la vida y toda esperanza del más allá.

El lamento de la naturaleza propio del mundo antiguo enmudece. En lugar del Plutón tenebroso, Dioniso se convierte en un Plutón, por así decir, solar: «Como dice Macrobio, es el sol del hemisferio inferior (*sol in inferno hemisphaerio*), es decir, el principio de la tierra tenebrosa, que, alejado de su patria remota, ilumina las profundidades herméticas de la naturaleza»<sup>82</sup>. Como tal Helios ctónico, Dioniso saca las almas del Hades, sin que queden forzadas al retorno, y además, y ésta es la segunda novedad respecto a Deméter-Proserpina, *sin la necesidad de ser renacidas*. La rueda forzosa del retorno era afirmada en Eleusis antes e independientemente de la reforma órfica, mientras que es negada dentro del orfismo. Con ello se nos presenta una imagen desiderativa ampliada, y no sólo dirigida contra el Hades, sino contra el Hades y así mismo contra el nacimiento. Una imagen desiderativa ascética que, desde luego, no se compadece ya con el dios de la primavera, con el Dioniso, originariamente dios de la fecundidad. Allí donde se impone, el orfismo se inserta, más bien, *en la tradición de un segundo Dioniso*, de un Dioniso él mismo renacido. Es el Dioniso-Zageo, desgarrado por los Titanes, y que, después de que Zeus se tragó su corazón intacto, revive, de nuevo, en el segundo Dioniso. El renacido no ha perdido el fuego y la alegría que son él mismo y a las que él mismo conduce; como Dioniso-Iaco, es decir,

82. J. J. Bachofen, *Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie* [1867], Keiper, Berlin, 1938, p. 16.



como el objeto del júbilo, era imprecado en los misterios. Pero este Dioniso no vive ya en su antiguo cuerpo, ni siquiera en el cuerpo de la muerte y de su nacimiento alternativo; κύκλος γενέσεως, el ciclo del nacimiento, como dice el orfismo con una expresión verdaderamente india, ha saltado en pedazos junto con la muerte. El segundo Dioniso no se hace por ello de ninguna manera trascendente ni tampoco olímpico, sino que continúa siendo máxima plenitud de vida, aunque una plenitud de la segunda naturaleza, liberada del ciclo. Y a este Dioniso le seguían, en último término, los iniciados órficos, el deseo es escapar del σώμα-σῆμα, de la tumba del cuerpo, a fin de no experimentar en la corporalidad ni muerte ni renacimiento; aunque, desde luego, este escape no conduce, de ninguna manera, a la potencia enemiga de la vida, al espíritu. Aun cuando aquí, en conexión con la decadencia de la economía y de la *polis* griegas, nos sale al paso indudablemente un elemento ascético, éste sólo puede considerarse hostil a la vida en tanto que reduce los placeres del cuerpo, este ente tan apegado e inestable, afectándolos al alma. Es un error ver en la enemiga órfica respecto al cuerpo una renunciación: ¿cómo podría ser, en este caso, Dioniso su dios? El cuerpo como cárcel del alma significa aquí que el cuerpo impide alzar el vuelo a la mariposa de la *psyche*. En el orfismo no se exigía ejercicio de las virtudes burguesas, ni disciplina, ni conversión ética del carácter, sino sólo entrega al dios orgiástico. Y menos aún imponía la ascética órfica la mortificación del cuerpo, sino que, al contrario, rescataba, por así decir, el placer corporal del escenario pasajero y cíclico. Ahora bien, si en el odio contra la rueda del nacimiento se echan de ver indudablemente resonancias indias, el segundo Dioniso sigue siendo de este mundo. Vino y amor procuran la embriaguez que extrae su esencia del cuerpo mismo y se enardece en ella. Desde el punto de vista eleusino aparece como soportable el cambio tenido como permanente entre nacimiento y muerte, y como consolador el tránsito posible de la muerte a un mejor nacimiento. Desde el punto de vista órfico, se trata de situar en el alma una salvación plena y definitiva, en un alma que está fuera de todo peregrinaje, tanto del que conduce a la muerte como del que conduce al nacimiento, y que quiere insuflar de vida ya en la tierra lo que en la idea del Hades era mera sombra.

### *Elixires del alma y viaje celestial gnóstico*

El anhelo de liberarse del cuerpo de esta muerte se hizo cada vez más impetuoso y extraño. La baja Antigüedad en disolución fomentó

en todos sus componentes un pavor de una intensidad como apenas si se había conocido en tiempos anteriores. Un pavor referido, casi concentrado en la muerte, pese a que ésta parecía poner término a una vida atormentada. Y es que la muerte no se sentía en absoluto como un final, ni menos aún como una escapatoria, sino que se la tenía, más bien, como un permanente matadero. Había pasado el tiempo del suicidio estoico y sereno y de su sombrío consuelo, y de toda la caducidad de las cosas la muerte aparecía como la parte más siniestra. En términos generales, Elcúsis había sido todavía una fiesta, y la mayoría había impetrado allí más bienes terrenos que trascendentes. En la baja Antigüedad, sin embargo, esta fiesta se convirtió en un clamor suplicante; angustia vital y miedo a la muerte hicieron entonces su entrada en el mundo, y para ambos se buscaba una salida. Sólo ahora constituyen los misterios griegos, aumentados por la importación casi total de misterios orientales, un gigantesco camino de huida, de evasión. Nunca se desesperó en igual medida ni nunca se demandó así por todas las clases la medicina que fuera eficaz contra la muerte; nunca se clamó más vehementemente por la inmortalidad, como pasaporte para escapar al matadero. A partir de Adriano, la imagen desiderativa de los misterios (la certeza de la resurrección) se combinó con toda suerte de superstición; amuletos, signos de los espíritus, todos los instrumentos del sortilegio son experimentados para hacerse con la inmortalidad. De los dioses no se tiene por grandeza ni por digno de imitación el que sean poderosos o sabios o incluso felices, sino el que son inmortales; ésta es la parte de su ambrosía que se anhela. A alcanzarla están destinados en su mayor parte los ritos, iniciaciones, liturgias, procesos de la religión mística en la baja Antigüedad. No hay duda que aquí también se tenía como meta la purificación moral, tal como la fortaleza, la reserva, el amor fraterno, pero nada de ello era lo decisivo. Más importante que la cancelación de los pecados era el ungimiento con aquel material mágico por el que el neófito quedaba bautizado y podía quedar liberado de la muerte. Ya en los misterios órficos, en efecto, el toro del sacrificio desgarrado y devorado por las Ménades, que representa a Dioniso, era tenido por el dios *annuo moribundo* que ha de despertar a nueva vida; Dioniso lleva consigo a la inmortalidad a los ebrios de su sangre. En clara conexión con ello se encontraban las posteriores Taurobolias: los iniciados se hallaban en una fosa sobre la cual se degollaba a un toro, y se dejaban empapar por la sangre que les caía encima, alcanzando así el bautismo, más aún, una especie de eucaristía pagana de la esperada inmortalidad. Los empapados así llevaban después sus vestiduras coaguladas de san-

gre por la calle y en los comercios, constituyendo, en parte, un objeto de mofa y, en parte también, un objeto de veneración. No sin motivo alude Pablo (1 Corintios 10, 18 ss.) a una analogía entre el holocausto pagano y la eucaristía, denominando el sacrificio pagano (entre el que cuentan también las Taurobolias) «la mesa, el cáliz, la comunidad de los demonios»; una antítesis que corrobora justamente la correspondencia y afinidad histórico-religiosas. El mismo Jesús triunfa en lucha con los misterios, no como el Mesías de los agobiados y oprimidos, sino como el «primogénito de los muertos», y su esencia era «la resurrección y la vida». En su conjunto, el bautismo era entonces un sacramento mágico, y el agua que en él se empleaba era tenida por agua de la vida, siendo rescatados de la muerte por Cristo. En la concepción gnóstica, sobre todo, Cristo era considerado primariamente como antídoto contra la muerte; ni eran tenidos, ni mucho menos, todos sus creyentes como rescatados, sino tan sólo después del bautismo de los muertos. Había un bautismo de los muertos gnóstico como sacramento en la cabeza: en los cultos de Marcos la cabeza del muerto era unguada con agua y aceite, con lo cual, como nos dice Ireneo, se hacían «invisibles para los arcontes y potencias». Y el mismo artificio invisibilizador ante el Malo después de la muerte era esperado ansiosamente de Jesús. Todavía entre los cristianos de Corinto era corriente el bautismo de los muertos en tiempos de Pablo (1 Corintios 15, 29), lo que muestra para qué se creía que había venido el Dios de la vida. Entre los gnósticos los elixires del bautismo eran completados por elixires del saber, no accesibles a todo el mundo, y por ello, tanto más afanosamente buscados en el eón futuro. El Cristo gnóstico era un redentor docto que eliminaba la ignorancia y se revelaba plenamente sólo a los «pneumáticos», es decir, a los aristócratas del espíritu, o bien, como podría decirse: sólo para los doctores de la ascensión a los cielos abolía la muerte. El saber gnóstico e incluso el filosófico de la época no estaba, desde luego, separado en absoluto de la voluntad, la sensibilidad, ni tampoco del turbio y agitado folklore de aquel tiempo. Proclo, uno de los más agudos pensadores de la época, coleccionaba fábulas populares allí donde podía hallarlas, y como si tuviera algo que ver con las fábulas, se hizo iniciar en todos los misterios, combinando así —de ninguna manera como aristócrata del espíritu— lo popular y lo hermético, ambos indistintamente, con la distinción del concepto. Y mucho menos puede decirse que la gnosis, tanto la pagana como la cristiana, fue una religión de la mente antigua aquejada de esterilidad, sino que, al contrario, fue la primera y última gran irrupción de la mitología desiderativa en la mente. Ello

se pone de manifiesto, sobre todo, en una de sus más extrañas y grandiosas fantasmagorías: en la doctrina del *viaje celestial del alma*.

La fantasmagoría tiene su arranque en el bautismo con sangre destinado a hacer invisible frente a la muerte. Pero, a la vez, suministraba el salvoconducto que permitía terminar felizmente el viaje tras la muerte, un viaje pintado con los más vivos colores, tanto en lo bueno como en lo malo. Esta ascensión o viaje celestial y la necesidad de prepararse para él pueden resumirse así: entre el cielo y la tierra se encuentran los siete círculos de planetas dominados por espíritus malignos, los señores de este mundo. Son los arcontes o demonios del destino, y como tales demonios con rostros de animales, como león, toro, dragón, águila, oso, perro y asno fueron representados gnósticamente. Estos demonios esclavizan a los hombres y alzan una barrera entre el hombre y el cielo. Los arcontes son designados, por eso, en esta astrología negativa como aduaneros, «prebostes de la ruta de la aflicción», mientras que el círculo de los planetas mismo aparece como el «vallado de la maldad». De esta suerte queda demonizada la fe en el mundo de la Antigüedad, que de modo tan potente y optimista se había mostrado hasta los tiempos del estoicismo medio. Nerón y Caracalla aparecen ideológicamente enraizados en los demonios estelares; la propia capitulación, el torbellino devorador de la Roma decadente son proyectados en el universo. Pero no sólo la vida misma, sino, más aún, su preexistencia y postexistencia, la situación del alma antes del nacimiento y después de la muerte, son situadas en el ámbito siniestro del sistema de los arcontes. Porque, en tanto que el alma descendía del cielo a la tierra (la luna era tenida como el postigo para el descenso), tenía que pasar las siete esferas, cada una de las cuales le imponía un estigma para su destino en la tierra. Después de la muerte, en su ascenso hacia el cielo, el alma tiene que pasar ante los mismos arcontes de nuevo (el sol era tenido por el postigo para el ascenso), y en cada estación le sale al paso cerrándole el camino el viejo arconte, como «dios de la ruina y de la segunda muerte». Mas aún, no sólo los planetas, sino los doce círculos del Zodíaco de la esfera de las estrellas fijas y los doce signos del Zodíaco contaban entre los demonios de la desolación; el cielo estrellado entero era una dentadura del diablo, el universo entero, una tiranía. El Sol, la Luna y las estrellas son en conjunto la esfera de la fatalidad, del destino, la esfera de Heimarmene; el regente del mundo es el diablo. Éste era el punto del que hacía arrancar la gnosis su mito del viaje celestial, en un sentido, por así decir, técnico, como ruptura del bloqueo astral. El iniciado era instruido en la contraseña que permi-

tía pasar por los siete arcontes y que privaba de su poder al «vallado de la maldad». Algunas contraseñas imitaban con sonidos ululantes incomprensibles los nombres de los respectivos arcontes; según una creencia inmemorial, el conocimiento del nombre equivale al poder sobre el nombrado. También la doctrina especial de la contraseña es de origen muy antiguo: según el capítulo 125 del *Libro de los muertos* egipcio, en cada puerta del Hades el dios que la guarda exige de los muertos que sepan su nombre antes de franquearles el paso. Quizá hay una influencia de esta tradición egipcia en los escritos coptos de la gnosis cuando éstos clasifican de modo especial las contraseñas: en primer lugar, la comunicación solemne del nombre del demonio; después, de los símbolos y signos que hay que mostrar; finalmente, de las fórmulas y conjuros que hay que pronunciar para defenderse. Y el éxito final se fantaseaba así: el alma se despoja de las torpes costuras y máculas que se le habían impuesto al descender por los círculos planetarios. En el posterior sistema persa-gnóstico de Mani, el alma se despoja incluso de todas las determinaciones del mundo inferior, es decir, no sólo de vicios claros: a la Luna le devuelve la fuerza vital y de la alimentación; a Mercurio, la avaricia; al Sol, el intelecto; a Marte, el valor bélico; a Júpiter, la ambición; a Saturno, la indolencia. Cada arconte se halla también aquí vigilado por un ángel de Ormuz, el dios persa de la luz, que hace lo necesario para que el alma, desprovista de todo lastre, encuentre el camino hacia la luz originaria. Y a la entrada de ésta, el alma del justo se encuentra a sí misma «en la figura de una virgen» que la recibe y la conduce al cielo supremo; en Mani, por tanto, detrás de los últimos planetas no surge ningún otro, sino precisamente (traída al recuerdo más tarde en la Beatriz de Dante) la «figura de una virgen» como pura figura humana y guía hacia el cielo. Es probable que ya los misterios perso-romanos de Mitra estuvieran dedicados, no sólo al culto del *Sol invictus*, sino a la ayuda que prestaba a los muertos. La escalera de siete escalones construida en la caverna de estos misterios, perfectamente de acuerdo con el viaje al cielo, y compuesta de siete metales como signos de los planetas, personificaba, además del universo, el tránsito, gracias al santo y seña, a través de los siete círculos planetarios hasta Mitra el vivificador, allá en lo alto. Donde es más móvil en todos los aspectos la perspectiva es en la gnosis judeo-cristiana, por virtud de su estrecho entrelazamiento del mito desiderativo contra la muerte con el mundo y el Hijo del Hombre, que es mejor que el mundo. En el idioma metafórico del Antiguo Testamento, el tránsito es así expuesto entre los perates, en un pasaje de Hipólito:

La muerte se abate sobre los egipcios en el mar Rojo junto con sus carros de combate; todos los hombres sin gnosis son egipcios. Y ésta es la significación de la huida de Egipto, a saber, la salida del cuerpo, que es un pequeño Egipto. El paso del mar Rojo significa, sin embargo, el paso del agua del pasado, que es Saturno; y el más allá del mar Rojo es el desierto, donde se hallan, a la vez, todos los dioses de la perdición y el Dios de la redención. Los dioses de la perdición son, sin embargo, las estrellas, que imponen a las criaturas la necesidad de un nacimiento cambiante<sup>83</sup>.

En *Pístis Sophia*, hasta hace poco el único libro gnóstico conservado, una especie de novela pneumática, Jesús mismo priva a los arcontes de «un tercio de su fuerza», y les hace girar «sus cabezas y su dirección a la mitad del año, de suerte que no pueden mirar a los hombres» y que Dios sólo determina el destino y el ascenso de ellos. Dice aquí Jesús:

He dado la vuelta a sus caminos para la salvación de todas las almas. Amén, amén, os digo: si no le hubiera dado la vuelta a sus caminos habrían sido aniquiladas una multitud de almas. Y habrían cumplido un largo periodo temporal si los arcontes de los eones, los arcontes de la Fatalidad y la esfera y todos sus lugares y todos sus cielos no se hubieran disuelto junto con sus eones todos. Y las almas habrían cumplido un gran periodo de tiempo fuera. Y habría habido una postergación en el cumplimiento del número de las almas perfectas, que serán contadas en la herencia de la altura por medio de los misterios y estarán en el Tesoro de la Luz<sup>84</sup>.

Al santo y seña se añade así aquí el redentor gnóstico mismo que hace a aquél superfluo, no como maestro, sino ya como Pantocrátor, como señor frente a los arcontes. Frente a los mismos arcontes que, incluso en el Nuevo Testamento, son tenidos como «cosmocrátors», por lo menos en la carta a los Efesios, si bien no es totalmente seguro que el pasaje proceda de Pablo:

Revestíos con el arnés de Dios, a fin de que podáis resistir los arteros ataques del diablo. Porque no tenemos que luchar con seres de carne y hueso, sino con príncipes y poderosos, a saber, con los cosmocrátors que dominan en las tinieblas de este mundo junto con los malos espíritus bajo el cielo (Efesios 6, 11 ss.).

83. Hipólito, *Elenchos*, V, 16.

84. *Pístis Sophia*, cap. 23, en F. García Bazán (ed.), *La gnosis eterna III. Pístis Sophia. Fe Saber*, Trotta, Madrid, 2007, pp. 50-51.

Jesús no rescata, por tanto, sólo del pecado, sino también del destino impuesto astralmente (tal como se encuentra todavía en Saturno como el hada maligna de las fábulas, o como los siete malvados en la astrología posterior), se hace cargo del gobierno de las estrellas, o como subraya Agustín en el sentido del viaje celestial: «El cristianismo es superior a la filosofía pagana porque destierra los malos espíritus bajo el cielo y libera de ellos al alma»<sup>85</sup>. Tanta influencia ejerció esta imagen utópico-pedante de un viaje, el primero que no lleva hacia abajo, al Hades, sino hacia arriba, hacia la luz. El primero que fantasma la muerte, no como hundimiento, sino como vuelo, protegido y sellado además, con un trayecto precisado y desviaciones de gran plasticidad. Un recuerdo del cielo gnóstico parece encontrarse todavía en el monte de la purificación de Dante, sin demonios, como es natural, pero sí con un ascenso gradual a través de siete postigos. Postigos que se abren en la gnosis hacia la luz originaria, y en Dante, al Edén y al árbol milagroso. En la gnosis se encuentran las esferas malignas de los planetas, mientras que en Dante éstas hace tiempo que han sido purificadas y reinsertadas, y constituyen ellas mismas la topología principal. Pero la peregrinación del alma por los siete círculos del purgatorio se mantiene, en una formulación muy próxima a la de Mani, si bien en el paraíso de Dante las esferas planetarias no son ya las del viaje gnóstico al cielo. Y como en Mani, al final del viaje por el purgatorio también sale al paso una virgen hermosa, la mujer que conduce al cielo: Beatriz en Dante, Margarita en el *Fausto*. Si la haza Antiguiedad hubiera producido un gran poeta, el material del viaje celestial se nos hubiera hecho visible con colores más brillantes de los que nos ofrecen los relatos de sus contradictores o la confusa *Pístis Sophia*. O también como aparece en himnos o poesías litúrgicas todavía conservados y reunidos en el libro de himnos de la Iglesia maniquea. Este mito viajero contiene, sin embargo, también la visión de una de las aventuras más amplias y también más desmesuradas contra la muerte y uno de los más extraños mitos liberadores contra el destino, personificado en el señor de las estrellas.

### *El cielo egipcio en la tumba*

El miedo último puede hacerse desaparecer también de modo más calmado e incluso más confiadamente: allí, a saber, donde la vida entera se convierte ya en una pre-muerte. Ésta es la actitud de las estirpes

85. *De civitate Dei*, X.

que, desde tiempos inmemoriales, habitaron el bajo Nilo, y que son también las primeras que envidiaron el descanso de la tumba. Desde muy antiguo, estas estirpes tuvieron ya signos e ídolos extrañamente cadavéricos y macabros, y así en el delta del Nilo se veneraba un árbol sin hojas y también la piel arrancada de una serpiente. Ningún pueblo se ha ocupado después más intensamente con la muerte que el pueblo egipcio, ni ninguno se ha mostrado más de acuerdo en considerarla absurda y desiderativamente como la verdadera vida. Ningún otro pueblo se ha preparado más para el arte del morir, y ningún otro ha prestado más atención a la manutención de los muertos en el más allá. Ninguno ha desplegado más pompa y tiempo en la construcción de tumbas ni ha pintado con igual cariño el más allá. Los egipcios son también quienes primero pusieron las nociones morales en relación con la idea de una buena muerte. Ya en la V Dinastía, un miembro de las clases superiores podía hacer constar en su tumba: «He construido esta tumba como legítima propiedad; jamás me he apoderado de algo que perteneciera a otro y nunca he hecho a nadie víctima de la violencia». Había, desde luego, indulgencias que podían adquirirse de los sacerdotes, fórmulas mágicas en el interior del ataúd o sobre el escarabajo sagrado que, tallado en piedra, se colocaba debajo de la venda pectoral; pero, sin embargo, las fórmulas mágicas comenzaban con la frase muy significativa: «¡Corazón mío, no te alces contra mí como testigo!». Por primera vez en la historia, mil años antes que en los griegos y más detalladamente que en Israel, aparece aquí el deseo de que el destino de los muertos no sea sólo continuación de su bienestar terreno, sino que dependa de su conducta moral. Jueces de los muertos deciden acerca del lugar bueno o malo que corresponde a éstos, y, después de haber sido pesado el corazón del muerto, Thot, el actuario divino, firma la sentencia, mientras que Osiris mismo ostenta la presidencia del tribunal. Lo permanente en el hombre no era, sin embargo, sólo su alma, este ente inestable, y por así decir, inmaduro, que era pensado como un pájaro con cabeza humana que revolotea por la noche, y que se halla, por eso, muy lejano de la serenidad. Lo permanente es la protoimagen de la persona corporal misma, el *ka*, una ruda entelequia que acompaña al hombre durante la vida y que pone pie, tras la muerte, en el otro mundo. Sólo para servir de mediación con el *ka* se momificaban los cadáveres, eternizándolos plásticamente en la momificación superior, de tal manera que para los ricos y poderosos el arte escultórico constituía un arbitrio para su eternización en el más allá. El retrato plástico contenía el *ka* y era situado en la cámara mortuoria: «Se presta más atención —dice, por



eso, Diodoro— a la habitación de los muertos que a la de los vivos, porque los egipcios consideran sólo las tumbas como la verdadera y duradera residencia para todos los tiempos». La aspiración no consiste tan sólo, por tanto, en prolongar en una eternidad la existencia terrena, sino que la existencia eterna aparece ella misma, y de modo fundamental, como vida en la muerte. El curso de la vida aparecía así como maduración sin *decrecendo*, más bien como algo que adquiere peso y dignidad; porque el niño muere superficialmente y sin penetrar en nada, mientras que el anciano se sumerge profundamente, encuentra vida en la muerte, instruido como lo está, por la edad, en la conciencia de la muerte. En Egipto se llegó así a una cultura de la muerte sumergiéndose profundamente en ella, muy por debajo del nivel superficial de la vida y del Sol, descendiendo hasta completar aquello en que el hombre es imperfecto aquí, hundiéndose hasta el cadáver viviente y hasta la profundidad de la edad, que es la profundidad del reino de los muertos. Con el *ka* se extiende una rigidez utopizada en la vida, de la misma manera que la vida debe extenderse en una forma carente de situación. El *ka* que se reúne con Osiris era ya en la tierra el hombre cincelado, el hombre de la serenidad, gravedad y hermetismo, tal como se halla en la base de toda la plástica hierática egipcia. Como momia apergaminada, recosida para la eternidad, el hombre alcanza su primera forma externa, y su verdadera forma como rigidez geométrica en la piedra. El llegar a ser como la piedra es, según vemos, el ámbito desiderativo del arte egipcio, y precisamente este «cristal de la muerte de una perfección presentida»<sup>86</sup> está guiado por el querer llegar a ser igual que el muerto mismo, es decir, posee una *forma teleológica inorgánica*. No sólo las construcciones funerarias en sentido propio, las pirámides y las mastabas son, según la expresión de Hegel, un cristal en el que mora un muerto, sino que también la plástica hierática piensa el *ka* como cristalino, en un bloque unitario y ajeno a todo movimiento, concordante sin más con la piedra. Con todo ello se halla muy conforme el sentido histórico, la memoria, la tradición, la excepcional fidelidad a la costumbre: Egipto es en su conjunto el ámbito desiderativo de un espacio sin tiempo, de una geometría sagrada.

Viajara donde viajara el muerto, este ámbito era amable, aunque, por así decir, rígidamente animado. Lo cual no quiere decir, de ninguna manera, que carezca de luz o que, aislado y mero mundo inferior, esté de espaldas al Sol. Ello contradiría tanto la visible serenidad

86. Véase vol. 2, p. 308.

permanente como la veneración que se rinde al Sol, que se pone, pero no desaparece. El reino de los muertos festonea así la corriente de agua subterránea por la que la barca del Sol navega de Occidente a Oriente bajo el disco de la tierra cuando se hunde en el mar. Y es que el cielo sobre el disco de la tierra era también imaginado como un país con agua, con islas, canales y un mar por el que navegaban en barca el Sol, la Luna y las estrellas. A este Egipto del cielo diurno correspondía el Egipto de la apariencia nocturna del Sol, aunque le correspondía, desde luego, con gravedad, con sosiego. Las continuas labores alegremente representadas a las que sigue entregado el pueblo bajo en el más allá no deben engañarnos acerca de los cadáveres vivos. Tampoco las escenas abigarradas en el interior de las paredes de los ataúdes feudales, las anotaciones del *Libro de los muertos* egipcio sobre el arado, las cosechas, la navegación a vela y otras actividades de una plebe del más allá, ya no mísera, pero sí *contribuens*, pueden ocultar la inmortalidad en el estilo inerte de la muerte, que correspondía en más alto grado a personas intencionadamente estatuarías. El rey, es verdad, recibe de su padre divino el signo de la «vida», y la fórmula «agraciado con la vida» cuenta desde los tiempos más antiguos entre los títulos de los faraones.

El jeroglífico de la vida —no de la vida terrena corriente, sino de la vida divina superior— es la cruz de asa, la cual, en numerosas representaciones, es ofrecida por el dios al rey, a menudo de tal manera que la aproxima a la cara del rey, a fin de que éste aspire por la nariz el fluido que emana del símbolo. De esta suerte los dioses transmiten al rey como a su hijo querido su propio *pneuma*, es decir, el soplo de la vida<sup>87</sup>.

Pero la «vida» así subrayada no es, de ninguna manera, comparable a la vida terrena, es decir, a una vida en movimiento y que en movimiento se expresa, de igual manera que esta vida terrena no es la que corresponde al Faraón como tal, el muerto antes de la muerte, es decir, el hecho estatuaríamente espacio en lugar de tiempo. De ahí que junto al jeroglífico de la «vida» que el dios entrega al rey se coloque siempre aquel otro que designa el concepto de «duración»: duración en el sentido en que Osiris, él mismo un dios muerto, la presenta en la columna funeraria de Abydos a Sesostris III, o como Pthah, dios de las momias y de los escultores, la concede a Ramsés II.

87. Cf. E. Norden, *Die Geburt des Kindes, Geschichte einer Religionsidee*, Leipzig, 1924, p. 119.

Y lo que le es propio en alto grado al Faraón, le es propio también como cargo a todo egipcio que sabe mirar por su gravedad y dignidad, un cargo que es el cargo de la muerte y muerte digna en el cargo; a fin de que su «vida» no desemboque en un morir que es todavía parte de un cambio, sino en la rigidez sagrada, a orillas del Nilo de la eternización. Osiris mismo es inerte, despertado sólo por Isis a la conciencia de la muerte, y justamente como el cadáver más perfecto fue adorado junto al Sol. Este rey del mundo inferior fue ya probablemente en su culto más antiguo un dios funerario, siendo referido más tarde al curso subterráneo del Sol, como estatua soberana en su imperio funerario y occidental. Las representaciones de Osiris son, por eso, desde muy antiguo, macabras; y precisamente el fetiche prehistórico ya mencionado del árbol sin hojas fue transferido como su propio jeroglífico a Osiris. El arte oficial del Antiguo Imperio representa al dios siempre como un cadáver, envuelto en las bandas de una momia, y el Imperio Medio, y más aún las épocas posteriores, encierran en un ataúd incluso a Ptah, el dios supremo. También Ptah fue representado ulteriormente como figura funeraria, como momia de un sacerdote desnudo; y de esta suerte, Ptah, el creador del mundo, se convierte en dios protector de las tumbas reales fundiéndose últimamente con Osiris. Este último era y continuó siendo «el primero entre los que hay en la región occidental», liberado de la paralización de la muerte física por el potente conjuro de Isis, su esposa, aunque sólo para representar la *muerte viva*, la resurrección hacia la muerte feliz. Desde el Imperio Medio al muerto se le llama Osiris X. X., tal y como si fuera él el dios mismo<sup>88</sup>; tan evidente les era a los egipcios la imagen desiderativa del acabamiento perfecto en el ámbito-deseo de una existencia divina como cadáver. Ni la palabra ni el cántico llegaban hasta allí; Osiris era el dios silencioso por excelencia, y en su templo en Abydos estaba prohibida la música. La idea de la *paz de la muerte* se extiende por el mundo desde Egipto, siendo de notar que esta paz no consistía ni en la extinción, ni, al contrario, en una especie de vida superior, es decir, más intensa. La paz de Osiris era, más bien, la de una situación permanente y sin cambio, la de una muerte sin paralización, pero también sin el dramatismo del cielo y el infierno. En resumen, la muerte-deseo egipcia era rigidez en el ser y hacer imperturbados, mientras lucen el muerto Osiris y el Sol del mundo inferior. Los mitos de la repetición, que, con el aditamento de

88. A. Erman, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum*, Mohr, Tübingen, 1923, p. 347; Gerstenberg, Hildesheim, 1977

la inutilidad, significaban para los griegos la condenación (Tántalo, Sísifo, Danaides), significaban entre los egipcios la bienaventuranza. Lo definitivo, y en consecuencia eternamente igual, es para el deseo egipcio de la muerte lo mismo que acciones del *ka*, como placeres de la estatua finalmente lograda.

### *Resurrección bíblica y apocalipsis*

Sorprende que entre los judíos el último pavor no haya sido durante mucho tiempo ni reflexionado ni ensoñado. El pueblo judío era un pueblo tan terreno como los griegos, pero vivió mucho más intensamente con vistas al futuro y a fines lejanos. Pese a lo cual, sólo muy lentamente se abren paso deseos y representaciones de la pervivencia futura, los cuales pensarán ésta amablemente, aunque también de forma vengativa. Hasta este momento, una vida longeva y el bienestar en la tierra fueron haciendo retroceder el final hacia lo lejos o hacia abajo, al Sheol, el remoto mundo inferior. En el antiguo Israel existía el culto de los antepasados y el culto de los muertos, lo que presupone la fe en una vida futura, pero todo ello era parte todavía de la magia cananita recibida, y no de la fe ortodoxa. Cuando Saúl conjura el espíritu de Samuel por medio de la bruja de Endor, comete justamente un pecado; además de que el espíritu conjurado no es designado como persona, sino como «Elohim» (1 Samuel 28, 13), y por tanto, como un ser suprahumano, *no como alma*. Lo mismo puede decirse de un curioso pasaje sobre Henoc, tenido por muy antiguo: «Y porque llevaba una vida divina, Dios le tomó consigo y no se le volvió a ver más» (Génesis 5, 24). Se trata, como en el arrebató de Elías, de grandes excepciones, y como tales vienen calificadas; y, sobre todo, Elohim, no personas humanas, se encuentran detrás de estos nombres inmortales. Es posible que Henoc, con sus trescientos sesenta y cinco años de vida, significara un dios solar, y el mismo Elías fue arrebatado en un «carro de fuego». Sheol, el mundo inferior de la tumba, quedó siendo la parte propia del hombre, como, por ejemplo, en el Libro de Job (*ca.* 400 a.C.), si bien rebelándose prometeicamente en contra de ello: «Por mucho que aguardo pacientemente, el mundo inferior es mi morada, y en las tinieblas está dispuesto mi lecho. A la putrefacción la denomino mi padre, y a los gusanos, mi madre y hermanas» (Job 17, 13 ss.). La irrupción de la inmortalidad entre los judíos sólo tiene lugar por el *profeta Daniel* (*ca.* 160 a.C.), y el impulso que se halla tras de ella no es el viejo deseo de una vida larga, ni el deseo de un bienestar en la tierra, sólo que prolongados de

manera trascendente. El impulso proviene más bien de Job y de los profetas, de la *sed de justicia*; y es así como el deseo se convierte en postulado, y la escena post-mortal, en tribunal. La fe en la vida perdurable se transforma aquí en uno de los medios para disipar las dudas en la justicia de Dios, y, sobre todo, la esperanza de la resurrección se convierte en una esperanza jurídico-moral. Ya en Egipto, como se ha visto, nos encontramos con un tribunal de los muertos descritos detalladamente, pero en la última época de Israel va a aparecer aquí algo esencialmente nuevo, que no ha de contribuir de ningún modo a la tranquilidad de ánimo de los ricos y los señores. Porque el motivo fundamental de la resurrección exigida se hace ahora amenazador, y es la *reivindicación del tribunal de que se carece en la tierra*:

Y muchos de los que duermen bajo la tierra se despertarán, algunos a la vida eterna, otros a la vergüenza e ignominia eternas. Los maestros, sin embargo, lucirán como el resplandor del cielo, y también aquellos que saben de la justicia y que lucirán como las estrellas para siempre y eternamente (Daniel 12, 2 s.).

Ésta es la penetración moral de la esperanza de resurrección en la fe ortodoxa, independientemente del culto a los muertos, de ritos mágicos y del Hombre-Dios; y es la primera penetración. Su aparente manifestación más temprana en algunos salmos —sobre todo en el salmo 49, 16: «Dios redimirá mi alma del poder del Sheol, porque me ha adoptado», y también en Isaías, 26, 19: «Pero tus muertos vivirán y mi cadáver resucitará»— procede, en realidad, de una época tan tardía como la de Daniel y es fruto de una interpolación como el complejo entero de los capítulos 24-27 de Isaías. Según Daniel, desde luego, no todos, sino sólo muchos, despertarán, a saber, sólo los mártires judíos piadosos, y de entre los impíos, sólo los más sanguinarios. Y estos últimos no irán todavía a un infierno, sino que despertarán a la vergüenza y a la ignominia, y para que puedan ver el triunfo de los justos. La *resurrección general misma*, la de todos los hombres, sólo se expresa, por primera vez, en las parábolas del Libro etiópico de Henoc, hacia finales del siglo I a.C.; el tribunal de los muertos egipcio y la doctrina persa del incendio universal muestran aquí su influencia. El *Libro de Henoc* no sólo hace general la profecía de Daniel, sino que introduce además, por primera vez, el escenario ricamente descrito del infierno, cielo y Juicio final. Y el *Apocalipsis de Esdras*, del siglo I d.C., convierte al tribunal en una última desvelación: «Hay un tribunal después de la muerte, y en él se harán manifiestos los nombres de los justos y se revelarán los hechos de los protervos»

(4 Esdras 14, 35). Aquí se percibe la influencia de la idea antiquísima egipcia del *Libro de la vida*, en el que se halla anotada la ponderación de las acciones humanas. Thot, el dios actuario, que desempeña este cargo en el tribunal de los muertos egipcio, retorna ahora como el ángel de Yahvé e incluso como Yahvé mismo. Y la anotación se inicia anualmente con el año nuevo judío, terminándose con el día de la conciliación, la suprema y más grave de las festividades judías: un día de penitencia de significación posmortal, que, muy característicamente, no se encuentra mencionado en absoluto en la época anterior al éxodo en la ordenación de las festividades contenida en el llamado *Libro de la Alianza* (Éxodo 23). El mito del libro judicial fue interpolado en un texto antiguo, así, por ejemplo, en Éxodo 32, 32 s., y también el primer Isaías lo menciona: «Y quien reste en Sión y quien reste en Jerusalén será llamado santo; todo aquel que esté inscrito entre los vivos en Jerusalén» (Isaías 4, 3). Y el mito se conserva también en Lucas, 10, 20: «Alegraos de que vuestros nombres estén escritos en el cielo», y resuena en el réquiem de la Iglesia: *Liber scriptus proferetur in quo totum continetur*. Con la ensoñación y el deseo robustecidos de la justicia en un Juicio último o final y lo que le sigue, llega también el tiempo para una reinterpretación de testimonios supuestamente anteriores. De modo especial se despierta el interés por el relato del Génesis sobre el patriarca antediluviano Henoc y su rapto; para la literatura judía de las últimas épocas, Henoc fue el primero que escapó del Sheol e incluso de la muerte. Surge así un *Libro de Henoc*, un *Libro de los secretos de Henoc*, en el que se deja correr la fantasía sobre los misterios del otro mundo que el patriarca había tenido ocasión de ver; y la epístola neotestamentaria de Judas celebra a Henoc, «el séptimo desde Adán», como profeta del Juicio final (*Ep. Jud.*, 14 s.). Es así como la utopía de la resurrección se hace finalmente ortodoxa, pese a muchas resistencias procedentes probablemente de los círculos saduceos «epicúreos» («los cuales mantienen que no hay resurrección», Lucas 20, 27). En los tiempos de Cristo hubo un acuerdo del Sanhedrín del siguiente tenor: «No participará del mundo futuro quien diga que la resurrección de los muertos no puede probarse por la Torá». Y, por tanto, por los cinco libros del Pentateuco, en los cuales, desde luego, no se encuentra este artículo de fe, a no ser en el mencionado culto a los antepasados, el cual, aparte de los ritos mágicos, apenas si va más allá de un culto funerario localizado. Pronto comienzan a imponerse representaciones pueriles del fin de los tiempos, penetrando incluso en el Talmud con la visión, por ejemplo, de un futuro Leviatán: «Éste es el monstruo acuático, de cuya carne co-

merán los elegidos tras el acabamiento del mundo y con cuya piel se construirá una tienda en la que vivirán felices los justos de todos los pueblos»: convirtiéndose el animal marino en una especie de maná del más allá. De un maná que no disminuye con su consumo y que muestra que incluso Leviatán, el gran horror (Job 41, 2-26), puede también ser de utilidad a los bienaventurados. Con nueva fuerza de magisterio, Maimónides ordenaba, como fe en los trece artículos de un credo, la inmortalidad del alma y la resurrección del cuerpo. En su *Orfeo*, Salomón Reinach observa sobre ello, no muy exactamente, que estos artículos de fe se hallan tan lejos del judaísmo bíblico como el concilio tridentino de los Evangelios. Y no muy exactamente, porque la resurrección en Maimónides tiene una preparación emocional en el judaísmo posterior al *éxodo*, la cual se hace jurídico-moral a partir de Daniel. Al lado del miedo a la muerte física comienza a surgir el pavor de la segunda muerte, de la condenación que espera a los malvados. Jesús mismo vivía en esta fe, profundamente arraigada en los estratos populares, y predicaba desde ella, lo mismo como amonestador que como salvador. Jesús mencionaba la resurrección como algo evidente y como un hecho peligroso para los más (Mateo 11, 24; Lucas 10, 12); y en la secta de Jesús la fe en la resurrección y en el último tribunal era parte de la doctrina sobre el comienzo de una vida cristiana (Hebreos 6, 1 s.). Cuanto más esplendorosamente luciera el cielo, tanto más intensamente había de influir, más allá de la profecía política del ungido, la profecía de la vida eterna: tras el triunfo sobre la segunda muerte después de la primera, después de la mera aniquilación física, que deja al alma libre para el infierno o para el cielo. A partir de Daniel, y últimamente bajo influencias persas, la inmortalidad es situada, por eso, no sólo en el ámbito del futuro individual, sino en el seno de un drama cósmico y futuro de inconmensurable potencia: en el seno del incendio universal, con la noche y la luz detrás. Todos los hombres estarán presentes: éste es el sentido del Juicio final, el cual no tiene lugar ante una última humanidad ni ante una naturaleza de la que han desaparecido los hombres. Más aún, el mundo del Apocalipsis, en el que desemboca el judaísmo ulterior, hubiera aparecido a los ojos de sus fieles como insignificante y carente de subjetividad, si no hubiera tenido por objeto y no hubiera descrito una asamblea resucitada de todos los hombres desde Adán.

Tanto más ardiente es la voluntad de encontrarse en el lado justo, en las filas de los triunfadores. En un principio, Jesús aparece como sanador, y en este sentido y no en un sentido político, ni menos como liberador del pecado, trata de ganar discípulos. Su acción está dirigi-

da contra la primera muerte y contra la enfermedad que lleva a ella, y sana, sobre todo, a tullidos, ciegos, lacerados y devuelve la vida a un cadáver. Los primeros relatos de los milagros, al estilo de hechicerías, están llenos de estos hechos, sin que se hable todavía en ellos de penitencia. Esta última aparece como predicación y herencia de Juan el Bautista, y después, en relación con la segunda muerte. En este sentido hay que entender las palabras nada interiores en absoluto, sino, más bien, mágico-materiales: «¿Qué es más fácil de decir: tus pecados te son perdonados, o bien levántate y anda?» (Lucas 5, 23). Para dar a conocer que el Hijo del Hombre tiene poder para perdonar los pecados, el Jesús de este pasaje sana a los enfermos —según la interpretación ya pneumática de Lucas—, pero su actuación se centra en ser pan de la vida, no en la remisión de los pecados. Y Jesús triunfa tras el bautismo con su muerte, como la resurrección y la vida, como el primero de todos los que habrán de resucitar, como el que aporta la segunda vida o vida celestial frente a la segunda muerte o infierno. Redención del pecado mortal era la raíz o el tronco, pero la redención de la muerte era el fruto ansiado del judaísmo de entonces, para no decir nada del cristianismo pagano. Así, por ejemplo, en las palabras, por así decir, de un santo Taurobolio: «Quien come mi carne y bebe mi sangre tendrá la vida eterna, y no lo despertaré en el último día» (Juan 6, 54). Y así, sobre todo, en la definición que resume todos los signos y milagros en el menos fáctico y más pneumático de todos los Evangelios: «Yo soy la verdad y la vida, y quien cree en mí vivirá, aun cuando muera» (Juan 11, 25). ¡Qué diferencia respecto a los dioses de la Antigüedad, a los que tanto la muerte como la resurrección les son ajenas! Acontece a menudo, es verdad, que los dioses aparezcan en el último momento, tal como lo hace Artemisa en el lecho de muerte de Hipólito, pero la diosa no le promete en absoluto la inmortalidad, sino un templo y fama, y ella misma, que no conoce la muerte, le abandona en su agonía. «En tus manos encomiendo mi espíritu»: ningún griego podría haber dicho esto a sus dioses. Tampoco Yahvé había estado hasta ahora muy relacionado con la inmortalidad, mientras que en Jesús no falta la culminación: «Vuestros padres comieron el maná en el desierto y han muerto. Yo soy el pan vivo venido del cielo, y quien come de este pan vivirá por una eternidad» (Juan 6, 49 y 51). Pese a lo cual, la sustancia de la vida eterna, *tenida hasta entonces por desconocida*, se afirma y se sitúa ahora en el Padre, y es Jesús quien la da a conocer: «Pero ahora revelada por la venida de nuestro Salvador, que ha privado de su poder a la muerte sacando a luz la vida y un ser perdurable» (2 Timoteo 1, 10). Jesús lleva a un segundo éxodo de



Egipto, de Osiris: «Porque Dios no es el Dios de los muertos, sino de los vivos, ya que todos viven en él» (Lucas 20, 38). Y el milagro de la Pascua, también sin el holocausto paulino, es creído como participación en esta sustancia: «Porque como el Padre tiene la vida en sí mismo, ha concedido al Hijo que tenga la vida también en él mismo» (Juan 5, 26). Precisamente los bautizados en la muerte de Cristo deben también ser bautizados en su resurrección, en el verdadero Henoque o en el «primero entre aquellos que han resucitado de la muerte». Y desde aquí el impulso, o la utopía pascual, se comunica al arte cristiano, sobre todo, como ya se verá, al arte orgánico, metaorgánico, gótico. No se trata de llegar a ser como la piedra, sino de algo contrapuesto: «Árbol de la vida como perfección presentida, reproducida cristomórficamente»<sup>89</sup>: el último ámbito desiderativo del gótico. La vida debe escapar de la muerte, si bien siempre sólo para los justificados por Cristo, nunca en la segunda muerte para los condenados, es decir, en el infierno. Éste se hace algo tan inevitable como el cielo; *infierno y cielo componen conjuntamente el local del exitus*, ahora completamente generalizado. De la creación entera no queda nada más que la dualidad de pena y recompensa, de alaridos y cánticos, de infierno y cielo. Acerca del momento de la entrada en uno de ambos nos encontramos con dos representaciones simultáneas —aunque ambas se excluyen—, una representación impaciente y otra paciente. Siendo así que el segundo de la muerte coincide con el fin del mundo, al hombre puede sentenciársele *inmediatamente* al infierno o al cielo, sin esperar hasta la consumación de los tiempos. El infierno, sobre todo, fue imaginado como un futuro próximo, encontrándose ya detrás del lecho de muerte del pecador, con sus garras preparadas, sus ojos ávidos, sus fauces abiertas. Por lo demás, en épocas cristianas posteriores, los terribles procedimientos judiciales se incorporaban y anticipaban el infierno: potro, empalamiento, descuartizamiento, quema de brujas, no esperaban que llegara el infierno. Mientras que, de otro lado, el más allá cristiano como condenación se hacía presente por doquier en la vida: las buhardillas y los cruces de caminos, los precipicios y los bosques, todavía no entresacados en su mayoría, estaban llenos de espectros que no reconocían el descanso, llenos de un directo horror post-mortal. El dogma sitúa al purgatorio inmediatamente después del fin de la vida, pero en Dante tanto el infierno como el cielo son también decisiones ya efectivas, una situación inmutable que ningún Juicio final puede alterar. Lo único que ocurre es que las

89. Véase vol. 2, p. 311.

grutas del infierno aún no están tapiadas, y que los sarcófagos cuadrados llenos de gentes y torturas, situados en aquel espacio silencioso, siniestro y ardiente, sólo esperan el día del juicio para ser cerrados para la eternidad. Por lo demás, el fin del mundo tiene poco que aportar a las simas de azufre o a los círculos de luz de Dante: el libro de la vida se tiene ya por abierto. Jesús mismo acumula esencialmente todo espanto y toda salvación sólo *en un día futuro*, aunque próximo, habiendo, eso sí, anticipaciones para el paraíso. Así, por ejemplo, para el buen ladrón, y así también para Lázaro, que es llevado por los ángeles, sin tumba ni resurrección, al seno de Abraham (Lucas 16, 22). Lo único que queda claro en todo ello es que el estado en el mundo futuro depende del comportamiento y del ánimo cristiano en este mundo; después de la muerte se ha acabado la siembra y sólo queda la *cosecha*. Una cosecha estrictamente dualista: tormentos inimaginables, alegría inimaginable coronan la breve vida con un contraste que ninguna expectativa del más allá, ni siquiera la egipcia, había conocido antes. Es la contraposición maniquea de la noche y la luz, rechazada por la Iglesia como contraposición entre dos grandes potencias independientes, pero que se absolutiza en su más allá. La contraposición no era pensada como tan permanente desde un principio: Pablo negaba en 1 Corintios 15, 21-29, la eternidad del infierno, afirmándola en Romanos 6, 23, y Orígenes, el fundador de la doctrina del purgatorio, hacía que todos los espíritus, incluso los demonios, retornaran a Dios una vez purificados. La Iglesia, sin embargo, estableció en uno de sus dogmas más implacables la eternidad de las penas del infierno, haciendo que el nuevo Dios del amor situara aquí una ciénaga de crueldad mucho más profunda incluso que Ahri-man. El dogma, desde luego, considera la aflicción del pecado, de la *aversio a Deo*, sólo como una *imagen invertida de la transfiguración*: así como el cielo es transformación de la naturaleza en luz, así es el infierno transformación en el fuego del incendio universal, de tal suerte que la naturaleza, transfigurada negativamente, se encuentra siempre al borde del aniquilamiento. Más aún, en esta utopía católica de la venganza el infierno queda referido a la otra fisonomía del mismo Dios: el condenado percibe también el amor divino, pero en tanto que lo ha rechazado, lo percibe sólo como pérdida y encono<sup>90</sup>. Tanto más elevado aparece el paraíso como *vita aeterna* en contraste con las mazmorras de la *mors aeterna*: «Lo que ningún ojo ha visto jamás ni

90. Cf. M. Scheeben, *Die Mysterien des Christentums*, Freiburg i.B., 1912, p. 587.

ningún oído percibido, lo que no ha entrado en el corazón de ningún hombre, lo tiene Dios preparado para aquellos que le aman» (1 Corintios 2, 9). Una auténtica conversión en Dios caracteriza la más alta imagen desiderativa contra la muerte. Y ello, no en la mística herética, sino, por así decir, en el lugar más correcto, en el *Catechismus Romanus* (I, cap. 13, qu. 6): «Aquellos que gozan de Dios, adquieren, aunque conservando su propia sustancia, una forma casi divina, de tal manera que más parecen dioses que hombres (*tamen quandam et prope divinam formam induunt, ut dii potius quam homines videantur*)». De la mano de tan grandiosas imágenes de esperanza triunfa el apocalipsis *futuro* sobre aquellas otras primeras imágenes individuales post-mortales que, todavía hoy, es decir, sin un final del mundo, se detienen en el paraíso. Si se prescinde del purgatorio, los muertos no están tampoco ahora más próximos que los vivos a los misterios de la utopía transpuesta y mitologizada de la venganza o del triunfo: su cuerpo les sale al paso, más bien, dormido. Sólo en el retorno de Cristo termina la época del adviento, lo mismo para los vivos que para los muertos, si bien los muertos tienen concluido su protocolo que, al final de los tiempos, se pondrá de manifiesto una vez abierto el libro. Las dudas en la justicia divina, que tantos contraargumentos ha encontrado, halla aquí uno más, y uno no refutable empíricamente: la retribución debida en el último día. La Iglesia, desde luego, ha utilizado el apocalipsis simplemente como instrumento para su dominación (a saber, como visión futura de la *ecclesia triumphans*), no como triunfo de los oprimidos sobre Babel, esa Babel en que ella misma se ha convertido. No obstante lo cual, la retribución debida para todos los vivos tras la muerte revestía un sentido revolucionario desiderativo para los agobiados y oprimidos, que *realiter* no sabían a dónde volver los ojos o que habían sido vencidos en la lucha. Diferido *ad calendas apocalypticas*, el tribunal era esperado en todo momento, y, sobre todo, era esperado inmediatamente en épocas revolucionarias: durante las guerras de los albigenses y durante las guerras de los campesinos en Alemania. La predicación de Cristo por Daniel resonaba aquí de modo muy distinto que en las iglesias, como también resonaba distinto el *Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla\** o el *Iudex ergo cum sedebit, quidquid latet, apparebit, nil inultum remanebit\*\**. Nada quedará sin vengar: aquí actúa el postulado de la inmortalidad de Daniel como postulado jurídico-moral, no como postulado de tran-

\* El día de la ira, ese día reducirá el mundo a ceniza.

\*\* Cuando el juez se sienta, todo lo oculto saldrá a la luz, nada quedará impune.

quilidad y perseverancia, y en este punto cobra su grandeza. Jesús mismo, el crucificado, no sólo ha resucitado, sino que retornará como juez al final de los tiempos, encarnando así el mismo arquetipo que ha acompañado tantas revoluciones derrotadas: con el clamor «volveremos de nuevo» y con la significación de que el mártir retorna como vengador y triunfador absoluto. Se trata de un arquetipo genuinamente utópico, aun cuando el Apocalipsis en el que se contiene reproduce y eternice con la dualidad fija de infierno y cielo la dualidad también de la antigua sociedad clasista. El Jesús que retorna no es descrito en él en absoluto, ni tampoco los suyos, como una víctima resignada: «Y vi abrirse el cielo y vi un caballo blanco, y el que le cabalgaba se llamaba fiel y veraz y juzga y decide con justicia. Y sus ojos son como una llama de fuego y en su cabeza figuran muchas coronas y tiene un nombre escrito que sólo él conoce» (Apocalipsis 19, 11). La nueva Jerusalén no contiene la muerte, la vieja enemiga, ni siquiera como recuerdo: «Y Dios enjugará todas las lágrimas de sus ojos, y no habrá muerte ni dolor, ni lamentos, ni sufrimiento, porque la primera ha desaparecido» (Apocalipsis 21, 4). En Egipto la ausencia de dolor y lágrimas coincidía con la muerte como la piedra de la felicidad de Osiris; en el cristianismo se predica el reino, no a los muertos, sino a los vivos, y de las mismas piedras pueden niños cobrar vida (Mateo 3, 9). En lugar de Estigia, Hades, Osiris, el ángel del Apocalipsis muestra un mundo orgánico: «Y me mostró una corriente límpida del agua de la vida, clara como un cristal, que procedía del trono de Dios y del Cordero. En medio del camino y a ambos lados se hallaba el árbol con doce clases distintas de frutas que maduraban todos los meses» (Apocalipsis 22, 1 s.). Si bien el Apocalipsis abunda en imágenes babilónicas y mítico-astroales, es decir, anorgánicas, en él se contiene, sin embargo, la más decidida equiparación de las dos categorías fundamentales del Nuevo Testamento: *phos-zoe*, luz-vida. Junto a la ciénaga repulsiva del infierno, que tan buenos servicios iba luego a prestar a la Iglesia, figura el más elevado de todos los castillos en el aire: el puro castillo de luz del paraíso. La ascensión a los cielos de Cristo se consideró como la ruta hacia allí, y este mito pascual se convirtió en el cristianismo en algo absoluto y en el mito del final.

*Cielo mahometano, fortaleza de la carne, jardín encantado*

Durante largo tiempo se ha tenido por una muerte noble la muerte ante el enemigo; una muerte considerada, al parecer, más pulcra que la muerte rutinaria en la cama. Muchos de los impulsos agresivos que la lucha libera no están dirigidos sólo al adversario, sino tam-

bién al propio cuerpo, surgiendo así una mezcla indistinguible, una precipitación en la muerte general, que va, por así decir, perdiendo su rostro. Es la embriaguez de la lucha, durante la cual desaparece como la cosa más lejana el frío sudor del miedo. Entre todos los pueblos guerreros, el valiente que cae ante el enemigo va directamente a un más allá feliz descrito orgiásticamente, en el cual continúa como juego el uso de las armas y los restantes placeres: los de la mesa, el botín, las mujeres ocupan el ocio del guerrero. Desde los tiempos en que Mahoma blandió la espada contra la Meca, el islam ha traído el ardor de la guerra a la paz, al reposo del guerrero y al goce de la paz representado en este más allá. Antes de la batalla de Bedr, Mahoma dijo a sus tropas que ninguno moriría sin tener inmediatamente entrada en el paraíso: «Entre nosotros y el paraíso nada se interpone más que el enemigo». En el cielo mismo faltan todas las formas de guerra, todos los cazaderos eternos y todas las luchas del Valhalla, pero es un cielo de la batalla ganada que resplandece fanáticamente. Precisamente su goce, su sensualidad tan renombrada, son insaciables como la embriaguez bélica, mientras que su sosiego es el sosiego tras un día caluroso. Siete infiernos se abren a los traidores y a los malvados y siete cielos a los acrisolados y creyentes; la estructura desiderativa de este cielo sólo está apuntada en el Corán, pero leyendas y comentaristas, en parte bajo la influencia de relatos del Talmud, lo han ornado con tanta mayor riqueza. Si bien, desde luego, al disminuir paulatinamente las guerras de misión y al intensificarse el placer por parte de los titulares del capitalismo comercial y principesco, se diluye también el paraíso de las banderas verdes, transformándose más y más en una paz que no necesita ya de ningún triunfo y en un serrallo. Quedan en pie, sin embargo, por ello mismo, el deleite y el ardor como afectos procedentes claramente de la lucha, que permiten acercarse a las mujeres y gozar de la paz con fanatismo, no con debilidad. Muchachas celestiales le acogen a uno, adolescentes que no conocen la fatiga, sostenidas como el pensamiento por céfiros dulcísimos, y que aparecen —un motivo sublime— en la figura de aquellas favoritas que más amadas fueron en la vida. Tras los siete planetas se encuentran las puertas de los siete paraísos, las cuales, cuando se abren, hacen realidad el más alto sueño-deseo: un harén. Pero un harén de virginidad permanente, de éxtasis combinado con pureza y frescor del anochecer:

Los bienaventurados descansan en almohadones bordados rodeados de adolescentes con vasos, tazas, vasijas llenas de un líquido cristalino

que no embriaga ni produce sed, con los frutos deseados y la carne de ave apetecida. Rodeados de huríes con grandes ojos, semejantes a perlas en la concha; todo como recompensa por el bien realizado. Los bienaventurados no oyen allí ninguna palabra necia ni ningún pecado, sólo paz, paz, paz (Corán, sura LVI).

El folklore religioso del islam se mostró incansable en hacer surgir nuevas imágenes de las ya trazadas por el Corán: el instante del placer se extiende a mil años, el paraíso se encuentra en el seno de hermosas mujeres, en un abrazo que transporta el amor terreno al amor celestial. El sueño mismo es confortado por el cántico de los ángeles y por la armonía de árboles de los que penden campanillas y que son estremecidos por un viento enviado desde el trono de Alá. Aquí podemos reconocer la música de las esferas y el árbol universal mítico del Antiguo Oriente, del que penden las estrellas como frutos o campanillas. Entre todos los árboles destaca, sin embargo, el árbol de la dicha, cuyo tronco se encuentra en el palacio del Profeta y cuyas ramas llegan a las moradas de los bienaventurados, floreciendo en ellas todos los deseos. Éste es el paraíso de Alá, el que más próximo se halla, sin duda, de las representaciones trazadas durante toda la Edad Media del paraíso terrenal. El paraíso árabe se convierte así mismo en el modelo de toda Citera y es el jardín encantado de Armida en Tasso; es la isla, de Venus, a la que arriban los valientes portugueses en *Los Lusíadas*, de Camoens, un Elíseo traducido al griego, pero indudablemente oriental. ¡Qué lejos se halla todo ello de las escuetas palabras de Cristo sobre los bienaventurados! «En la resurrección ni solicitarán ni se dejarán solicitar, sino que son como los ángeles de Dios en el cielo» (Mateo 22, 30). Consecuentemente el paraíso árabe aflora todavía en el jardín encantado de Klingsor como la contrafigura de un castillo del Grial: las muchachas con flores del *Parsifal* son las huríes, antes de que la cruz las haya agostado. Ni siquiera la verdadera mística ha sentido nunca repugnancia por las sedicentes descripciones toscamente sensuales del más allá, ni tampoco por el paraíso en el seno de una hurí. Porque, en mayor medida casi que el amor divino mahometano, se ha incorporado el amor divino judío y cristiano imágenes voluptuosas, sin mujeres del deseo, es cierto, pero con Alá mismo. La Cábala intensificó la mística de la canción suprema hasta llegar a la piadosa blasfemia de un harén divino:

En el espacio más secreto y sublime del cielo se destaca un palacio del amor, donde tienen lugar extraordinarias maravillas. Allí se encuentran reunidas las almas más queridas del rey de los cielos, y allí mora el rey de los cielos y se funde con las almas santas en besos de amor.

Así puede leerse en el libro *Zóhar* de la Cábala, en el que se supera con mucho la dicha sedicentemente tosca y material del paraíso mahometano. Según la concepción árabe, la materia es increada, y, por tanto, imperecedera, y Alá es también increado, es decir, imperecedero, llenando ambos en esta condición suya el paraíso. Junto a ello nos encontramos, desde luego, con teorías del alma, inmortalidades sin resurrección de la carne, como, por ejemplo, en Avicena, mientras que Averroes rechazaba la perduración del alma individual, reservando la inmortalidad sólo para el intelecto general y común a todos los hombres. Pero estas teorías, medio materialismos medio espiritualizaciones, no penetran en la iglesia mahometana, ni menos aún en la fe popular; precisamente por su rechazo del paraíso corporal, estas teorías podían ser denigradas. Sus escritos fueron destruidos, y sus doctrinas fueron consideradas como productos del *Sheitan*, es decir, del destructor y aniquilador mismo. Alá es aquel que nunca duerme, y es así también como gozan los suyos, aquellos a los que ha escogido para la conciencia de una dicha incontaminada y presente. Estas imágenes de felicidad del más allá conservan su resonancia singularmente sensible-suprasensible, tal y como corresponde a la robusta naturaleza de su fundador; pese a toda trascendencia, poseen incluso agua de la vida más que suficiente en aquella representación desiderativa mezcla de iniciación amorosa y eterna primavera del amor que resuena en el *Diván* de Goethe. «El de aquí envía agua desde el cielo en la medida necesaria para despertar los campos solados, y de igual manera os alzaréis también vosotros de las tumbas» (Corán, sura 43): todo se convertirá en oasis, incluso los huesos del cadáver, y el desierto seco y ardiente, también inimaginablemente intensificado, irá al infierno. El paraíso terrenal y el espiritual coinciden en esta clase de más allá; de los valientes y justos se ha eliminado tras la muerte la debilidad de la carne, mientras se introduce la fortaleza del espíritu en un *Sabbat* de jardines y mujeres.

*La pura quietud busca además liberación del cielo,  
imagen desiderativa del nirvana*

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando se teme más la vida que la muerte? ¿Cuándo la muerte misma aparece sólo como una parte de la vida inquieta y no amada? Aquí es evidente que, tras la muerte, la inquieta existencia prosigue, bien como renacimiento, bien como resurrección. Pero esta perduración no constituye un consuelo, ya que lo que se teme es precisamente la tornadiza existencia, y el morir es parte

eminente de ella. Nacimiento y muerte, muerte y nacimiento, o también resurrección, aparecen como formas cambiantes en el mismo ser. En lugar del pavor de la muerte surge el pavor de la vida, o, dicho más exactamente, el pavor de ese ser del que la vida y la muerte sólo son partes. Este hombre desea apartar la muerte sólo porque desea apartar el temido renacimiento oculto tras ella; algo semejante al odio órfico del ciclo de los nacimientos. Aunque aquí con la voluntad de ganar de forma entusiasta, embriagadoramente, la inconsciencia, la carencia del ser. Completamente otro es el curso del odio unitario vida-muerte allí donde se trata de superar en absoluto la «sed» del ser, allí donde se desea un *hacia afuera sin más*. A ello está dirigida, pese a sus grandes diferencias en los detalles, toda la doctrina religiosa de la India, desde los Vedas hasta Buda. También aquí se movilizan instrumentalmente las virtudes, pero de ninguna manera por principio y de modo definitivo. Y es que también el impulso de la virtud ata todavía a la vida, que la pasión del bien pertenece en su mitad al mundo de la «adhesión», de la voluntad. Sería excesivo afirmar que en la India no se ha enseñado una ética privada, ya que también allí encontramos ciertas virtudes acrisoladas e incluso algunas tenidas por sagradas. Son virtudes agrupadas en torno a las categorías de benevolencia, paciencia, compasión, y la misma *Bhagavad-Gita* contiene, con mucha anterioridad a Buda, la descripción más impresionante de la benevolencia como guía de la conducta. Éstas son las palabras de Krisna:

Impavidez y pureza, voluntad de libertad, plenitud de amor por todo lo que vive, constancia, espíritu de sacrificio, reserva y dominio de sí, abnegación, inocencia, amor de la verdad, bondad, magnanimidad, conmiseración, paciencia, modestia y ecuanimidad, sosiego interior, perseverancia, un ánimo alegre, templanza, castidad y fortaleza, claridad de pensamiento y un corazón tranquilo: éstas son las cualidades de todos los seres que caminan hacia el nacimiento celestial.

No obstante lo cual, el pecado no es, en último sentido, la potencia enemiga de la redención, ni *la virtud redime por sí misma*, sino que lo decisivo es, más bien, *ascetismo y contemplación inactiva*. Esta instrucción, muy espiritual y basada en la huida del mundo, no experimentó, a la larga, perturbación alguna por parte de los pensadores materialistas e irreligiosos que también conoció la India. Era, en efecto, una instrucción que servía como ninguna otra para mantener paciente al pueblo en provecho de una sociedad esclavista despótica, de igual manera que el quietismo (en el que iba a desembocar finalmente incluso la maravillosa técnica de voluntad del yoga) servía



para apartar a la inteligencia de toda veleidad de cambio; es algo que encontramos ya en las Upanisads, y cuánto más en los preceptos de Buda, tan ajeno a toda acción y a toda vinculación con el mundo. La moral mejora aquí, sin duda, el *karma*, es decir, la causalidad retributiva y recompensadora entre las acciones de una encarnación anterior, y es estado o rango de una encarnación ulterior, pero la moral no pone término por ello al ciclo de los nuevos nacimientos. Sólo el esclarecimiento pone fin a este ciclo, de tal suerte que, a la vez que la voluntad, cesa también la mala voluntad, y que, con la total indiferencia del mundo, surge también la indiferencia moral: el santo no debe cometer agravio, porque no puede cometer agravio. El santo escapa así a la mecánica ético-retributiva del *karma* y, en consecuencia, de la exigencia ética: «Al santo no le es imputable ninguna acción». En él se da —desde luego en el budismo, no en la doctrina hindú— una indiferencia aún más elevada: la indiferencia respecto a los dioses. El santo deja detrás de sí también a los dioses, y también respecto al mundo celestial se afirma un acosmismo radical. Porque el mundo celestial es, sin embargo, mundo, y por eso la imagen desiderativa del *nirvana*, erigida tanto contra la muerte como contra la vida, se hace a su modo atea; y se hace atea porque es acósmica, porque ante ella tanto el mundo sagrado como el supramundo son sólo ilusiones. Cuando Buda se levanta del árbol bajo el cual se había hecho un iluminado, los dioses se inclinan ante él, e incluso un discípulo del Sublime alecciona al rey de los dioses sobre las leyes de la transitoriedad, a las que también los celestes se hallan sometidos. El santo indio no adquiere en absoluto su estado por la gracia, ni se encuentra, como el santo cristiano, por encima de los ángeles, sino que es, más bien, el *tathagata*, es decir, el que se redime a sí mismo, mientras que el rey del cielo, y con él toda la multitud de divinidades locales y funcionales, pertenecen al *samsara*, es decir, al mundo aparente que se halla a los pies de los santos, y que es incluso para éstos algo ya pasado. También el paraíso, al que, según la doctrina hindú, van a parar los cuasi-perfectos, es algo finito, lo mismo que «la música celestial de las quinientas voces», algo que desaparece con la ignorancia, a la cual debe el *samsara* su existencia. El infierno, a su vez, es el *samsara* mismo, la existencia cambiante, el reino infinito de los nuevos nacimientos, cuya representación ocupa el lugar del infierno en el arte indio. Siva, el demonio en la trinidad hindú, lleva, a la vez que un collar de calaveras, el *lingam* como símbolo de la fecundación, y en el canto XI de la *Bhagavad-Gita*, Krisna muestra a Arjuna la corriente de la vida como un espantoso entresijo de matadero y

casa de maternidad, como fauces, infernales que devoran sus propios nacimientos y dan a luz lo que devoran. Y este pesimismo, ahora más anticósmico que acósmico, explica la diferencia entre la doctrina india de la transmutación de las almas y sus reproducciones europeas, especialmente en la Cábala con su *afirmación* del retorno. Lo que, desde el punto de vista indio, aparece como infierno, «el múltiple desplazamiento de las almas», es denominado por la Cábala una «misericordia de Dios con Israel»; una misericordia, en tanto que, en virtud de la transmutación de las almas, se da al hombre más que una sola vida para el desarrollo activo de sus cualidades. Al budismo, en cambio, le es completamente extraña esta valoración moral-instrumental de la rueda de los nacimientos, y no conoce tampoco, desde luego, ningún dios que pudiera desplegar su misericordia con alguien que camina por la ruta de su desarrollo. El *nirvana* termina de una vez y para siempre la vida y la muerte, historia y nuevo nacimiento, moral terrena y recompensa celestial, todo a la vez; la verdadera inmortalidad es extinción de mortalidad e inmortalidad en lo que se tiene por la raíz idéntica de ambas: en la «sed», en el «ímpetu». El hinduismo, sin embargo, conoce además otros objetivos del deseo fuera del *nirvana* y en los límites del mundo y supramundo; de tal manera, eso sí, que también aquí los descos apuntan, en último término, al sosiego, hasta tal punto que las recompensas para los buenos están graduadas de acuerdo con el sosiego. La doctrina hindú promete aquí abajo un nuevo nacimiento más feliz que el actual; un nuevo nacimiento más elevado en un paraíso de creadores, aunque sólo por tiempo limitado, y de tal manera, que luego tiene lugar de nuevo un nacimiento en la tierra; la admisión todavía más elevada e ilimitada en el tiempo en la presencia venturosa de un dios supraterráneo (Visnú), es decir, inmortalidad de la existencia individual en sí mismo o en el *nirvana* (si bien este último objetivo no es totalmente ortodoxo dentro del hinduismo). El budismo, en cambio, limita a los laicos piadosos los bienes del mundo como los de fuera del mundo; el objetivo mismo queda sin más fuera de consideración, justamente en el sentido de aquella abstracción radical que reduce el ente y la ilusión teísta —como si se tratara de la misma cosa— a la apariencia de un ruido, y que salva sólo como verdad la supresión misma. El *nirvana* queda exclusivamente como *aniquilación de la existencia en sus dos formas*: supresión tanto de la tierra como del cielo.

¿Cómo se diferencia este estado, si se alcanza antes de la muerte, del sueño profundo? El dominio de sí indio, la suspensión de la voluntad, tiene múltiples grados, y sólo el último conduce fuera de la

«sed». Los yoguis despliegan un poder asombroso sobre la respiración y la circulación de la sangre, conocen la rigidez exterior y la «quietud corporal interior». Todo ello se pretende a fin de proveer al yogui de un poder extraordinario, un poder, sobre todo, de efectos a distancia, bien sean éstos reales o simulados, que ello no interesa ahora. El proceso entero permanece en el mundo de la voluntad, un mundo singularmente intensificado, y permanece además también en conexión con el yo, aunque no en el sentido europeo de la palabra. La verdadera meditación, tal como es enseñada por el budismo, tiene una significación muy distinta: vaciamiento de la conciencia, a fin de procurar espacio para el *atma*, es decir, para el «yo mismo», superior al alma individual y por doquier idéntico esencialmente y solo. El budismo no conoce ningún yo en el sentido fijo europeo, ni tampoco el ser que se encarna en nuevos nacimientos es la persona humana anterior. Y no puede serlo, por la razón ya de que la doctrina budista de la transmutación de las almas prevé también, para grandes pecadores, la caída en el reino animal, hasta llegar a la encarnación más baja: la del gusano en el ano del perro; no hay duda, por eso, que allí donde tan violentos cambios son posibles, el yo humano no puede ser ni permanecer un soporte. Lo que constituye el soporte y lo que se halla en el fondo es simplemente la «sed» de existencia; tan pronto como un individuo se descompone en la muerte, sólo ella puede componer uno nuevo cargado con el *karma* del anterior. También el mismo yo es una alucinación, exactamente lo mismo que se designan como alucinaciones las experiencias del supuesto yo después de la muerte, independientemente de que es parte del oficio de los sacerdotes el ir anotando estas alucinaciones. Precisamente la alucinación descrita en detalle se utiliza en el budismo para convertirse en guía con ayuda de ella. En este aspecto existe el ejercicio del *yoga-kundalini*, que es un entrenamiento en los procesos del que muere, a fin de que éste se eleve rápidamente por encima de sus imágenes engañosas. Especialmente instructivo en este respecto es el Libro tibetano de los muertos recién descubierto, una instrucción, desde luego, tardía y no penetrada precisamente por el espíritu del Iluminado, pero, de todas maneras, un documento asombroso de la fe india en la cura de almas más allá de la muerte, sobre la base de la doctrina de la alucinación. Este Libro de los muertos (*Bardo Todol*) procede del siglo VIII de nuestra era, fue escrito por el fundador del lamaísmo, el sacerdote budista Padma Sambhava, y pretende nada menos que constituir una guía para el yo-cadáver a través de «los cuarenta y nueve días entre la muerte y el nuevo nacimiento». Esta guía consiste en que el sacerdo-

te va susurrando constantemente al muerto una especie de aleccionamiento viajero sobre las experiencias pavorosas y seductoras que le salen al paso en su estadio transitorio, interpretando precisamente como alucinaciones todas estas experiencias. De esta manera el muerto queda liberado de sus sueños angustiosos posmortales, y de esta manera también es protegido, sobre todo, de las seducciones de un mal renacimiento, el cual se disfraza en exteriorizaciones tentadoras, tanto más falsas, voluptuosas y peligrosas, cuanto más se acerca el alma al *samsara* terrenal en el arco de la reencamación. El budismo clásico no conocía las prácticas de un Libro de los muertos de esta clase, pero, sin embargo, la doctrina de la alucinación del yo y del *samsara*, que pinta al yo imágenes engañosas incluso en la muerte, tiene, no obstante, un origen clásico. Y la alucinación de la personalidad no se desintegra en Buda con la muerte, sino con el fin de la voluntad: «Justamente la disolución total y absoluta de esta sed, su rechazo, expulsión, supresión, aniquilamiento, significa, hermano Visaco, la disolución de la personalidad y expresa lo sublime»<sup>91</sup>. Y lo que tiene lugar tras esta disolución, el *nirvana*, no puede ni interpretarse ni equipararse con estados de la existencia corporal, es decir, procedentes del complejo de individuación. El *nirvana* no es sueño profundo, ni mucho menos muerte, ya que ésta le acontece al hombre sin más y exclusivamente por virtud de la voluntad de vida. Buda no significa «El dormido», sino «El completamente despierto», y el *nirvana* no promete tampoco al hombre un más allá, un cielo de dioses, ni tiene nada en común con el aspecto terreno de la muerte y la post-muerte. Es la imagen desiderativa de los deseos olvidados y eliminados en su raíz, el premio del apartado, del que «sin torturarse a sí mismo ni torturar al prójimo, ha ardido, se ha apagado y se ha enfriado ya en la época de su vida, y se siente bien y se ha hecho santo en el corazón»<sup>92</sup>. Sueño profundo pueden tener los dioses hindúes que pertenecen al mundo, y donde nos lo encontramos nos aparece como algo primitivo y cómico, no liberado. Hay un enorme contraste entre el Buda fuera del mundo y hundido en sí mismo y aquel dios hindú que, desde la profundidad de los tiempos, se halla sumido en el sueño, pero en una indolencia mundana: la cabeza, el cuerpo, los pies descansan en el seno de sus mujeres, mientras que incesantemente va vertiéndose sobre el dios un lago de azúcar y leche. Es una caricatura de los dioses,

91. K. E. Neumann, *Die Reden Gotamo Budhos*, Artemis, Zürich, 1957, vol. I, p. 692.

92. *Ibid.*, vol. II, p. 160

en la que el sueño profundo sirve de contraste al *nirvana* que no se recupera de nada ni en nada. Precisamente por razón de su acosmismo y del carácter incomparable fundado en él, el *nirvana* es dejado en una absoluta indeterminación. En una serie de negaciones constantemente repetidas y que se niegan ellas mismas reciprocamente, el *nirvana* es denominado sólo «desaparición» o «extinción» o «disolución de quimeras» o «término de la sed». Lo más que Buda deja caer en este sosiego es un reflejo del espejo del agua o del éter; y es así como el *nirvana* es denominado también «tranquilidad marina interior» o también «apacibilidad serena en la unidad del ánimo». No obstante lo cual, esta última determinación queda limitada simplemente al camino hacia el *nirvana*, y tiene aplicación, por eso, a toda la psicología mística afín, trayéndonos al recuerdo como «unidad de ánimo» las «chispas» o el «castillo en el abismo del alma» del Maestro Eckhart, mientras que no tiene aplicación, en cambio, en absoluto al contenido místico de Buda. Pese a su doctrina de que lo más abominable es «la locura del no saber», Buda rechazó como dañina para la salvación toda reflexión en la esfera mística; especialmente la indagación sobre el *nirvana* era tenida casi como una herejía por el budismo correcto. Ni siquiera con la mística puede ser pensado en último término conjuntamente, si se prescinde de la mera psicología mística. Con denominaciones que se conocen de la mística de todas las zonas, y que Plotino, sobre todo, utilizó en Europa, el *nirvana* es designado, como lo «simple», lo «no-compuesto» y, sobre todo, lo «inexpresable». Pero, sin embargo, lo «inexpresable» de la mística es ya distinto del *nirvana*, porque tanto en Plotino como en los sufíes o en el Maestro Eckhart el arrobamiento ante la «pura nada» es extático, mientras que en el *nirvana* es la misma frialdad. La imagen desiderativa más distante que los hombres han trazado contra la muerte —o más bien contra una existencia cambiante cuyo reverso encierra la muerte— debe servir aquí de consuelo en la función de anti-imagen desiderativa. No otra es la significación de la aparente referencia a la mera superación de la muerte, cuando Buda, descubriendo pedagógicamente la frialdad, es decir, sin frialdad, dice a los monjes a los que lleva por primera vez su doctrina: «¡Prestad oídos, monjes: se ha encontrado la inmortalidad», o cuando, con júbilo patente, anuncia: «Han de retumbar en el mundo lúgubre los tambores de la inmortalidad»<sup>93</sup>. Esta forma de despertar no tiene, sin embargo, nada en común con la superación de la muerte y la inmortalidad como una resurrección, ni

93. *Ibid.*, pp. 581 ss.

menos como vida. Aquí se trata, más bien, de aquella inmortalidad sin mortalidad ni inmortalidad que Buda pretendía haber encontrado por primera vez como *novum* del sosiego sobre la muerte como sobre la vida, como sobre el cielo. «El nacimiento ha terminado, el ascetismo ha llegado a su cima, la obra ha actuado, y este mundo ya no es»: es decir, como inmortalidad en la nada *absoluta*, como superación desiderativa de la nada *carente de valor* que es la vida para Buda, y de la nada *engañosa* que es la muerte para Buda.

### III. Eutanasias ilustradas y románticas

#### *El espíritu libre como espíritu fuerte*

Es corriente que uno se levante de la mesa y se entregue al descanso. A la mente ilustrada le pareció inteligente ocuparse con este caso aun en el trance de muerte. Y apareció, no sólo inteligente, sino agradable; porque si la vida se apaga como la vela en la sala y uno se convierte en el durmiente sobre el que nadie tiene poder, es claro que desaparece la inquietud respecto a lo que pueda venir. Tan suave y poco profundo es el alivio que comenzó a sentir la mente ilustrada, y que iba a endulzarle el final de sí misma. Le parecía, en efecto, absurdo que una persona que hacía poco había salido de la nada pudiera ser inmortal. Le parecía especialmente insoportable creer que acciones finitas pudieran ser retribuidas con penas o recompensas infinitas. Y si desaparecía la posibilidad de ser indemnizado después de la muerte por el buen comportamiento, también tenía que desaparecer el miedo mayor y más frecuente de la pena por el pecado. Los espíritus libres quedaron así liberados de una angustia que se había insertado en la angustia corriente ante la muerte y la había superado con mucho. Estos espíritus consideraron la posibilidad de alargarse durante un tiempo incalculable, a cambio de la breve conmoción de la muerte. Hoy, cuando ya no se elevan ante los ojos, ante los ojos vidriados, las emanaciones de la ciénaga infernal, es apenas imaginable el alivio que esto significó. La segunda muerte, la muerte del infierno, desapareció, y sólo quedó la primera, la muerte natural; y que no quedaba otra cosa, que todo lo que seguía a la muerte era fantasmagoría y fantasía tenía que probarlo el espíritu libre en su última hora, razón por la cual era denominado también espíritu fuerte, ya que se ponía a prueba cuando, incluso en el momento de la muerte, no se arrastraba a los pies de la cruz. Era amargo, sin duda, convertirse

tan sólo en el putrefactor de sí mismo; pero el hombre se sentía, en cambio, seguro de no ser purificado por las llamas o de no cocerse permanentemente en el azufre del más allá. La nada en que se creía como algo inmediato, que constituía incluso un objeto de esperanza, no era, por eso, simplemente la nada en que la vida desemboca; por virtud de ella desapareció el miedo a ser más perturbado que antes, tanto en la tumba como después de ella.

*El adolescente con la antorcha invertida  
y con la encendida de nuevo*

El ulterior impulso estuvo dirigido a hacer también hermoso el morir. La mejor manera de lograrlo fue imprecisar a la muerte como la hermana del sueño. Como «el último traje no tiene bolsillos», se le cosieron éstos y se los adornó con amapolas de colores. Honrados confortadores burgueses tomaron de los artesanos la idea de «cesación de la jornada» y la aplicaron a la muerte. Como decía Hippel: tal y como una persona deposita sus ropas por la noche, así también morirá ordenada o desordenadamente. O bien: así como una jornada bien cumplida procura un sueño alegre, así también una vida bien empleada procura una muerte apacible. La muerte, sobre todo, no debía salir de su propio cauce, no debía, podría decirse, renegar de su estirpe. Porque también la muerte está situada en las conexiones de este mundo. La muerte no debía escapar del mundo de la luz, por minúscula que fuera esta luz, y en este sentido es homogeneizada sin cisuras. Y así Leibniz iba a contabilizar para sí la repugnancia de la Ilustración por el salto (en el que se venteaba un momento del más allá), cuando insertó también la muerte en su ley de la continuidad sin solución. Esta ley atenuaba también el golpe más abrupto: la muerte se convirtió en el mero tránsito de representaciones claras a representaciones difusas, de la «evolución» a la «involución». Leibniz concedía, es verdad, a la persona todavía recuerdo y conciencia de sí en la *involutio*, pero su imagen de la muerte ha influido, sobre todo, como mera modificación de la vida representativa, ya que todas las mónadas de las llamadas cosas muertas se encontraban en un estado de sueño psíquico. La paz perdurable no necesitaba esperar ya a ningún tribunal en el más allá, sino que se encontraba en el cadáver mismo. La analogía entre el sueño y la extinción apartaba de la vista también la imagen terrible del esqueleto, ese incitador desvalorizante de todas las danzas de la muerte medievales. De máxima influencia iba a ser aquí el estudio de Lessing *Cómo los antiguos se imaginaban*

*la muerte* (1769)<sup>94</sup>, que puede calificarse como el panfleto más apasionado a favor de la Antigüedad y en contra de la Edad Media. Un escrito que conforta con un intercambio de emblemas lleno de significación, con la eliminación del reloj de arena y de la guadaña, que son sustituidos por una imagen delicada: la del genio rindiendo la antorcha. Con ello, Lessing renueva no sólo la ecuación muerte-sueño, cuyos orígenes poéticos se hallan en Homero, y que filosóficamente se le ofrecía en la «involución» de Leibniz, sino que, además, elimina de la imagen de la muerte los últimos reflejos del gótico. En su lugar, Lessing sitúa una imagen de la muerte inteligible y hermosa, clasicista, eminentemente estética, en la que la antorcha extinguida causa una impresión tan inmanente como la de la caída del telón acabada la obra. Y ello, aun cuando no falta tampoco la elegía, ni se pretende siquiera una contradicción con la religión cristiana «debidamente entendida» de Lessing:

El escrito mismo habla de un ángel de la muerte: ¿y qué artista no preferiría convertirse en un ángel antes que en un esqueleto? Sólo la religión mal entendida puede alejarnos de la belleza, y es una prueba de la religión verdadera, adecuadamente entendida, que nos retrotrae siempre a la belleza.

De esta suerte, la imagen de la muerte se convierte, mal que bien, en una imagen *estética* desiderativa, en una imagen revestida de un barniz estético. La nada espantosa permanece, pero queda oculta, con lo cual su aparición deja de esparcir horror y parece como si ya no existiera en absoluto. El genio de la vida que muestran los monumentos de la Antigüedad escogidos e interpretados por Lessing, pone fin por sí mismo a la llama de su antorcha, tal y como si fuera una música que se apaga o una poesía que pasa al silencio. Goethe alabó, sobre todo, en el escrito de Lessing, el haber desarrollado la equiparación con el sueño desde el lado estéticamente tranquilizador e incluso fascinante, así como también el haber desterrado el esqueleto. En comparación con el cadáver nada hermoso y en putrefacción, el genio con la antorcha invertida reviste claramente un carácter utópico. La muerte es clarificada hasta convertirse en la forma más suave de la vida: un deseo imperturbado, no heleno, pero helenizante, no enturbiado por emanaciones de la tumba, ni menos del infierno.

Y ni siquiera queda limitado a él, sino que la antorcha tiene que

94. G. E. Lessing, «Cómo los antiguos se imaginaban la muerte», en Íd., *La ilustración y la muerte: dos tratados*, cd. de A. Andreu, Debate, Madrid, 1992, p. 46.



ser encendida una vez más, aun cuando sólo sea para iluminar de nuevo una terrenidad no abandonada por los muertos. La liberación del más allá por obra de los espíritus libres había producido ya sus frutos en Lessing, y sobre todo, en Goethe. No se trata ya de repetir que no existe alma o que no queda ningún alma tras la muerte; esta profesión de fe le parece a una plenitud de vida en constante efervescencia, no sólo algo pobre, una vez que se ha conquistado la libertad del más allá, sino que aparece también ya o de nuevo como algo terrorífico. Una vez más hace su aparición el esqueleto, si bien sin infierno; la extinción del fuego eterno se había comprado con la conversión en polvo, de la que ya la Biblia había hablado en sus partes más antiguas. Con la antorcha invertida el genio había tomado posición frente a los horrores de la putrefacción y la desvalorización total que representa el esqueleto como resto o núcleo del hombre. Este genio era, en parte, *pia fraus*, de una especie vital y estético-antiquizante, pero, en parte también, sentimiento de sí, sentimiento del propio valor, que no quiere capitular frente a la nada. Y hay que ver una consecuencia de este sentimiento activo en el hecho de que tanto Lessing como Goethe coinciden, pese a todo, en su fe en un despertar: no tanto en un despertar entendido como una pura vida perdurable, sino en el sentido *de una influencia ulterior*; de una influencia ulterior inmanente, desde luego, porque el carácter de la terrenidad subsiste, sin que haya lugar ni para el infierno ni para el cielo. Pero precisamente este deseo de terrenidad, entendido como un deseo activo-insaciable, lleva a Lessing a esperanzas mucho más amplias que la de la antorcha que se extingue; le lleva, en efecto, a la hipótesis desiderativa de la antorcha encendida de nuevo e ininterrumpidamente; en una palabra, a la reformulación de una fe que se estaría muy lejos de creer encontrar en la Ilustración. Es la fe en la transmutación de las almas: «¿Es esta hipótesis —se pregunta Lessing— tan risible sólo porque es la más antigua? ¿Porque el entendimiento humano cayó en ella antes de que los sofismas de la escuela le dispersaran y debilitaran?». Los párrafos siguientes de *La educación del género humano* vinculan al lento curso de la historia un alma de igual duración que resurge constantemente: «¿Por qué no he de retornar tan a menudo como soy capaz de adquirir nuevos conocimientos y nuevas destrezas? ¿Es que llevo tanto conmigo, que no merece la pena el retorno?»<sup>95</sup>. A lo que las palabras apuntan es puramente a la in-

95. Cf. G. E. Lessing, «La educación del género humano», en Íd., *Escritos filosóficos y teológicos*, ed. de A. Andren, Editora Nacional, Madrid, 1982.

fluencia ulterior, al perfeccionamiento, pero Lessing se encuentra también teóricamente con corrientes de su época que hacen reverdecer la antiquísima hipótesis. La doctrina de la transmutación de las almas concordaba con una época tan individualista como creyente en el progreso, porque era una doctrina que combinaba ambos rasgos a lo largo de toda la historia. El mismo Hume, mucho más escéptico que Lessing, observa, en su *Ensayo sobre el suicidio y la inmortalidad*<sup>96</sup>, que la doctrina de la transmutación de las almas es el único sistema al que puede prestar oídos la filosofía. Lessing, de otro lado, fue robustecido en su exaltación desde el lado menos esperado, a saber, del lado de la Ilustración sensualista en su versión fisiológico-psicológica. En las *Palingénesis philosophiques* (1769), que Lessing conocía, su autor, Bonnet, había sostenido que, dado que el alma está vinculada al cerebro y sólo nos aparece materialmente, en el alma alienta la tendencia a insertarse en un nuevo cuerpo tras la muerte del anterior. A esta fantasía fisiológica Lessing añade su fantasía histórica, activo-postulativa. La rueda de los nacimientos no aparece ya como entrelazamiento, como en los órficos y sobre todo en la India, sino que es afirmada, más bien, productivamente. La transmutación de las almas es valorada, como ya lo había sido, en siglos más próximos a Lessing, por los Rosacruces y los cabalistas, como instrumento para poder hacerse mejor en más de una vida. Éste es el elemento activo en la imagen desiderativa de Lessing, la voluntad-esperanza de participar en el acontecer humano desde el principio hasta el final. Aquí, en la antorcha nuevamente encendida, nos sale al paso el fenómeno extraño de un desenvolvimiento insaciablemente aplicado al hombre. Y, sobre todo, la doctrina de la transmutación de las almas garantizaba a individuos con la exigencia de actividad y futuro de Lessing la grandiosa perspectiva de una presencia real en todas las épocas de la historia. De acuerdo con ello, la historia más larga y más lejana experimentada activamente sería la de los hombres en su retorno y no la de una mera humanidad abstracta: «¿Qué es lo que tengo que perder? ¿No es mía la eternidad entera?», concluye, por eso, Lessing. El alma no recorre de modo simplemente pasivo los cuerpos, tal como una piedra plana que brinca repetidamente sobre la superficie del agua, sino de modo activo-directo, levantando ella misma la copa en las lejanías del acontecer, a fin de que la eternidad entera pertenezca al hombre.

96. Cf. D. Hume, «Del suicidio» y «De la inmortalidad del alma», en Íd., *De los prejuicios morales y otros ensayos*, trad. de S. García Martos y J. M. Panea Márquez, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 73 s.

Y lo que aquí, en Lessing, significa la historia, lo significa para la voluntad activa tan afín de Goethe el *cosmos* como taller post-mortal. En *Hermann y Dorothea* dice el párroco, y lo dice con una sonrisa: «La imagen patética de la muerte no es un horror para el sabio ni un final para el hombre piadoso». Y tampoco es un final para el sabio. La antorcha de la vida tenía también que seguir ardiendo aquí en otros lugares, por lo menos para los espíritus selectos, con un desplazamiento de las almas en el espacio. En este sentido expresaba Goethe, a sus setenta y cinco años, a Eckermann su firme convicción «de que nuestro espíritu es de naturaleza absolutamente indestructible, algo que sigue actuando de eternidad en eternidad, semejante al sol, que sólo a nuestros ojos terrenales parece ponerse, pero que en realidad nunca se pone, sino que sigue alumbrando incesantemente»<sup>97</sup>. Goethe tenía, debido a eso, por un deber de la naturaleza señalarle otra forma de existencia cuando la actual no puede ya servir de cobijo a su espíritu. junto al sentimiento de malestar frente a lo fragmentario, aquí actúa como factor ese impulso de fuerza íntima que, también frente a la muerte, no está dispuesto a permitir más que la *metamorfosis* en otra forma esencial, indestructible, que va desarrollándose como vida. En todo ello queda salvada la inmanencia, incluso también en el desplazamiento ensoñado a las estrellas; más aún, incluso un cielo en el que se siguieran desplegando las tareas del espíritu, y para el que el sol sólo fuera una metáfora, no quedaría fuera del cosmos en la doctrina espacial de la transmutación de las almas sostenida por Goethe. En Goethe, eso sí, lo mismo que en Lessing, queda en pie el elemento meramente postulativo: más allá de la pretensión justificada del sujeto moral-activo, y en último extremo, más allá del deber de la naturaleza a dar cumplimiento a esta pretensión, no puede decirse que haya certeza de una actuación ulterior. Lessing, lo mismo que Goethe, se encuentra así, en último término, en el espacio que Kant, también en relación con la inmortalidad, había separado del espacio dado del ser, convirtiéndolo en un espacio postulado. Porque Kant, muy lejano a toda transmutación mitológica de las almas, pero, a, la vez, muy próximo moralmente a la antorcha nuevamente encendida, acepta sólo una prueba moral de la pervivencia individual: la pervivencia tiene que existir, a fin de que la virtud alcance aquella felicidad de la que es digna y que tan pocas veces obtiene en la tierra. El argumento parece constituir una renovación de la doctrina moral de la inmortalidad del profeta Daniel, pero, a diferencia de éste, elimina toda con-

97. Cf. J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, cit.

clusividad óptica. Y también la versión kantiana de la actuación ulterior es inmanente, porque lo que en ella se expresa es simplemente que el ser finito se plantea en la ley moral una exigencia infinita, para cuyo cumplimiento precisa de un camino infinito. Esta inmanencia no se sitúa, es verdad, en la historia, como en la transmutación de las almas de Lessing, de signo temporal, ni menos aún en el cosmos, como en la transmutación o desplazamiento de las almas de Goethe, de signo espacial; donde sí se sitúa es en el fenómeno de la *moralidad* misma, en el proceso inaccesible a la percepción del perfeccionamiento moral. Este perfeccionamiento regía la utopía de Lessing y de Goethe, mientras que en Kant es aquello y sólo aquello por virtud de lo cual el genio de la vida, precisamente por serlo de la moralidad, no deja apagar su antorcha. La inmanencia, sin infierno ni cielo, «sin ensoñaciones de monstruos del más allá negativos o positivos», es, sin embargo, tan compacta, que Kant no ve en la perduración postulada nada más en absoluto que la inordinación moral de nuestra existencia extendida en la forma temporal. La perduración misma coincide, en realidad, con la inordinación moral, una inordinación extendida en el tiempo para el entendimiento humano, pero concentrada en sí, en cambio, para un entendimiento infinito. De ahí la retracción del panorama ascendente, pese a todo progreso:

A un ser racional pero finito sólo le es posible el progreso hacia lo infinito, desde estadios más bajos a estadios más elevados de la perfección moral. El ser infinito, para el que nada significan los condicionamientos del tiempo, ve en esta para nosotros serie sin fin la totalidad de la adecuación con la ley moral<sup>98</sup>.

Aquí no hay lugar alguno para transmutación o desplazamiento de las almas y otras ideas análogas clasificadas por Kant entre aquellas trasposiciones ilícitas de los límites de la experiencia mecánica, que es, desde el punto de vista científico, la única existente. Tanto más vivamente coincidía Kant con Lessing y Goethe en la noción que se halla en la base de estas doctrinas, a saber, en la voluntad e idea de la acción ulterior, ahora entendida como postulado práctico. De tal suerte, que el silencio tras la antorcha apagada se llenaba de nuevo o estaba siempre lleno con una buena dosis de esperanza: con la esperanza de un estado, no garantizado, pero sí posible, en el que la muerte no es la última palabra y en el que la disposición racional-moral conserva su sentido.

98. Cf. I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, ed. de R. Rodríguez Aramayo, Alianza, Madrid, 2000, p. 238.

*Disolución en el todo, retorno letal a la naturaleza*

De esta manera se fue más allá del impulso a hacer hermosa la muerte. No obstante lo cual, la idea de la muerte como sueño siguió en pie, precisamente en la época sentimental, una época que vivió como pocas el cementerio como tal, visitándolo en su propia condición. Lo que no se había logrado en la vida, parecía olvidado en la tumba silenciosa, allí donde tan suave es el descanso. A ello se añadían imágenes desiderativas afines extraídas de la incipiente vivencia del paisaje como algo ajeno al hombre, que se nos muestra en el siglo XVIII: de un paisaje solitario y sublime. A este paisaje debía emigrar el moribundo, y a él llegaba al convertirse en ceniza; es el sentido en que Young cantó en la época la noche y los montículos «bajo los cuales ha enmudecido la palabrería». Y Klinger, a pesar de rebosar vida como pocos, presumía algo óptimo en el pálido cadáver, «en la plata y luna que lo iluminan, donde no hay ninguna desazón vana». Autores ajenos a toda fantasía incluso supusieron un algo natural extendiéndose sobre la nada tras la muerte tal como la enseñaban los materialistas, un algo unido a la nada. Así, por ejemplo, en las siguientes palabras de Lichtenberg, en las que se anticipan los deseos de disolución del siglo XIX:

12.

¡Dios mío!, ¡qué ansias me consumen de llegar al momento en el que el tiempo ha de cesar para mí! Ese momento en el que el seno del todo y nada maternos me ha de acoger de nuevo, ese seno en que yo dormitaba cuando el Heimberg [en las proximidades de Göttingen] era bañado por las aguas, cuando vivían y escribían Epicuro, César y Lucrecio, cuando Spinoza pensaba los más altos pensamientos de que ha sido capaz la cabeza humana.

Lete desemboca en la Estigia, y la Estigia es la misma corriente universal, la nada y el todo por la que toda vida es extinguida en virtud de la reparación de la muerte. En todo ello se halla presente el trasfondo del todo, el cual permanece y llena la nada de tal manera que ésta puede ser contemplada con serenidad, más aún, con una especie de serenidad jubilosa. La religiosidad de lo terreno quiere así privar a la muerte de su lado estremecedor: una línea de pensamiento que alcanza su expresión más digna, en el siglo XIX, en Gottfried Keller y sus personajes. Tanto más cuanto que el anhelo inorgánico rechaza, es verdad, mucho más virilmente que Lichtenberg la elegía —con la que había hecho sus primeras armas en la época sentimental—, pero no, en cambio, la resignación, que muestra el precio que

costó la conexión de la tumba con una naturaleza muerta de muy distinta especie. Se afirma el retorno a la naturaleza —en la versión letal de este retorno—, tal y como lo había afirmado Lichtenberg, pero añadiéndole un ensayo de *amor fati*. Contando con las cosas que vendrán o no vendrán, en Keller alienta la disposición a un amplio vacío amable de la nada, tanto como a una infinitud poblada cósmicamente. Nueva es la imagen del viaje al dirigir la mirada a los muertos mismos en un depósito de cadáveres, «donde se hallan tendidos procedentes de todas las clases sociales y edades, como si fueran vendedores que esperan que llegue la mañana o emigrantes que duermen en el puerto sobre sus cuatro pertenencias». La disposición a la nada en la mañana que apunta es globalmente la disposición a una nada individual, mientras se mantiene un universo tanto más confirmado y tanto más fundamentalmente amplio. Este desamor por una conciencia caracterizada por la brevedad, esta inclinación por el reino de los muertos en torno a la vida se nos muestra de la manera más patética en la hija del conde de *Enrique el Verde* (IV, cap. 11), él mismo un expósito:

Toda la existencia transitoria de nuestra personalidad y su encuentro con las otras cosas pasajeras, animadas o inanimadas; toda nuestra danza relampagueante y fugitiva en la luz del mundo, reviste para ella la significación de un hábito delicado y ligero, unas veces de una tristeza suave, y otras, de una alegría grácil que no permite percibir las duras pretensiones del individuo, mientras que subsiste la totalidad<sup>99</sup>.

En ello consiste justamente el trasfondo, en que la totalidad subsiste; una regla cósmica por virtud de la cual las discrepancias individuales se corrigen con la muerte. A no ser que el individuo sea arrastrado por el todo hacia una infinitud común, en un viaje por las miríadas de estrellas o incluso por el mismo sistema estelar. Aquí, desde luego —una extensión del viaje celestial gnóstico-dantesco a la tierra misma—, las miríadas de estrellas son pensadas como una gigantesca columna en marcha, como una ampliación de aquella dimensión en profundidad tan limitada para los individuos en la tierra. La disposición a este viaje se nos muestra de la manera más elevada en una plegaria escrita por Keller momentos antes de su muerte, en la que se hacen una sola cosa la ley moral y el cielo estrellado. Aquí nos

99. G. Keller, *Enrique el Verde*, trad. y ed. de I. Hernández, Espasa-Calpe, Madrid, 2002, pp. 837 ss., cita p. 848.

encontramos la despedida como viaje por el mundo, con el mundo, por el todo lejano:

¡Osa mayor, grandiosa constelación de los germanos que vas trazando silenciosamente por el cielo ante mis ojos tu ruta maravillosa, ascendiendo desde el Oriente todas las noches! ¡Sigue tu ruta y retorna día a día! Mira mi ánimo calmado y mi mirada fiel que, desde hace tantos años, te sigue. Y si llego a estar cansado, toma mi alma, tan ligera en valor como en mala voluntad, apodérate de ella y hazla viajar contigo, inocente como un niño que no perturba la azagaya de tus rayos; icondúcela al otro lado! Que yo entreveo de lejos hacia dónde caminamos.

Esta maravillosa plegaria tiene como peculiaridad que está dirigida a una disolución en el todo infinito unida a una especie de intención infinita del «adónde», pero de un «adónde» cósmico, cosmomórfico. ¡Qué diferencia entre el viaje de Keller, por romántico que sea, y el viejo trasfondo eclesiástico del lecho de muerte, en el que, como todavía nos lo describe Jean Paul, «tras la larga cortina negra del mundo de los espíritus se veían correr figuras afanadas portando luces; en el que se echaban de ver para el pecador garras dispuestas, ojos voraces de espíritus y un inquieto ir y venir, y para el justo signos floridos, un lirio o una rosa en su vaso, una música extraña o su figura duplicada»! No es la persona la que sigue actuando para Keller en el todo, sino que el todo sigue actuando en la persona, en una persona totalmente polarizada y que con su valor ni siquiera pesa sobre la azagaya de los rayos. La utopía del viaje se convierte así en pleno sentido en disolución en el infinito, en un infinito en el que ya no hay mezcla alguna de vida: la Osa mayor es universo sin conciencia y sin guía. Es una seducción que ni siquiera aparece sólo como una contra-utopía conjurada frente a la muerte, sino que toma a ésta como punto de partida para un tentador servicio a las estrellas. Para una participación en este centelleo que el cristianismo no ha destruido, que encontramos, más bien, como seducción en medio de la Biblia. Job se vanagloria de que no adora los cuerpos celestes; hasta tal punto eran tentadores, más que los cuerpos espirituales e invisibles. «Cuando veo brillar la luz y moverse la luna, mi corazón no se deja convencer en secreto ni les envío ningún beso con la mano» (Job 31, 26 s.); pero sí les enviaba la inmanencia, y la muerte parecía sellar la entrega. «El paisaje me acoge», se convierte aquí en santo y seña, mucho más allá, por encima de la equiparación con el sueño, muy adentro de la grandeza de la rigidez. El equívoco que late en la expresión «muerto»,

que tanto puede designar el cadáver como la naturaleza inorgánica, contribuye así mismo a unir a la muerte un pavor pánico: a entenderla como tentación, no sólo como consuelo en el cosmos inanimado, como desposorio con él.

Algo donde el hombre no existe atrae extrañamente a sí. Dos testimonios ponen en claro, en último término, lo que significa la equiparación de la muerte con Pan. Uno de estos testimonios se encuentra en el Erlkönig (el rey de los elfos), que no contiene sólo horror y el infructuoso cabalgar por la vida. Ni tampoco sólo la seducción demoníaca que susurra y promete a través del horror flores de mil colores, manto de oro, danza de los elfos; sino que lo que el rey de los elfos ofrece, a más de ello, es la franja de bruma, el lugar tenebroso, cuyo afán atrae mucho más profundamente que el rey de los elfos. Que el viento sólo susurra en las hojas secas, que sólo el prado viejo aparece tan gris; esta alusión al viento y al prado, que ahuyenta aparentemente los espectros y aparentemente hace desaparecer las imágenes espectrales de la seducción, lo que hace, al contrario, es aumentar, e incluso fundamentar, tanto los espectros como la seducción. Porque el viento, los prados, la noche ahuyentan para el hijo de la muerte sólo la poca vida que el rey de los elfos ofrece y su oro ya empalidecido; otro placer muy distinto surge del escenario mismo, el verdaderamente muerto. El sueño de la franja de bruma tiene su origen en el anhelo de convertirse en ella, es el paisaje incomprensible y secreto de la muerte misma que atrae irresistiblemente en la balada de Goethe. Tras el poder del rey de los elfos se encuentra el poder de los elementos; es la Estigia, en cuyas márgenes se encuentran los viejos prados; es el silencio de las piedras lo que se encuentra penetrado por esta especie de utopía de la muerte.

El otro testimonio de este silencio nos lo ofrece *La muerte de Empédocles*, de Hölderlin<sup>100</sup>, a saber, en las llamas del Etna. El mundo inferior muerto, el supuesto mundo inferior aparece a esta clase de anhelo como el mundo entero e incluso como el mundo en la luz. La despedida de la existencia humana se convierte, por eso, en una despedida debida a la mezquindad unida con la vida: «¡Que sea sagrado, si es que tiene que acontecer, / que acontezca soberanamente lo temido!». Antes de caminar hacia la muerte, el héroe hace suya ya la metáfora de su existencia mejor en el mundo extrahumano, conformado, prismático. «¡Oh arco del iris! Sobre aguas despeñadas,

100. Cf. F. Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, presentación, trad. y notas de A. Ferrer, Hiperión, Madrid, 1997, las citas en pp. 202-203, 358-361.



/ cuando el arco asciende en nubes de plata, / ital y como eres, así es mi alegría!» La muerte en el Etna celebra plenamente el desposorio con la naturaleza, y expía el superhombre que ha querido escapar a ella y crecer por encima de ella. La vieja unidad entre el hombre y la tierra, más aún, entre tierra y cielo, arde en la muerte como una antorcha no rendida:

Si ahora, solitario, el corazón acusa a la tierra y, pensando en / la vieja unidad, extiende la oscura madre al éter desde los brazos de fuego, / y el soberano aparece en su esplendor: / nosotros te seguimos a las llamas sagradas / como signo de que le somos afines.

El uno-todo que debía aparecer a Empédocles era sentido y pensado, sin duda, como lo eternamente vivo, no como una momia o mecánica gigantescas. Y, sin embargo, discurre sin metáforas orgánicas o bien con otro tanto de cristal: el éter se abre sin el género humano. Éstas son las imágenes del anhelo que, a través de la muerte, quieren llegar a la naturaleza perdida, al «grave son de la lira de Urano», tal y como lo espera Empédocles, o más exactamente, en el silencio con el que concluye la inacabada tragedia de Hölderlin. Todas estas imágenes, de tan diverso rango, tienen su utopía de la muerte en la *unidad de lo inconsciente* que parece prometer la naturaleza, especialmente en la belleza natural inorgánica. Lo que se busca es no-escisión por la conciencia, no-escisión por sujeto y objeto: algo a lo que parece más próximo el mundo inorgánico, ya que él mismo se ha mantenido, desde un principio, fuera de la vida. La muerte ya no es tenida como hermana del sueño, sino más bien como hermana del granito, con la noche o el azul celeste sobre sí. El no al ser humano vivo-individual aparece así en toda esta voluntad de devenir curiosamente neogipcia y, a su vez, completamente antiestatuaría, como algo muerto, como afirmación de una ausencia humana en sí. La muerte, un trozo de la naturaleza y, sin embargo, un trozo altamente antinatural, que contradice el aire, la luz, el sol, debe convertirse ella misma en estas ampliaciones de la muerte —cuyos orígenes filosóficos se encuentran ya en Anaxímenes y su doctrina unitaria del alma y el éter—, en aire, luz, sol, aun sin verlo así, e incluso precisamente por ello.

*Glaciar, madre tierra y espíritu universal*

Cuando la vida se extingue, no parece, por eso, que todo se haya perdido. En el siglo XIX se hallaba uno tan fácilmente cansado del

estado de vigilia, que había que preguntarse: ¿para qué proseguirlo ilimitadamente? El progreso económico, de un lado, y la lasitud que no trata de engañarse a sí misma, de otro, se combinan en la conciencia ajetreada y desgarrada de la burguesía. «La vida es el día de bochorno; la muerte, la noche fría», canta Heine, y el ruisenior canta aquí una dicha todavía orgánica, si bien el frescor, el verdadero consuelo, procede de la cueva sin vida del silencio. La naturaleza orgánica no bastaba para esta huida radical, por lo menos la naturaleza amable-arcádica, que era la única que tenía en cuenta el sentimiento del paisaje y de la paz del siglo XVIII. Paz del paisaje de la especie más serena se convertía totalmente en inorgánica, y precisamente por ello, el paisaje inorgánico se convirtió en la aparente entrada en la muerte utopizada, en la «sublimidad» de la muerte. La muerte linda con el glaciar y con las fabulosas montañas de la muerte destacándose sobre el cielo; hacia allí tiende todo escape de la breve vida. Hacia allí tendía el *Manfredo* de Byron, hacia una región sin hombres ni cristianismo, hacia una unidad «en la que el alma pide la muerte / y no retrocede espantada como ante las torrenceras del invierno». El siglo XIX se acerca, sin embargo, no sólo poética, sino también histórico-míticamente, al retorno letal a la naturaleza, y lo hace de doble manera: ctónica y uránicamente. Bachofen ha acentuado ambas maneras, si bien, sobre todo, la manera ctónica: muerte como *retorno a la madre tierra*. La caverna se convierte en cuna de la tierra y la tumba, que se hallan en el origen del hombre. El culto sepulcral del orden *matriarcal*, sentido una vez más por Bachofen, se mueve en este ciclo: «El mismo surgir del seno materno de la materia, el mismo retorno a su oscuridad». O bien, en el orden *patriarcal*, el morir se convierte en una *ascensión a las estrellas*, hacia el mundo apolíneo, aunque igualmente inmanente. En lugar de la caverna y de la tierra, aparece ahora la altura uránica, en la cual Hércules puso pie por primera vez después de la muerte y por virtud de la muerte. La muerte se convierte así en el tránsito «a la ley armónica del mundo uránico y a la luz celestial, a la llama sin fuego». Se retrocede así, aquí desde el cristianismo, a sentimientos arcaicos, y, en último término, incluso a una especie de lucha sagrada durante la muerte, a la que se cree que sigue; un cobijo abajo o una salvación en lo alto. De esta suerte, una extraña inteligibilidad penetra las viejas imágenes de la tierra y del sol, tal y como si no hubiera habido ningún más allá del mundo cristiano, conciliando la muerte con ellas. Pero la intelección procedía, y no en último término, de la analogía entre la muerte y el inconsciente inorgánico que flotaba en el ambiente desde Lichtenberg y que iba

a culminar en el Romanticismo, al que Bachofen pertenece. Con lo cual la sedicente vida-todo, con la que se revistió a Pan, estaba sólo destinada a eliminar el mecanismo, pero no el marco gigantesco de un pasado originario, tanto prevital como post-mortal, en el cual no había sitio para una vida individual.

No es sorprendente que incluso un pensamiento desencantado tiñera lo muerto. Cuando parecía que ya no quedaba más que fuerza y materia, se presentó todavía al gran cadáver como algo hermoso por naturaleza. De la misma manera que el pequeño burgués comenzó a sentir que su ánimo se elevaba con los Alpes, y a entusiasmarse con montañas gigantescas y majestades orográficas, así también se poetizó su concepción mecanicista del mundo. Era una concepción que sólo había dejado en pie los átomos, sin luz, sin sonido, y la muerte era la disolución en ellos; pero escritores materialistas populares como Bölsche, e incluso Häckel, pulimentaron la concepción con ideas del todo, casi panteísticamente. Y el modelo aquí iba a ser legítimamente Feuerbach, todavía influyente y no olvidado por la conciencia burguesa, ya que Feuerbach procedía de la teoría de la «unidad», y sus desencantamientos tomaron de aquí el brillo de su religiosidad terrena. Al consumirse en lo general, la vida individual gana por ello mismo lo general; una mecánica racionalizada, incluso transfigurada, acoge la vida. Así, por ejemplo, en las curiosas *Coplas a la muerte*, de Feuerbach, en las que el materialista hace constar que él ve «en toda fuente clara la noche de la muerte en suave claror», y que ve en ella también «la estrella y la piedra situadas en su acta de defunción». Ésta es la última palabra de la inmortalidad y del deseo de inmortalidad, una palabra que la suprime y que, a la vez, satisface el deseo de ella. Que lo satisface concretamente, en tanto que el naturalismo sitúa hasta el final «la pérvida oscuridad del más allá en la luz clarísima de la terrenidad». Al morir, el hombre se despoja, por lo demás, de su condición limitada. Como dice Feuerbach en sus *Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad*, y lo dice sin sombra de ironía: «Quien por virtud de la muerte se ha convertido en doctor de la filosofía destructiva y subversiva, no siente el menor placer en comenzar a estudiar otra vez el abecedario de una nueva vida»<sup>101</sup>. En su lugar se abre un mundo sobreactual, en el cual participa el individuo, por lo menos en pensamiento:

101. Cf. L. Feuerbach, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, trad. y estudio preliminar de J. L. García Rúa, Alianza, Madrid, 1993.

Es así que cuando el espíritu necio piensa en el cielo, en el más allá, olvida el cielo en la tierra, el cielo del futuro histórico, en el cual se disuelven en luz todas las dudas, oscuridades y dificultades que han torturado a un presente y un pasado miopes.

Y aun cuando Feuerbach, pese a su constante animadversión frente a la mera creación del pensamiento, no tiene por necesario que el hombre mismo participe corporalmente en este trasmundo, a fin de que participe realmente en él y no sólo en pensamiento, ello no significa, ni mucho menos, una negación de la entrada en una nada plenamente individual, ya que se trata justamente de una entrada en el todo-naturaleza. La idea de la muerte, sin enmascaramientos ni nuevas postestaciones tras ella, constituye para Feuerbach una educación para la abnegación e incluso para el autosacrificio durante la vida misma; y al final es el universo y nada menos lo que subsiste eternamente. Cuando el individuo se cree todo, no queda nada, desde luego, tras la muerte; pero como el individuo no es, de ninguna manera, todo, queda siempre el *ser infinito (el ser de la naturaleza) infinito y eterno*: «El tiempo es un hijo de la verdad, y sólo se pierde en el tiempo lo que es por esencia precedero; sólo el tiempo levanta el velo en el templo de Isis». Todo ello eran poetizaciones del materialismo mecánico, eran, sobre todo, intentos de hacer de la aniquilación individual por la muerte un levantamiento general; justamente sobre la base del infinito y también de lo inconsciente que enmarca la conciencia finita. Precisamente la antropología, por mucho que Feuerbach la convierta en su centro, muestra en torno a este centro el océano del movimiento de la materia, general, eterno, triunfante en la muerte. Hasta qué punto el siglo XIX engasta, quiere engastar cósmica y cosmomórficamente la muerte se nos muestra en los pocos lugares en los que la inmortalidad es entregada al todo no sólo como algo inconsciente. En este sentido destaca muy curiosamente Fechner, que no es un materialista, pero sí un *constante paralelista* por lo que se refiere al cuerpo y al alma. En Feuerbach, el hombre es lo que come, siendo así que, al final, se lo come el universo; en Fechner, también el hombre es devorado por el universo, pero, a la vez, también retenido y recordado. De su cuerpo individual el hombre es acogido en el cuerpo de la tierra, de la conciencia individual, traspuesto a una verdadera conciencia de la tierra y de la mecánica. A esta idea está dedicado el *Librito sobre la vida tras la muerte*, de Fechner<sup>102</sup>, una de las obras más peculiares

102. Cf. G. Th. Fechner, *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*, Reich-Verl. Der Leuchter, St. Goar, 1995.

y desiderativas dentro de la inmanencia naturalista. Porque la tesis principal de Fechner, el paralelismo psicofísico, parece a primera vista como una tesis precavidamente mecanicista, pero lo que pretende es hacer más sonoro, como una armonía de las esferas, ese universo al que el muerto se acoge. Porque, dice Fechner con una lógica no muy rigurosa, así como no puede haber ningún espíritu sin naturaleza física, así tampoco puede haber naturaleza sin espíritu. Más aún, cuanto más potentemente se expande el *corpus* material como tierra, sol, todo, tanto más amplia y elevada tiene que ser su conciencia. Se trata sólo de una conclusión analógica extraída de la relación humana cerebro-alma, pero, por virtud de ella, la tierra no es ya «una mera pelota de tierra seca, agua, aire, sino una criatura unitaria mayor y más elevada». La humanidad entera es su cerebro; la historia entera, la memoria de la tierra, en la cual el individuo tras su muerte sigue siendo recordado y unido con todos los demás recuerdos. Ahora bien, si en tales combinaciones de holgura psicofísica y filosofía barata se conservan también las necesidades anímicas y duraderas del individuo, lo que triunfa, una vez más, es lo cósmico, donde todo tiene lugar bajo el signo de la extinción y de la recolección. Todos estos hilillos son reunidos y resumidos en la obra de los últimos años de Fechner, *La visión del día frente a la visión de la noche* (1879):

La misma tierra que nos tiene y tiene a todas sus criaturas encadenadas a ella por la misma fuerza, nos ha hecho también nacer a todos de ella, nos acoge a todos en sí de nuevo, nos alimenta y viste a todos, hace posible el trato entre todos y mantiene, pese a todo este cambio, un estado que sigue sosteniéndose y sigue desarrollándose gracias precisamente al cambio mismo [...] Por lo que antecede, hemos de concebir la tierra como un ser que nos es supraordenado tanto en sentido material como espiritual, como un ser conjunto unitariamente en un sentido más elevado que nosotros mismos, y, en consecuencia, hemos también de entenderla como un nudo que nos ata a nosotros mismos con las demás criaturas con un lazo divino.

Que nos ata en la vida como, sobre todo, en la muerte, cuando se ha superado ésta, «la gran enfermedad gradual», y se pone pie en gradaciones más elevadas: conciencia de la tierra, alma del todo. Hasta tan lejos llegó Fechner, y si bien es grande la distancia que separa el archivo y el almohadillado psicofísicos de Fechner de las emigraciones de Lessing y Goethe, o de la plegaria de Keller a la Osa mayor, la línea de una eutanasia cósmica persiste hasta el final. Una trasposición al todo comenzando con la muerte como hermana

del sueño es situada así en torno a la vida. Este sentimiento cósmico, aun cuando de naturaleza mecanicista, hubiera debido conducir a un *sentido del cristal* egipcio, si el sentido inorgánico o cósmico de la muerte del siglo XIX hubiera poseído profundidad suficiente. Un sentido semejante, aun cuando sólo como ideología de contraste con la inquietud capitalista, nos sale efectivamente al paso, y dirigido por el movimiento final inorgánico de la muerte, se encuentra en una sorprendente contraposición con la teoría de la evolución de la misma época, que pensaba la Tierra, las estrellas, el cosmos sólo como la base desde la que se alzaban la vida y la historia humanas. En lugar de ello, la utopía de la muerte-Pan condujo el edificio de la naturaleza al final del camino, tal y como si, de nuevo, hubiera dioses de la naturaleza. Tales dioses no existían, ni siquiera para Bachofen, y el cosmos como templo de los cadáveres quedó sólo como uno de los ideales con los que el mecanismo en general se engalana para salir al paso de las necesidades del ánimo: aquí, en el lugar más yermo entre los yermos. Entre el cadáver y la estructura transparente del cristal se da siempre la diferencia de la putrefacción, y la putrefacción es un embrollado retorno a la naturaleza. Pese a todo lo cual, la muerte como calcinación final y no otra cosa iba a dar un cierto consuelo homogéneo a una época que se sentía orgullosa de haber explicado el organismo también de manera inorgánica.

#### IV. *Otras maniobras secularizadas en contra; nihilismo, morada del hombre*

##### *Se sigue coloreando la nada*

¿Cómo se aparta de sí hoy el miedo a la muerte? Que aparentemente esto se logra, que parece lograrse con medios superficiales, ya se hizo notar al principio<sup>103</sup>. La sociedad americana, sobre todo, tiene que eliminar la idea de la muerte de la misma manera que elimina toda visión del porvenir. El porvenir es su muerte como clase, y el no querer tenerlo por cierto, pese a todos los síntomas, la adiestra en el arte de apartar la vista cuando se trata de la partida letal-corporal. Decíamos, sin embargo, también que la muerte (desconocida, ¿hasta cuándo?) ha podido ser apartada tan fácilmente de uno porque se ha escondido una nueva vida tras de ella, es decir, porque se ha ensoña-

103. Véase *supra*, p. 205.

do y creído una nueva vida tras de ella. Es por eso inverosímil que el miedo a la muerte de la criatura haya podido ser eliminado en la época tardoburguesa simplemente apartando la mirada de ella. La superficialidad no es de por sí una liberación, y la represión sólo no da la sensación del triunfo. Es verosímil que las generaciones actuales, que viven sin el miedo de la muerte, tomen elementos prestados de creencias del pasado, y también que vivan de cheques sin fondo. Hoy es tan corriente el tipo equívoco de préstamo, que, precisamente entre los espíritus libres de hoy, de tan diversos matices todavía, no son ya necesarios espíritus fuertes, como ocurría en el siglo XVIII. La escueta profesión de fe en la nada difícilmente bastaría para mantener la cabeza alta y actuar como si no hubiera ningún final. Signos muy claros indican, más bien, que en el subconsciente perduran y funcionan como soporte imágenes desiderativas de tiempos anteriores muy saturadas. Gracias al resto que queda de estas imágenes el sedicente hombre moderno no se percata del abismo que le rodea incesantemente, y que un día ha de terminar con él inexorablemente. Por virtud de estas imágenes salva sin darse cuenta su sentimiento del yo, y por virtud de ellas surge la impresión de que el hombre no se acaba, que lo que ocurre es que, un buen día, el mundo tiene el capricho de no aparecérselo más. En tanto que está en situación de ahuyentar el miedo de épocas anteriores, es probable, por tanto, que este coraje superficial viva al fiado y del crédito ajeno. Vive de esperanzas anteriores y del sostén que éstas ofrecieron un día. Y vive, lo que aquí es de importancia decisiva, muy a menudo, de una fe caducada que, caso de haberse evaporado alguna vez totalmente, hubiera dado rienda suelta a un pánico aún más desamparado. Sólo así, ambigualmente y a medias, traspone en el sentimiento su última hora el que vive de día en día: trabaja y no desesperes.

#### *Cuatro signos de una fe prestada*

Hay además incluso una huida hacia adelante que aparece como valor. La juventud lo tiene cuando para escapar de una vida insustancial se apunta para la guerra, cuando el morir se convierte en un desenlace arrebatador; especialmente en aquellos países en los que la clase dominante no puede ofrecer otra perspectiva que la de la muerte en el campo de batalla. «Mañana se camina hacia la muerte» era, en este sentido, una de las canciones nazis, y quienes la cantaban eran soldados que no sólo querían vencer, sino morir. En estos sentimientos alienta, sin duda, un impulso hacia la muerte, un im-

pulso de agresión, no sólo contra los otros, sino, en igual medida, contra sí mismo. Aquí, sin embargo, atrae también la renuncia a una existencia de la que no se es dueño y, sobre todo, prende la *embriaguez* de un entrelazamiento entre vida y combate. Una única furia encendida une a ambos, de suerte que en la muerte la sangre parece seguir hirviendo, más aún, parece hervir a más altura. Ya no existen los viejos dioses que entusiasmaron al *berserker*, pero aquellos dioses tuvieron y tienen discípulos. Éste es el *primer signo* de cómo puede morirse bajo una luz ya pasada. ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando una vida parece todavía hallarse en su quicio, cuando *business as usual* rinde, por de pronto, todavía? Entonces lo que atrae no es el combate, sino progresar de forma burguesa con ingresos sin fin y sin crisis, lo que atrae es la exageración, monstruosa en el suelo dado, de que la muerte es sólo apariencia, y esta exageración no parece desvarío a sus devotos. Enfermedad, fracaso, golpes del destino y también el último fracaso, la muerte, tienen, de acuerdo con ello, como única causa un pensamiento débil; y la frustración última de la muerte es sólo la factura por la debilidad mental. Éste es el aspecto de la muerte en Coué, pero muy especialmente en la *Christian Science*, la más genuina religión norteamericana. La *Christian Science* quiere tapar la vía de agua que hace que la nave humana se hunda tan pronto; pero esta grieta no la ve como una grieta en el material, sino en la excelencia de la voluntad. La falta de fe en el codazo como forma de abrirse paso, en el Jesús de una vida tan sana como sagaz para los negocios, hace que penetre el mal en el hombre, un mal que no tiene existencia propia, pero que desintegra lo existente. Si se sajan estos abscesos desintegradores, también desaparecerá la enfermedad en toda la línea, y, en último término, también la enfermedad de la muerte: como un señuelo espera a lo lejos, si no la inmortalidad en la carne, sí la fuerza de una larga vida y la existencia espiritual frente a la muerte. Algo semejante había hecho ya su aparición, como puede recordarse, bajo la forma de imagen desiderativa médica, sólo que ahora retorna de forma absolutamente tosca, como fe en la fe, y, sin embargo, de forma ya no tosca, sino, al final, como blasfemia fascista. La represión de la muerte, la cura de la muerte por un *médico Jesús de esta especie*, es el *segundo signo* de certezas tomadas en préstamo de una época completamente distinta. El dios de los ensalmos y de los múltiples espiritualistas de hoy en día, en refinada conexión los unos con los otros, es el dios de la baja Antigüedad degenerado en negocio, en la fe en la eternidad del negocio: como tal, resurrección, y como tal, vida. En lugar de



la sangre vital del toro que empapaba a los iniciados, en lugar de la eucaristía mágica, aparece ahora sólo la fe en el éxito. El auténtico ímpetu empresarial no tiene tiempo para la enfermedad ni para la muerte, su Jesús no tolera nunca la bancarrota. América es, por eso, suficientemente neopagana para sustituir el cordero, notoriamente de tan escasa *prosperity*, por el toro vital, el toro del éxito. Todo ello son *réminiscencias* de la baja Antigüedad o préstamos de Esculapio-Jesús; pero si se sigue en el texto, en una línea en cierto modo más noble, nos encontramos, en tercer lugar, con restos de la omnisimpatía letal, secularizada ya por el siglo pasado, es decir, de carácter mítico-astral. Un *sentimiento natural pánico* con lo inorgánico, sobre todo, en sí, entendido como región universal de la muerte, constituye el *tercer signo tardoburgués* del préstamo. La muerte no es interpretada como *exitus*, sino, al contrario, como *introitus* de la otra vertiente estelarmente clara en el hombre minúsculo, ya sin el calor del seno materno, ya no repulsivo. En su novela, muy característica en este aspecto, *El final perdido*, Alfred Brust nos dice algo así en la manera con que un anciano anuncia su fin a los amigos: «La apacibilidad del otoño se ha extendido sobre mis horas. El curso del sol se hace más corto y las noches calladas se hacen más extensas. El mar de estrellas que se aproxima ha transpuesto mis fronteras, y hoy por la mañana ha penetrado totalmente en mí». Aquí no es el individuo el que se despide ni el que emprende un viaje, sino que, al contrario, se cree experimentar el movimiento opuesto: es el otoño el que avanza hacia el individuo, es el mar de estrellas (del cielo invernal) en camino el que traspone las fronteras de la persona y la inunda. Pan mismo reduce así la vida como el otoño reduce los días solares, y la muerte resplandece sobre el resto como los cristales de la noche en el cielo invernal, más aún, como estos cristales mismos. El mito letal astral aparece, más cristianamente recompuesto, pero muy americano, en Emerson e incluso en William James, si bien descrito como pan-anímico, pan-psíquico. James, por ejemplo, en sus *Lecciones sobre la inmortalidad*, define la conciencia cósmica como lo primario, es decir, como el mar que inunda de nuevo en la muerte la pequeña segregación de la conciencia individual: «La conciencia del todo es lo primero, eterno, mientras que nuestro cerebro sólo es, por así decir, una lente de color en el muro de la naturaleza, que deja pasar la luz procedente de una fuente trascendente, coloreándola y atenuándola a la vez». También aquí es el préstamo visible, porque no habría ninguna entrada del individuo moribundo en el todo, ni del todo inmortal en el individuo, si tras

esta sensibilidad *no hubiera habido alguna vez el mito astral* junto con su mística típica, la del ser cobijado en y por la vieja *physis*, que acoge de nuevo en sí ese centelleo que es la vida, esa injusticia que es el individuo. Aquí Gea, allá Urano: en ninguno de los dos se cree ya como en dioses, pero, sin embargo, la muerte se viste todavía con sus ropajes gastados.

Resta todavía, en último término, una especie de eutanasia aparentemente lozana que puede llamarse jactanciosa desesperación, y cuyo *cuarto signo* no se presenta, desde un principio, como fruto de la tradición. El hombre se precipita aquí, de antemano, a la muerte, confiesa haberse decidido por sí mismo por la nada. Para muchos ha llegado hoy en día el momento del suicidio impedido o latente; la misma clase burguesa ve ante sí su fracaso, sin esperanza. Aquí encontramos, sin embargo, aparentemente, en lugar de una actitud que esquiva el peligro, un hincarse de rodillas ante la muerte, siguiendo el imperativo imperialista, con una voluntad hacia la nada, es decir, hacia la muerte por hambre y la muerte en el campo de batalla ocultas en aquélla. Es lo único que la sociedad fascista puede ofrecer al pueblo, y es así como los filósofos burgueses de hoy en día han hecho trabar conocimiento con el *nihil* de una manera, al parecer, original. Son filósofos de la decadencia, que unían el problema de la muerte individual con el de la muerte de su sociedad, que convertían la mera nada del futuro capitalista en una nada absoluta e ineludible, a fin de impedir que la mirada se dirigiese a un mundo cambiante: al futuro socialista. Predicaban el destino inexorable de la muerte, la cual debería ir más allá, en este sentido, de la mera muerte natural-orgánica, a saber, por un aletargamiento producido sintéticamente, y, en último término, por la guerra. Añadían mixtificadamente a su nada, a la vez, imágenes desiderativas tenebroso-edificativas, primero derrotistas y, al final, mefistofélicas. Spengler hablaba de la fatiga «que el hombre demasiado alerta siente en todos sus huesos», y recomendaba fundirlos en hierro, porque nada más podía esperarse. Jaspers, a su vez, desde un punto de partida no histórico, sino sedicentemente eterno-existencial, ofrecía el siguiente consuelo:

No sólo es el curso del mundo en el tiempo que nada pueda subsistir, sino que es como una voluntad [i!] de que nada en sentido propio pueda perdurar como subsistencia. Fracaso no significa la experiencia necesaria anticipada de que lo que ha llegado a su cima es también lo que ha de desaparecer. Hacerse real para fracasar auténticamente es la última posibilidad para la existencia temporal [i!], la cual se hunde en la noche fundada por ella. Si el día se basta a sí mismo, el

no-fracasar se convierte en una creciente falta de contenido, hasta que, al fin, llega de fuera el fracaso como algo ajeno<sup>104</sup>.

La nada, a la que se entrega la enfermedad, la enfermedad del tiempo hacia la muerte, se muestra aquí casi doblemente intrincada: se convierte de un estatus en un acto eterno, a saber, en el del fracaso, mientras que, de otro lado, debe constituir incluso una garantía del algo mejor, es decir, del contenido. La otra imagen desiderativa de la nada ha sido formulada por Heidegger, un ángel mucho más cargado de presentimientos, que no es ya un confortador, sino un paliador y un propagandista del mundo fascista-tardocapitalista, del mundo de la muerte. La angustia es angustia de la muerte, y esta angustia no tiene lugar en momentos aislados, ni menos aún en el último momento, sino que es «la constitución fundamental de la existencia humana», el único ente en la analítica existencial de la existencia<sup>105</sup>. La angustia y la pura nada, de la que aquélla pende, dan a la vida, si bien no su contenido, sí su problematicidad y su profundidad: «Únicamente porque la nada se revela en el fondo de la existencia, puede hacérsenos presente la total extrañeza del ente»; objeto de la ciencia es el ente; objeto de la filosofía, la nada. «La existencia, sin embargo, al sobrepasar el ente en su proyecto de mundos, se sobrepasa a sí misma, a fin de poder entenderse sólo desde esta altura como abismo»<sup>106</sup>. Para ser una pura nada, esta nada nos muestra una fisonomía bastante complicada. Pero, sin embargo, tampoco esta complicación es original, sino prestada, desde el «fracaso inteligido» de Jaspers hasta el «perseverar sin cobertura» de Heidegger, y sólo muestra lozanía el mandato bien interesado capitalista en dirección a esta especie de afirmación del abismo o «afirmación de la muerte». Por lo demás, tanto la nada de Jaspers como la de Heidegger aparece teñida, adornada con plumas ajenas, y ello precisamente en tanto que hechizo de la muerte. Y en este aspecto se nos hacen patentes muchos elementos, una vez más pervertidos, del cristianismo luterano: el fracaso se corresponde con la repulsa de la justificación por las obras; la angustia se corresponde con la antigua opresión del pecado, superada en la decisión de entregarse a la voluntad de Dios. Y con el Lutero copiado se combina una contraposición: el Romanticismo copiado, con su concepto desidera-

104. K. Jaspers, *Philosophie*, Berlin, 1932, vol. III, p. 110.

105. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, trad., prólogo y notas de J. E. Rivera C., Trotta, Madrid, 2006, p. 36.

106. M. Heidegger, «De la esencia del fundamento», en Íd., *Hitos*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2000, p. 148.

tivo de la noche. Un concepto que no se encuentra ya, desde luego, teñido con la muerte por amor, «hundiéndose, ahogándose, inconsciente, placer supremo», sino teñido por el asesinato. Ésta es la secuencia del nihilismo profascista, de su jactanciosa desesperación, de su quietismo para los seguidores, de su *après nous le déluge* de los jefes.

*La inmortalidad metafórica: en la obra*

«La historia de la ciudad de Roma se halla en mis noches sobre mí como una estrella lejana. Si el destino me concediera terminarla, no habría en el mundo sufrimiento suficientemente grande que yo no soportara con entereza.»

(Gregorovius)

Ha llegado el momento de que respiremos un aire más puro. Aquí figura, sin duda, también el deseo, vivaz y no sólo viejo, de pervivir en los hijos. Según un dicho campesino, ningún hombre debería partir de la vida sin haber plantado un árbol y haber dejado un hijo. Los hijos llevan el nombre del padre, y éste desea que continúen siendo su obra. Hijos se llaman, sin embargo, también las obras *del espíritu*, las obras de la pintura, de la música, de la literatura, de la arquitectura, del pensamiento; tanto por la embriaguez de su concepción y por los dolores de su alumbramiento, como también precisamente por su duración por encima de los límites de la vida individual. Es muy característico que nunca hasta ahora se ha tenido un negocio logrado, una batalla ganada o una buena actuación política por hijos de sus autores. La razón es que la influencia de tales acciones se disipa y se entrecruza en último término, que carecen de un contorno claramente perfilado que las mantenga con caracteres propios. El nombre de su autor puede mantenerse en el recuerdo todo el tiempo que se quiera, pero no se encuentra unido a una obra siempre de nuevo ejecutable, siempre de nuevo renovable. *Vita brevis, ars longa*, los imperios desaparecen, un buen verso dura eternamente: en estas convicciones artísticas sólo hay lugar para la obra conformada. Sólo ella tiene descendientes semejantes a los del cuerpo, una posteridad, y sólo ella trasciende las esquelas funerarias, por lo menos para sus lectores. Se trata, desde luego, de un consuelo al que desgraciadamente no puede acogerse el llamado hombre corriente, a no ser de manera grotesca, lo que justamente significa poco consuelo; así, por ejemplo, cuando se logra un negocio fundándose una razón social, y el negocio se convierte en firma y es fijado para una eternidad, que es lo que

vemos, a menudo, en la publicidad. Pero precisamente esta forma osada muestra que tiene que copiarse el carácter espiritual de la obra, como podemos verlo en los siguientes ejemplos instructivos y grotescos: «El recuerdo del fallecido perdurará imperecederamente en los anales de la fábrica de esmeriles Naxos». O bien, según otro ejemplo: «Conocíamos el sueño del difunto de fundar en Checoslovaquia una nueva industria de ferretería, darle rango y hacerla conocer en el mundo entero. Con esfuerzo sobrehumano se superó a sí mismo, y cada vez que conseguía un objetivo ya se había propuesto otro más alto. Este principio será la directriz para nuestro trabajo futuro, a fin de llevar a su realización y a la perennidad los elevados pensamientos de Hynek Puc». Si bien en estos ejemplos y otros semejantes se afirma la perduración en la obra sólo para recomendar fábricas de esmeril o de material de ferretería, ello no sería, sin embargo, posible si éstas no hubieran sido revestidas con el sol de Homero. Sólo hermanos en Apolo ponen en el mundo —llegado el caso— una floración inmortal de descendientes. Sólo para ellos puede convertirse todavía la tumba en un púlpito desde el que se escuche su voz, e incluso con mayor intensidad que durante su vida. Sólo a ellos puede aplicarse la metáfora o la hipérbole de que, cuando sus tonos y versos resueñan al cabo de los siglos en millones de personas, tiene lugar, por así decir, una transmutación de las almas de Beethoven o de Shakespeare. O bien, como ocurre en realidad también con productos menos famosos, que la obra escrita es una nave que navega por el océano del tiempo uniendo unos con otros los siglos más lejanos. Sólo aquí termina lo grotesco de aquella especie de pervivencia con que los anales de las distintas fábricas de esmeril anuncian y consuelan a la vez. Verdadera duración y un sueño legítimo de ella tienen lugar, si bien para relativamente pocos sujetos, y también para esta minoría, sólo con la condición de que su vida, pensada como obra, no la vivan ellos mismos ni la contemplen ante sí. Lo que quiere decir que una docena o media docena de libros en los estantes puede representar efectivamente una inmortalidad objetiva, pero una inmortalidad personal de la vieja fe. Para los así favorecidos surge, es verdad, una *ars longa* ornada con el nombre de su *vita brevis*, e incluso antes de la partida. Y así podía hablar Heinrich Mann de los honores que de manera tan lisonjera alejan la edad proveya de la juventud, a través de la cual se ascendió a aquélla como a un trono. De modo semejante contemplaba ya Gottfried Keller a F. Th. Vischer, un septuagenario, y también a figuras de más rango, diciendo de ellas que todos ellos des-

cansaban al sol crepuscular de la vida bajo el entramado de sus obras, sin duda con un sentimiento de cobijo. Este sentimiento de liberación lo encontramos también en Schiller, y justamente al comienzo de su enfermedad: «Es difícil que tenga tiempo para realizar en mí una revolución del espíritu grande y general, pero pienso hacer lo que pueda, y cuando, al fin, el edificio se venga abajo, es posible que salve de las llamas lo digno de conservarse» (a Goethe, 31 de agosto de 1794). Goethe, para quien su vida entera se había convertido paulatinamente en una especie de Estado superpersonal, se imaginaba, no sólo una perduración cósmica de su ser, sino muy precisamente también una inmortalidad en la obra hecha historia, salvada ante la historia. Y esto, ni siquiera cuatro meses antes de su muerte, en una carta a Wilhelm von Humboldt, como una categoría experimentada históricamente consigo mismo y situada históricamente:

Si puedo expresarme en confianza, he de confesar gustosamente que, a la altura de mis años, todo se hace para mí más o menos histórico; lo que aconteció en épocas pasadas, en imperios lejanos, o lo que tiene lugar en el momento y a mi vera es para mí la misma cosa, más aún, yo mismo me aparezco cada vez más históricamente; y cuando mi hija me lee por las noches a Plutarco, me parezco ridículo si pienso que tuviera que escribir mi biografía de tal manera y en tal sentido.

Tal objetivación aleja, en efecto, del pasado la propia existencia, y la obra aparece como evasión, e incluso como fijación abstracta de una vida hecha esencial. Todo lo cual, junto a la leyenda del objetivado personalmente, se condensa, a la vez, con lo perdurable en la historia en la conocida frase de Fausto de que la huella de sus días en la tierra no desaparecerá a lo largo de las épocas. Cargado de anhelo dio expresión Nietzsche a la idea de la inmortalidad en la obra; cargado de anhelo, porque una naturaleza tan poco canónica como Nietzsche no pudo nunca captar la categoría de «obra». En el aforismo 208 nos dice *Humano, demasiado humano*, sin embargo:

El premio mayor de la lotería le ha tocado al autor que, como anciano, puede decir que todo lo que en sus pensamientos y sentimientos había de fecundo, fortalecedor, elevador, ilustrador, pervive todavía en sus escritos, y que él mismo sólo representa la ceniza gris, mientras que el fuego ha sido salvado y sigue siendo transmitido<sup>107</sup>.

107. F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 1996, vol. I, p. 139.

## Y lo mismo en la imagen muy plástica del aforismo 209:

El pensador, y lo mismo el artista que ha salvado su yo mejor en la obra, experimenta una alegría casi maligna al ver cómo su cuerpo y su espíritu van siendo atacados y destruidos lentamente por el tiempo; es como si, desde un rincón, viera cómo un ladrón se esforzara en abrir su caja fuerte, mientras que él mismo sabía que ésta se hallaba vacía y todos sus tesoros a salvo<sup>108</sup>.

La corona de laurel es utilizada aquí como talismán de invisibilidad, el yo aparenta ser más yo que nunca en la solidificación de la obra, y, sin embargo, pese a ello o precisamente por ello, como consecuencia del despojo de su carnalidad, de su destrucción, aparece tan invisible como inalcanzable. Los que dieron cima a la obra son pintados como si descendieran con ironía a su tumba, y como si el sarcófago no fuera realmente más que un carnívoro, o, menos aún, el final de aquella escoria, porquería, vanidad y animalidad que, ya antes, les era penoso arrastrar consigo a los autores de la obra y que ahora se hunden totalmente en el olvido. Así reza este consuelo utópico, un consuelo, desde luego, aristocrático y reservado a muy pocos, pero que no lleva al muro del olvido lo mejor de la persona, es decir, su capacidad creadora. Se trata de un consuelo que presta nuevo aliento, y que concede a los monjes de Apolo o de Minerva otras exigencias además de la preocupación de no ser dignos de sí: Egipto, aunque sin piedras geométricas.

La angustia de no dar cumplimiento a la obra es la angustia más intensa en el artista. La muerte no sólo lo aniquila en términos generales, sino también singularmente y como apuntándolo a él en concreto al arrancarle el buril de la mano. De ahí el deseo especialmente ardiente de avanzar tanto con su obra del día como para que la noche de la muerte no pueda realizar plenamente su tarea aniquiladora. Si el genio es laboriosidad, también es laboriosidad llevar a paletadas al granero las gavillas, tal y como si amenazara la tormenta. O bien, entablar una carrera con la tempestad que se aproxima, a fin de recorrer antes del rayo el trayecto proyectado y llevar a lugar seguro el caudal confiado. Cuando Hölderlin, cansado y enfermo, trabajaba en su *Empédocles* (que había de quedar en fragmento) dio expresión a su esperanza contra la muerte en estos versos amargos e inmortales que han llegado hasta nosotros:

108. *Ibid.*, pp. 139-140.

¡Concededme *un* solo verano, vosotros, los poderosos!  
 Sólo *un* otoño para que madure mi canto,  
 ¡y que luego muera mi corazón  
 de un juego dulce saturado!

El alma que no gozó en la vida de su derecho divino  
 no hallará tampoco reposo allá abajo, en el Orco;  
 pero si una vez se me logra lo más sagrado  
 que alienta en mi corazón, el poema:

¡Bienvenido entonces, silencio del mundo de las sombras!  
 Contento estaré, aun cuando mi lira  
 no me acompañe a las profundidades; *una vez*  
 viví como los dioses, y nada más se requiere.

De modo insuperable recorre esta poesía la voluntad de entrar mejor en la inmortalidad de la creación —de una creación concedida, anhelantemente concedida— que en la inmortalidad de la obra. O más bien, fundamenta la inmortalidad en la obra (aquí con total independencia de la gloria y, sobre todo, de su valoración por la posteridad) con la posibilidad de la creación y con su logro. La posibilidad de la creación está limitada, es verdad, con resignación a algo irreplicable y, por tanto, transitorio, a un verano y a un otoño; pero esta irrepitibilidad no lo es en realidad, porque en ella brilla una participación antigua, o más exactamente, antiquizante-cristiana en la vida de los dioses, en tanto que los inmortales por excelencia. Lo que era la participación cristiana en la resurrección y la vida por el bautismo en la muerte de Cristo, es ahora participación en la vida de un *dios creador*, tal como, desde luego, no lo conocieron los antiguos. En Hölderlin la embriaguez de la creación constituye la *imitatio deorum*, es decir, la participación en el coro de estos inmortales, y, en consecuencia, la inmortalidad en la obra, *mientras ésta es creada*. Después, sin embargo, también aquí, viene el mundo de las sombras, porque el sujeto no percibe ya la inmortalidad, no prende a la inmortalidad de la obra ninguna participación personal y presente. Eso sí, aquí, a diferencia de las disoluciones en el todo, se espera que una parte del propio mundo del espíritu se salve de la destrucción general. Y además, de una manera, al parecer, original: desde el nuevo eón de la obra de estructura histórico-cultural. Incluso aquí, sin embargo, encontramos una especie de préstamo procedente de profundidades curiosamente recientes de la conciencia cultural. Así, por ejemplo, la gloria tradicional romana que, muy patriarcalmente, es desplazada a las estrellas. Así también un elemento egipcio en la fe en la duración, en la obra, comparable a la



pervivencia de la esencia personal (del *ka*) en la estatua. Y así mismo un préstamo que sólo encontramos aquí: en el *pathos* de la duración de la obra, de su elevación y esencia pervive, sin duda, el concepto de los libros sagrados, traído a Europa por la baja Antigüedad orientalizante o constituido expresamente para Europa. A partir de entonces, el Corán y la Biblia no fueron tenidos por libros normativos, sino por libros sustraídos al tiempo, al margen de la caducidad, situados en la eternidad. A la sombra de este modelo o canon se constituyó el concepto moderno secularizado de lo clásico, y, como consecuencia, el del arco iris inmóvil sobre la catarata de la historia. Sin este sentimiento de lo clásico y esta tendencia a lo clásico, el genio no hubiera tenido espacio dentro de la esperanza aminorada o desaparecida de perduración para aspirar a la inmortalidad en la obra, ni a que esta inmortalidad se le otorgara. A ello se añade una influencia secularizada que se refiere tanto a la pervivencia de los libros como a la vida humana que se quiere prender de ella. La pervivencia parece surgir en tanto que, como suele decirse, se eternizan los acontecimientos contenidos en el libro, pero también en tanto que el libro se evade de ellos, se convierte en un *exodus* de ellos como extracto. Los hombres mueren, las ciudades desaparecen, los imperios se desmoronan, pero la biblioteca ha reunido todo lo significativo del pasado, conservándolo así, por tanto, para la conciencia literaria. El Barroco cultivaba muy especialmente esta idolatría del libro, como si éste fuese un nuevo escenario escapado a la muerte<sup>109</sup>; y así, al final de todas las cosas, queda todavía, además de la Biblia, un *orbis scriptus*. Todo ello se halla latente en la imagen de la inmortalidad de la obra, y tanto la Biblia como la biblioteca cosificada se hallan latentes en la inmortalidad por medio de la obra. Eso sí, de muy distinta manera que en la Biblia o en el Corán, ahora ya no se abren los montículos bajo los cuales yacen y tienen sus gigantescas vacaciones los *defuncti*, los ya desprovistos de función. La pervivencia creída literalmente y no en letras revestía otro aspecto, prestaba al moribundo otra certeza para su alma que la metafórica, la certeza a tan pocos accesible de la perduración de la obra. Y, sin embargo, la desaparición de la vieja región de la inmortalidad no aniquila este brebaje muy relativo, muy metafórico contra la muerte. La utopía de la inmortalidad se crea de nuevo en el acto y en la perduración de la producción del espíritu, y lo lleva a cabo —al precio de una perduración no personal— sin necesidad de espacios invisibles.

109. Cf. W. Benjamin, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, trad. de A. Brotons Muñoz, en *Obras*, VI, Abada, Madrid, 2006.

*La muerte como cincel en la tragedia*

Tampoco los poetas se han cansado de presentarnos una hermosa muerte; si no en ellos mismos, sí en personas escritas, en los héroes de sus obras. Con nada ya en ella o tras de ella, la muerte puede siempre deprimir, pero a la distancia de la escena lo que hace es elevar. Sin que sea necesario que subsista la distancia: los personajes creados poéticamente aparecen extrañamente reales cuando han sido captados y realizados con suficiente energía. Son reales en el estrato de la pre-apariencia artística, pero con un ser llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, de acción intensificada en el espacio de esta pre-apariencia. Los soldados que figuran en un cuadro no son, sin duda, a la vez, los protagonistas de los sucesos representados, como no lo son tampoco los actores. La vida de todo ello se encuentra sólo en el espectador, pero, sin embargo, los personajes mismos que los actores representan no coinciden, como es natural, ni con los actores ni menos aún con los espectadores, sino que son el histórico Marco Antonio, César o Wallenstein, una vez más concentrados en una figura. O bien, si el personaje es totalmente inventado, como el Rey Lear, su vida y su muerte se nos presentan como si hubieran podido ser así, como si todo hubiera sido llevado a su fin y fuera tan real en su ámbito como el César de la poesía. Si aquí todo fuera ilusión, sería imposible que se dieran en la historia figuras *trágicas* que no son objeto de la poesía, y que aparecen como historia poetizada o impulsada, esencialmente hecha. Napoleón es tenido por héroe trágico sin que se haya escrito una tragedia sobre él, y si hubiese sido representado con el rango de Shakespeare, no hubiera habido ninguna cisura entre realidad e ilusión, sino que Santa Elena hubiera constituido con mayor perfección un último acto. Del mismo modo se comporta en figuras logradas poéticamente el rasgo más importante del ser humano, a saber, el rasgo moral. No sus espectadores ni tampoco el poeta, sino que las figuras mismas son el soporte de la culpa y el castigo, y todavía más importante, de la liberación de ambos. Hasta aquí, por de pronto, sobre una vida y una muerte que pueden representar precisamente figuras trágicas, y ello sin ilusión. Esta constatación es importante para entender una de las aproximaciones más rigurosas de la conciencia escéptica a la muerte. Porque si la inmortalidad trágica en la obra en tanto que consuelo utópico le es concedida también a pocos, de la muerte trágica, en cambio, brota una actitud accesible. La muerte trágica ha parecido siempre y parece algo altivo que no aniquila, sino que confirma justamente la vida; porque la vida se confirma cuando lo esencial-erguido en el hombre se enfrenta a

la misma altura con la muerte, más aún, la fuerza a sellar este elemento esencial-erguido. La imagen trágica de la muerte, desarrollada como lo es de modo inmanente, posee, desde luego, siempre una significación selecta, pero dado que, al revés de la inmortalidad en la obra, no presupone una capacidad, sino una voluntad y una actitud alcanzables, no tiene una significación aristocrática. Ni tampoco una mera significación metafórica en la obra, sino —pese a estar representada ella misma en una obra literaria— una significación de influencia personal. Hasta llegar al punto en el que la muerte es utilizada de modo positivo-paradójico para la persona trágica y su causa.

Aquí el héroe muestra cómo la muerte puede quedar inserta en él. El héroe no queda eliminado en la muerte, pese a que no sólo su vida, sino también sus aspiraciones, quedan pisoteadas, sino que, precisamente por razón de este final, alcanza su propia forma, tal y como si la muerte trágica hiciera las veces de cincel. Ya en la *tragedia*, en la que no mueren caracteres claramente perfilados, la muerte trágica causa la impresión de un acontecer que no sólo contiene desdicha en sí embellecida por la emoción, sino en el que esta emoción salva en un canto fúnebre la flor pisoteada o la tumba del noble y antes grande, envolviendo el cadáver, dando prestancia a lo cadavérico. Sólo lo vil se hunde silenciosamente en el orco, mientras que incluso la más pequeña chispa de luz aparece grande y coloreada en las lágrimas de la emoción. Aquel género de tragedia elaborado por el Barroco, en clara diferencia a la tragedia en sentido estricto, hace aparecer, sobre todo, la caducidad como lo salvado, más aún, la condición en absoluto de que algo pueda ser salvado, convirtiéndolo en el símbolo de lo «cosechado». El personaje que muere no se hace aquí estatuario, sino alegórico, como ya veía W. Benjamin: «Y los personajes de la tragedia mueren porque sólo así, como cadáveres, tienen entrada en la patria alegórica». El cadáver se convierte en emblema, más aún, la historia entera se convierte como campo de ruinas, y sólo en tanto que tal, en emblema en el Barroco. «La extinción de las figuras y el carácter puramente abstracto de los conceptos son, por eso, el presupuesto para la transformación alegórica del panteón en un mundo de criaturas conceptuales mágicas»<sup>110</sup>. La tragedia barroca se inclina así ante la muerte como «partición significativa de un cuerpo vivo en los *dissecta membra* de la alegoría». Según la llamada concepción plástica, en la *tragedia* el héroe se convierte en estatua, pero no en ruina, en una estatua única entre ruinas. *En la tragedia se formula, es ver-*

110. *Ibid.*, p. 449.

dad, la acusación contra la muerte, pero la acusación es retirada; en la tragedia sólo se lleva a cabo el proceso, el cual, es cierto, está perdido para la vida del héroe, pero ganado para su carácter. De acuerdo con ello, en la tragedia nadie debe perecer más que por sí mismo, y allí donde otra cosa ocurre, como en el caso de Max y Tecla, las víctimas humanas para Wallenstein, surge inmediatamente una nueva tragedia en medio de la tragedia. Sólo en la tragedia, por tanto, y en la actitud que responde a ella —pero en ésta de manera ineluctable— puede ser la muerte, que no es entonces nada digno de compasión, algo definitivo cargado de valor. Un algo definitivo, no del final, sino del acabamiento, lo definitivo de un carácter que se hace estatuario en la muerte trágica. Desde un punto de vista neoclásico, es decir, todavía sin referencia al problema social en sentido propio que representa el héroe en su carácter, ha sido Lukács quien ha expuesto del modo más consecuente este esplendente y duro consuelo. Y lo ha hecho sin las viejas imágenes de culpa y expiación, sin un origen de la tragedia en la idea del sacrificio como entrega por una culpa, y desde luego, sin el *pathos* también del héroe trágico como un combatiente contra un destino hostil al hombre y antiprometeico. Al contrario: «La esencia de estos grandes instantes de la vida es la pura vivencia de la mismidad»<sup>111</sup>. Y la muerte se desprende aquí lo mismo que cae el cincel ante la estatua terminada; más aún, tiene que sernos aquí ya indiferente, aun cuando antes trate de impresionar con sangre, peligro, asesinato. El drama auténtico, en tanto que forma, priva él mismo a sus personajes de la vida, es decir, les priva de lo incierto, de lo atmosférico de la mera realidad vivida, de «la anarquía del claroscuro», en la que nada impele hasta el extremo. La tragedia no tiene ni biología ni psicología:

Y la resolución a la muerte del hombre trágico, su tranquilidad serena frente a la muerte o su arrebato ardiente por la muerte sólo en apariencia son heroicos, sólo la consideración humano-psicológica; los héroes de la tragedia que mueren [...] hace mucho que están muertos antes de que mueran<sup>112</sup>.

La muerte es, según ello, simplemente la visualización de una configuración ya existente en su esencia; algo así como cuando Miguel Ángel veía la estatua ya en el bloque de mármol y su cincel lo úni-

111. Cf. G. Lukács, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975.

112. *Ibid.*, p. 249.

co que tenía que hacer era apartar lo superfluo en torno a ella. O también, como el Schelling de la última época «metafísicaba» el cincelado, aunque no en su sentido trágico, sino en consideración a la mismidad:

La representación corriente, que concibe la muerte como una *separación* de alma y cuerpo, considera el cuerpo como un filón en el que el alma se encuentra inserta como un metal noble; la muerte es el proceso de disociación que libera al alma de esta materia que la abarca y rodea mostrándola pura y en su nitidez. La otra representación se inclinaría, más bien, a comparar los efectos de la muerte con aquel proceso por el que el espíritu o la esencia de una planta son extraídos [...] La muerte del hombre no sería, por consiguiente, tanto una separación como una *esentificación* en la que sólo se pierde lo accidental, mientras que se conserva la esencia, lo que le es propio al hombre<sup>113</sup>.

Casi en el mismo sentido, un Padre de la Iglesia, Gregorio de Nisa, había celebrado la muerte, y ya antes, la mortificación del ascetismo como «última medicina para el cuerpo», de tal suerte que el cuerpo deformado por el pecado es «refundido para su transfiguración». Y Platón, tan afecto a la idea del género puramente expresado, observa en el *Crátilo* que es muy sabio por parte de Plutón no querer tratar con los hombres hasta después de su muerte, es decir, después de que el alma ha sido purificada de todo el mal y corrupción del cuerpo. Todo ello se roza de modo secularizado con el *proceso trágico de nacimiento* de la mismidad, con la muerte como conformación, y en el fondo, como manifestación formal de un ser-esencial. Desde luego, en la teoría todavía neoclásica de la tragedia de Lukács la muerte e incluso el perecimiento en general son omitidos. Ambos son, de acuerdo con la teoría, el mismo claroscuro atmosférico que la vida de la realidad vivencial, son verbos, pero no esencialidades. El mismo proceso del perecimiento es alejado de las decisiones y unidades de decisión trágicas, lo mismo también que, por pura inmanencia estatuaría, la tensión prometeica del héroe contra el destino. Y así, finalmente, lo estatuario omite con la atmósfera también el aura de la muerte trágica y su posible trasfondo, pasando por alto, no sólo la sangre, el asesinato, las tinieblas trágicas, sino que no deja en la «pura mismidad» ningún otro relieve que el fundamento último del conflicto, el contenido de la causa por la que el héroe va a

113. *Werke*, vol. IV/2, pp. 206 s.

la muerte con consecuencia, bien ingenua o bien reflexiva. Esta causa puede ser, sin duda, la «pura mismidad» tal como se nos aparece en la consecuencia formal de un carácter inflexible; y en este sentido, y prescindiendo del contenido de este carácter, el mismo Ricardo III podría constituir una figura trágica. Pero más decisivo es, sin embargo, el contenido final positivo-general, humano-representativo de la voluntad inflexible que enarbola la bandera en el mástil de la nave que, de una u otra manera, va a hundirse. Y el emblema en esta bandera no es tampoco nunca el de una persona sola y de su «pura mismidad» tal como ésta se muestra y por muy esencial que sea; y a ello se debe que precisamente el marxista Lukács, siguiendo de cerca el debate de Marx y Engels con Lassalle sobre Sickingen, haya tratado de destacar con otro cincel el relieve más objetivo de lo trágico: a saber, la causa social tal y como la representa el héroe en su carácter del momento y como la mantiene en sus acciones necesarias. De tal suerte que la «pura mismidad», por muy pura que sea, sólo es, en último término, el soporte de los conflictos y materiales de las acciones del héroe: no, desde luego, como mera idea bípeda, pero sí en el sentido de que, como carácter, el individuo trágico no es al final más que uno, porque, al margen del claro sello de la muerte, es característico como representativo de estas potencias sociales. Es decir, para los órdenes jurídicos y morales en pugna, que son los únicos que sustantivan el conflicto trágico. Y así, bien en los héroes que defienden una existencia, un orden jurídico no invalidado moralmente, de una especie aún no hundida silenciosamente en el orco (el derecho de la madre en la *Antígona* de Sófocles); o bien en los héroes de la protesta prematura, del orden jurídico y moral todavía no maduro objetivamente en sus condiciones (es decir, Espartaco, Müntzer, y para seguir en la literatura de lo trágico, y sólo en cierta medida, también Egmont). Estos rebeldes, sobre todo, son los hermanos de Prometeo, de la imagen primaria y canónica del héroe trágico. Y de ellos proviene también la última luz que cae sobre toda la tenacidad encorsetada socialmente del héroe trágico. La luz del *quos ego*, irrefutado y justamente consagrado por la muerte, del héroe, por tanto, que no es más fuerte, pero sí mejor que el destino con sus dioses, y que así, sólo así, hace valer para los suyos como duradera una verdadera «pura mismidad». Desde un principio se agita en la tragedia esta rebelión, mucho antes incluso de toda rebelión real; una rebelión que puede constatarse en la grandeza del mártir, y que conforma el primer ámbito reservado del hombre contra los dioses y el destino. Y en este sentido, la muerte trágica, que tales dimensiones da al héroe y a su causa, podría apare-

cer como refugio frente a la caducidad del hombre, o por lo menos, del hombre heroico. Y sobre todo, de modo semejante a la inmortalidad en la obra, pero más visible en la forma que ésta, este *refugium* se nos muestra del todo inmanente, sin asomo de trascendencia. La tragedia de la Antigüedad puede, desde luego, prescindir del Hades, y tampoco aquí tendrían su lugar adecuado los campos de Asfódelos de los bienaventurados; como tampoco la tragedia moderna implica en absoluto la idea de un cielo. Ésta es la razón de que haya podido subsistir el tipo de la tenacidad trágico-utópica frente a la muerte, después de haber desaparecido las representaciones religiosas, de cuyo *non omnis confundar* está penetrada todavía aquí, desde luego, sin duda, la sensibilidad para la pervivencia en la muerte. El perecimiento trágico, por tanto, o más bien la plenitud de vida en que éste se constituirá, ha prendido a la muerte en épocas menos trascendentes un trozo de oro en su negra bandera. Estas épocas se echan de ver, en la mayoría de los casos, sólo en el escenario, en la obra literaria, aunque, sin embargo, mucho menos con ilusión, y mucho más distintamente en la pre-apariencia que lo que suele aportar la contemplación artística burguesa, que durante tiempo ha sido y sigue siendo la corriente. Para ello la conmoción era demasiado intensa, como lo era lo que tenía que transmitir o incluso que descubrir, pese a la muerte hermosa. La tragedia ha recibido claramente un espacio subjetivo, un espacio prometeico esencial al que no tiene acceso alguno el aniquilamiento que se pone en escena, aun cuando éste ha contribuido primariamente al fenómeno específico de este espacio.

### *Desaparición de la nada letal en la conciencia socialista*

Todos llevan a la tumba flores de tiempos pasados, entre ellas algunas ya mustias o irreconocibles. Sólo un tipo humano puede prescindir casi de todo consuelo tradicional en su camino hacia la muerte: el héroe rojo. En tanto que hace profesión de fe hasta su asesinato de la causa para la que ha vivido, camina con claridad, frío, consciente hacia la nada, en la cual, como espíritu libre, se le ha enseñado a creer. Su holocausto es también, por eso, diferente del de los mártires anteriores, ya que éstos, casi sin excepción, morían con una oración en los labios y creían haber ganado el cielo. La embriaguez espiritual no sólo les hacía superar con mucho el miedo a la muerte, sino que, en muchos casos (cánticos de los anabaptistas en la hoguera), les revestía de insensibilidad frente al dolor. El héroe comunista, en cambio, se sacrifica bajo los zares, bajo Hitler y en muchas otras ocasiones sin la

esperanza de resurrección. Su viernes santo no se halla dulcificado, ni menos suprimido, por ningún domingo de resurrección en el que vaya a ser llamado de nuevo a la vida. El cielo hacia el que los mártires tienden sus brazos entre las llamas y el humo no existe para el materialista rojo; pese a lo cual, éste, en tanto que confesor de su fe, muere con la misma superioridad que un cristiano de los primeros tiempos o un anabaptista. A este héroe pueden aplicarse las palabras plenamente terrenas de Büchner sobre el hombre: «Somos como el cólquico, que sólo después del invierno aporta la semilla». Ello es tan paradójico como grande, y hasta qué punto es ambas cosas lo muestran las tentaciones que se presentan aquí como algo muy natural, y que, sin embargo, no son frecuentes o sólo se hacen valer entre renegados. Así, por ejemplo, en *Sanin*, una novela derrotista de Arzibachev aparecida después de la fracasada revolución de 1905, el protagonista se niega a dejarse colgar a fin de que los obreros del siglo XXXII no padezcan falta de alimentación o de placeres sexuales. A primera vista esto parece consecuente en un materialista, el cual, también como revolucionario, rinde pleitesía al principio ancestral del placer (¿y qué es el placer, si no es el placer propio?). No obstante lo cual, *Sanin* es una excepción y una excepción abyecta. Los materialistas revolucionarios se mantienen enteros ante el cadalso del enemigo de clase como, por así decir, los más recios idealistas, y ello a pesar de que no les queda más que la tumba, que la idea, y la certeza de no estar presentes en la realización de esta idea. Como navegantes avisados deberían haber tenido, al parecer, toda razón para evitar la costa fatal en la que se estrellan los grandes como los pequeños, sin que se haga diferencia entre ellos. Estos hombres enteros no se sienten llamados a una recepción con saludos entusiásticos; lo más que creen es en encontrar un cobijo en el recuerdo de su mundo y del mundo ulterior, encerrados en el corazón de la clase obrera, pero radicalmente en contra de toda esperanza de una metafísica celestial y de un Juicio final en el que se otorgue a los justos la recompensa que se les había negado en la tierra. En resumen, la fe en el mecanismo del universo permite al héroe rojo, cuando llega su tránsito total al mecanismo muerto, convertirse en polvo, sin complacencia, pero también sin panteísmo. Y, sin embargo, este materialista muere como si la eternidad entera fuera suya, y la razón es que, ya antes, había dejado de considerar su yo como algo importante, que tiene conciencia de clase. Hasta tal punto se inserta la conciencia personal en la conciencia de clase, que para ella no es ni siquiera decisivo que en el camino hacia el triunfo se le recuerde o no el día del triunfo. Lo que



aquí mantiene en pie no es una idea en el sentido de una fe abstracta, sino la comunidad concreta de la conciencia de clase, la *causa comunista misma*: y mantiene en pie sin delirio, pero con reciedumbre. Y esta certeza de la conciencia de clase que se incorpora la perduración individual es, de hecho, un *novum* contra la muerte. Ningún residuo secularizado sustituye en Fučík, Fiete Schulz, y tantos otros, el propio valor espontáneo, ni tampoco lo mejoran desde instancias ajenas. El héroe comunista, su «técnica» para enfrentarse con los interrogatorios, el apretar los dientes en medio de dolores infernales sin traicionar la causa ni mencionar siquiera el nombre de un camarada, toda esta fuerza se nos presenta sin préstamo alguno. Es una fuerza que no utiliza imágenes de la muerte de tiempos pasados, que no se alimenta ni de la disolución en el todo ni de la inmortalidad en la obra lograda, ni siquiera, de manera apreciable, de la grandeza trágica, por lo menos en lo que se refiere a su elemento educador, a su estatua. El valor rojo-ateo ante la muerte es, en efecto, original, comparado con los frenesís del sentimiento individual burgués. Pero, a su vez, el ser original no significa que, si bien no necesita ningún préstamo, no pueda hacer y haga suya una *herencia*, con la fuerza necesaria para extraer de viejas ideas desiderativas de proyección mitológica una parte de sentido terreno y no-mitológico. El cambio de función (no salvación) de representaciones desiderativas mitológicas por obra de Feuerbach posee una faceta práctica, todavía no entendida adecuadamente, en relación con lo que, valiéndonos de su manifestación más tranquila, podría llamarse el fenómeno Sacco y Vanzetti. La desaparición de la nada en la conciencia socialista equivale a llenar esta nada con nuevos contenidos humanos; pero en tanto que éstos hacen desaparecer, o por lo menos ocultan el mecanismo vacío de vida y de humanidad del trasfondo, no dejan de tener alguna conexión con secuencias humano-teológicas más antiguas. Si bien de la manera más viva, de tal suerte que la asociación que acepta lo humano por encima de la muerte es aquí producida totalmente y en ningún punto está dada mitológicamente. En lugar de estar dada mitológicamente, lo está utópicamente, a saber, en lucha contra la bestia de la opresión, al servicio de la tendencia incansable de libertad que alza sobre sí a sus combatientes, que hace surgir lo mejor en ella y todos los oprimidos. Aquí el mártir rojo se siente acogido, y ello precisamente porque no quiere ser un mártir, sino un combatiente inquebrantable también para sí, para su ser consolidado, convincente, fecundo. Para un ser, eso sí, que no alcanza expresión de modo individualista ni tampoco de modo colectivo-general, sino que también aquí lleva en sí la uni-

dad colectivo-individual: la *solidaridad*. Y no sólo la solidaridad de la contigüidad y simultaneidad, sino, además, de modo muy especial, la solidaridad en el tiempo: la que se extiende del modo más actual a las víctimas del pasado y a los triunfadores del futuro. Así es como acoge y mantiene con plena lucidez y tendencia lo indestructible de la conciencia solidario-revolucionaria, un refugio sin ninguna clase de mitología. Referida a sus soportes, esta conciencia significa lo inmortal en la persona como lo inmortal de sus mejores intenciones y contenidos; un algo mejor que no se siente aniquilado por la ejecución fascista, del mismo modo que tampoco se sentía refutado antes por el tribunal de la sangre fascista. La obra liberadora revolucionaria se convierte aquí para el hombre firme en la consistencia duradera, firme ella misma, del alma; una consistencia que es para él el alma de la humanidad futura anticipadamente aparecida, en la que aquélla ya se ha convertido por virtud de su fidelidad en la muerte.

Con lo cual, los hombres futuros, por los que el héroe así se sacrifica, tendrán, a su vez, que morir de manera mucho más sencilla. Su vida no será abreviada violentamente, y desaparecerá la angustia vital misma en tanto que producida por la clase dominante, especialmente y de manera general por medio de la guerra. No obstante lo cual, y por mucho que la haga retroceder, quedará siempre en pie la muerte natural, como algo que ninguna liberación social puede alterar. Para la humanidad liberada, hecha solidaria, la mediación con lo *natural* es precisamente un problema específicamente del mundo y de la concepción del mundo. Tanto más cuanto que, una vez eliminada la pobreza y la preocupación por la vida, se alza con dureza singular la preocupación por la muerte, desprovista, por así decir, de la hojarasca de depresiones insustanciales. La mediación con el sujeto de la sociedad queda lograda en la sociedad sin clases, pero, sin embargo, el sujeto hipotético de la naturaleza, de donde la muerte procede, se encuentra en otro campo, en un campo más amplio que el de la armonía social conseguida. *Et in Arcadia ego*, reza una inscripción alegórica al pie de los idilios de Teócrito; pero su *ego* no es, tal y como Schiller entendió el texto, el yo jubiloso nacido o que ha de nacer en Arcadia y se entrega a la danza. El *ego* de la inscripción poética significa, más bien, *mors*, es decir, que incluso en Arcadia está la muerte visiblemente inscrita: la danza de la muerte existe incluso en el más hermoso de los parajes terrenos. Tanto más visible justamente, cuanto que se trata de poner pie en una nueva tierra de comienzo social, cuanto que, y no en último término, se ha cerrado el ciclo del desprecio de la muerte propio de la revolución

heroica. El fuego superletal de la revolución social no tiene ya ningún alimento en su producto, la sociedad sin clases, o no tiene, por lo menos, ya el mismo. Para indagar éste, es preciso primero que se hagan más claros los problemas finales del horizonte de nuestra existencia, o más bien, que estos problemas sean orientados, planteados e influenciados más claramente de lo que es posible en el seno de un concepto de la naturaleza que sigue siendo mecánico. En una existencia sin clases, referida a la realidad, las veleidades secularizadas de una ideología y teología caducadas no tienen ya significación ninguna. No obstante lo cual, no hay duda de que hay que liberar por doquier la fuerza del comunismo en la crítica de la apariencia *fe sin mentira*. Es decir, que hay que enfrentarse también con el nihilismo, en el cual la burguesía, frente a frente con la muerte, no produce ya ni siquiera imágenes desiderativas propias, para no hablar de una posible verdad en estas imágenes. El materialismo dialéctico, en cambio, no conoce, a diferencia del materialismo mecánico, ninguna barrera en su terrenalidad; y no conoce consiguientemente tampoco la nada convenida de antemano de un sedicente orden querido por la naturaleza. De un orden que ha hecho suyo del orden querido por Dios anterior el concepto del destino, de lo ineludible, trasponiéndolo a una esfera inferior, a la esfera de una necesidad natural cerrada. El materialismo dialéctico subraya, en cambio, la necesidad externa dominada, la cual, por razón de este dominio, queda en último término quebrantada; la humanización de la naturaleza es el fin último utópico de su praxis. Y a esta praxis pertenecen en el futuro de modo central imágenes desiderativas realizadas del contenido de la muerte, imágenes desiderativas, como bien se entiende, que son constitutivas en el sentido de que son mediables con la tendencia y latencia del proceso real. Como consecuencia, las negaciones absolutas en este punto son también aquí, dentro del socialismo, tan perniciosas como lo es su polo opuesto, la fantasmagoría fija y dogmática. El estar inserto en el corazón de la clase obrera es memoria, pero la memoria histórica tiene ella misma que estar inserta también, si no se quiere tener al final en suma sólo un nihilismo triunfante, en el que no hay más que mecanicismo total. Dicho con otras palabras: la «historia» tiene que ser fundamentada de nuevo en la física de un *totum* todavía abierto, y esta cosmología, ya no dispar, se halla en la línea de prolongación de todos los problemas comunistas, y se echa de ver existencialmente en la muerte. *Aquí, como por doquier, la cosmología comunista es el campo de problemas de una mediación dialéctica del hombre y su trabajo con el posible sujeto de la naturaleza.* Algo así no es ya más que

un problema y, desde el punto de vista de la razón práctica, un postulado, pero en su estructura concreta es legítima la extensión del reino de la libertad al destino de la muerte. Precisamente porque para todo este problema, e incluso para su formulación con más o menos sentido, nos encontramos aún con un *non liquet* del material, no es lícito un *no a limine*, ya que para nuestro destino en la naturaleza no existe ninguna solución positiva, pero tampoco negativa en absoluto. El socialismo no piensa ni actúa con los partes teológicos tradicionales de la imagen del mundo mecánico-burguesa, pero tampoco piensa y actúa con el mecanismo mismo ni en el seno de su nada fija. Nadie sabe lo que se encuentra en el mundo fuera del radio del trabajo humano, es decir, en el ser natural todavía inmediado: qué sujeto dirige aquí el movimiento, si existe un sujeto cierto de esta especie, si, hallado, convenido o creado, puede ser puesto en mediación con el hombre como sujeto de la historia. Todo ello depende del desenvolvimiento y de las perspectivas de la toma de poder por el hombre, es decir, y de la manera más precisa, del desarrollo y del horizonte manifiesto del comunismo. Teoría-praxis, una vez corregida la utopía social y puesta sobre sus propios pies, tiene uno de sus últimos problemas en el brebaje contra la muerte. De tal suerte que también se investigue el posible sentido real que se halla en la intención de la utopía de la muerte y la utopía final, para, si dicho sentido sale airoso de la prueba, ponerlo en mediación con aquel correlato en el mundo que no hace completamente abstracta esa intención. A ella tiene aplicación la frase *non omnis confundar* (no caeré enteramente en el desorden), a saber, en el desorden de lo que es la parte mejor del hombre. Y la parte mejor del hombre, esta su esencia encontrada, es, a la vez, el último y mejor fruto histórico. Una naturaleza que no sólo gira al final con la tierra como una luna muerta o también en una serie de nacimientos y aniquilamientos estereotipados de estrellas, y que, por tanto, pese a todo cambio mecanicista, ocupa su lugar, puede —tras una esperanza nunca fallida— insertarse en sí este fruto; más aún, puede ella misma hacerse este fruto y tiene que no aniquilarlo.

## V. Gozo de vivir y fragmento en todas las cosas

### *Viaje de investigación a la muerte*

¿Se elude el último pavor por el hecho de que éste no existe? A veces, en realidad, cuando una persona sana dirige su mirada hacia el final

surge un sentimiento completamente distinto. El pavor es modificado por el placer de saber en qué consiste el morir. Es un afecto aguijoneado por la gran modificación que la muerte trae de todas maneras consigo. La curiosidad transforma el telón que cae en un telón que escinde: el final de la vida es para ella, a la vez, el comienzo de algo completamente inaudito, aunque este algo sea la nada. La curiosidad puede perfeccionarse hasta convertirse en una especie de deseo de indagación y conocimiento, pero se halla prendida al acto del morir como si se tratara de una revelación. Este impulso indagador presupone, desde luego, un yo que subsista durante la muerte, y sobre todo después de ella, a fin de poderla observar. Schopenhauer ironiza muy ajustadamente sobre ello, comparando al hombre que espera ciertas informaciones de la muerte con un sabio que está tras la pista de un importante descubrimiento, pero que, en el mismo momento en que cree ver la solución, se le apaga la luz. Pero, sin embargo, antes de que se le apague la luz, el sujeto pende con innegable expectación de los secretos del ataúd; una expectación que se da junto a la angustia de la muerte (siempre que esta angustia no sea aguda) y que sustituye la angustia por el ansia de saber. La pubertad cavilosa, el natural filosófico, cuando se ha conservado, mantienen así el deseo de dejarse sorprender por el conocimiento después de haberse cerrado la última puerta. Sin que deba pasarse por alto que es precisamente en este punto donde se ha instalado la especie metafísica más insustancial: visionarios al estilo de Cagliostro, o del espiritismo, viven de la curiosidad por conocer de antemano un estado que todos, más tarde o más temprano, han de experimentar. La expectación que se revela en punto tan lúgubre es, desde luego, un don extraño, muy especialmente si, como aquí casi siempre ocurre, el final es representado como algo terrible: imaginarse una llave para este mundo, una llave que abre puertas interiores y puertas que conducen al mismo estado tenue y brillante en el que se recuerda a los muertos queridos y en el que es posible un retorno a ellos. La expectación piensa en la muerte como en una especie de viaje, tanto hacia el propio sujeto como hacia el secreto abrumador de la existencia. En el momento de la despedida le parece que cae del sujeto el ropaje del incógnito, y del secreto de la existencia, la llamada cáscara externa. Cada viaje puede anticipar desde aquí una porción del último viaje, tanto una porción de la muerte en la noche nórdica aunque abigarrada, como una porción del más extremo exotismo. Más seguro que el hecho de que, del lado del apagamiento, la noche de amor se halla enlazada en un abrazo con la muerte, es que, del lado de la secesión, de la gran

expedición, el viaje de amor se halla entrelazado con la muerte. Se trata de un impulso que penetra en forma de deseo el último pavor, y que, por su carácter de jornada, le despoja de uno de sus caracteres esenciales: la angustia, la constricción.

*El instante como no-existencia;  
extraterritorialidad con respecto a la muerte*

Hay un segundo impulso viajero que busca mucho más profundamente y que, por ello, desaparece más difícilmente. Es un impulso que se encuentra, como era de esperar, en *medio* del momento, en el punto en el que un hombre trata de acercarse a su propio núcleo. Éste, lo más próximo a nuestro ser, es, a la vez, el fundamento sustentador, el nudo «qué» de nuestro ser. Por razón de su proximidad insuperable, completamente inmediata, el momento que precisamente se está viviendo o el ahora en que consiste este «qué» es también todavía plenamente invisible, oscuro, nunca planteado ni objetivado<sup>114</sup>. El futuro, no el pasado, es su extensión; y por ello, también lo futuro es tan invisible y no objetivado como el momento que se está viviendo, si bien no en el mismo grado. Porque el inmediato «qué» puede ser captado activamente en la acción para el futuro, en la decisión. El «qué» inmediato se ha trasladado, de otra parte, a un trayecto que se extiende ante nosotros, allí donde no aparece sólo como instaurador, sino como impulsor, como tendencia, y además, mediado con lo pasado. En tanto, sin embargo, que lo futuro es nuestro núcleo parturiente, no está sometido, desde un principio, a ninguna categoría del recuerdo, como lo son el haber llegado a ser o el pasado, sino que sólo puede ser hecho y presentido utópicamente. Lo futuro sólo puede ser sabido (en un presentimiento que se hace científico) en tanto que se encuentra en sus mediaciones con *tendencias* del pasado que siguen su curso, es decir, en tanto que es accesible en el *novum* mediado a las categorías inconclusas y abiertas de la utopía científico-concreta, y en tanto que es representación de estas categorías. Hay que preguntarse si se da alguna relación entre la oscuridad del momento vivido y la muerte: esa muerte que es, en la misma medida, tanto acontecimiento pendiente como acontecimiento convenido y que arrastra a un pasado extremo, algo que nos lleva a un «otro» totalmente desconocido, y que significa, por tanto, un acontecimiento insólito. Según su *lado convenido*, la muerte es transformación en extremo pasado, no obs-

114. Véase vol. 1, pp. 338 ss. y 347 ss.

tante lo cual no está sometida a ninguna categoría del recuerdo, ni siquiera cuando se la tiene por idéntica con el estado anterior al nacimiento. Según *su otro lado, siempre problemático* (como *definitivum* en un mundo en el que hay más fragmentos que *definitiva*), la muerte no se resiste, sin embargo, a hacer sitio a una multitud de fantasías y presentimientos, y ello a pesar, y también como consecuencia, de esa durísima contra-utopía que ella misma representa *in realitate*. Por razón de la falta de continuidad con la vida anterior, la muerte se resiste a hacer sitio a las categorías de la utopía científico-concreta; pero como espacio futuro, espacio de nuestro núcleo parturiente, la muerte posee hipotéticamente plenitud. En todo este punto sólo son posibles interrogantes por de pronto y, en último extremo, sólo la suposición de que la muerte tiene una raíz filosófica en la oscuridad del momento vivido, o incluso de que ambos tienen *la misma raíz*. El «qué» inobjetivado, el «ser qué», pero no todavía el «ser ahí» del fundamento de la existencia se encuentra, sin duda, en la secuencia futura de los impulsores del *devenir*, es decir, de las objetivaciones cumplidas del «ser qué» en el mediado «ser ahí»; en cuyo sentido, por tanto, el fundamento de la existencia que se inserta en el proceso es, en tanto que fundamento del devenir, también el fundamento de la *caducidad*. Y ello tan larga y ampliamente como el momento no se ha objetivado sólidamente, mientras el «qué» del existir no se ha realizado él mismo. Ahora bien, dado que *el instante central* de nuestro existir no se ha situado todavía en el proceso de su objetivación, y en último término, de su realización, hay que concluir que *el instante mismo no está sometido a la caducidad*. Con total independencia del amplio problema, por de pronto irresoluble, de si la oscuridad del momento vivido y la muerte tienen la misma raíz, a saber, todavía implícito «ser qué» sin «ser ahí»; independientemente de ello, la expansión procesal de esta oscuridad como caducidad tiene, sin duda, el mismo contenido. Cronos devora a sus hijos porque aún no ha visto la luz el auténtico, porque todavía no ha aparecido el «permanece un instante; eres tan hermosa». Pero también, sin embargo, el núcleo de nuestra existencia que no se hace presente en el proceso no afecta al proceso con sus caducidades, y, en consecuencia, no es tampoco afectado por ellas. Un algo inmediatamente hermético, un ser que no se encuentra en el «ser ahí», puede tener como vecina a la muerte en tanto que otra especie de esta *involutio*, pero no puede tener como destino a la muerte en tanto que aniquilamiento de un «ser ahí». Y si el núcleo todavía hermético de nuestra existencia se abriera desde su inmediatez, si se insertara así mismo en el proceso o en la *evolutio*,

no por eso entraría ni tendría que entrar en ningún proceso. Porque entonces la cosa misma se haría manifiesta, la cosa más profunda, todavía no lograda; y no habría, por consiguiente, ninguna ocasión ya para el proceso, ni, por tanto, ninguna caducidad, la cual siempre se halla entrelazada con el mero devenir.

A ello se une otra luz, la más insignificante y la más intensa de todas las conocidas. Una luz que, desde luego, no ilumina la oscuridad del momento vivido, pero que está referida a él muy precisamente. Hay vivencias (todavía nada más que éstas) en las que repentinamente impresiona algo casi episódico en todos los contextos públicos, como si en ellos se contuviera una primera visión del «qué». Anteriormente, en la «Fundamentación»<sup>115</sup>, se designó este punto como el del asombro sin más. Ello puede ser ya de la misma especie que el hecho de que una hoja se mueva en el viento, pero lo que con ello se quiere significar puede también llenarse con contenidos más conocidos, más elevados: con la sonrisa de un niño, con la mirada de una muchacha, con la belleza de una melodía que se eleva desde la nada, con el relámpago impertinente de una palabra extraña, sin lugar adecuado en ninguna parte. No obstante lo cual, este algo más elevado no es necesario para provocar y rellenar la intención simbólica del *tua res agitur*, tal como está nos aparece. Esta intención es el más profundo asombro sin ninguna clase de desviación, o el elemento de algo propio en sí en la figura de su pregunta, siempre resonando en sí misma. Lo aquí apuntado y decisivo apareció como conformación del interrogante absoluto, cuando estudiábamos la conciencia anticipadora, un interrogante que designa la última de todas las perplejidades y de sus arquetipos futuros. Esta última perplejidad es flotante, pero tiene para sí, sin embargo, correlatos indudables de la arribada, aun cuando extremadamente angostos. Se nos muestra un lugar del existir ahincado en sí mismo, un lugar de la mística sobria, cotidiana por así decir, esto es, de aquella que no precisa de un «objeto supremo» para ver hasta el final, sino, al contrario, de un objeto próximo, especialmente próximo. Lo más próximo es, en efecto, el núcleo mismo del existir como germen de lo todavía-no-logrado, el cual llena el momento humano, el momento desconocido, que a veces sólo se aproxima, del hombre. Entre las múltiples luminarias, tan calladas como importantes, bajo las que el «permanece un instante; eres tan hermosa» podría vencer, éste nos muestra ahora también su rostro más serio: el ser *index* del *non omnis confundar*. Precisamente sobre la

115. Véase vol. 1, pp. 352 ss.



base de la capacidad para el asombro positivo y para aquello que lo reproduce en la profundidad objetiva, en la luz de latencia afilada-central de sí mismo, en toda fenomenología del *non omnis confunder* vive una alegría enigmática, a menudo no descubierta actualmente, una alegría que brota de una gran salud, de abajo hasta arriba, y que abre espacio a la conciencia de una gloria utópica en el hombre. Y la figura positiva del interrogante absoluto es también siempre una figura de dicha, no en absoluto una figura arrebatada, sino justamente insignificante, fugaz, todavía inefable, que se conecta, sin embargo, con esta gloria como sencillez de su profundidad. Precisamente esta alegría y esta figura del asombro quieren afrontar la muerte con una extraña certeza: *no sólo como un viaje de orden extremo, sino como una liberación justamente de la exuberancia de la vida*. El *pathos* del momento aproximado en el interrogante absoluto percibe ya en la oscuridad de aquel momento un nuevo día y una nueva orilla, no una orilla trascendente, sino la más inmanente. La muerte que, en tanto que posibilidad individual o lejana de una entropía cósmica, sale al paso del pensamiento dirigido al futuro como absoluta negación de toda finalidad, esta misma muerte penetra con su posible contenido futuro en ese estado final, nuclear, iluminado por la alegría todavía no descubierta y las luces de latencia de lo propio y verdadero. Aquí la muerte no se convierte ya en negación de la utopía y de sus secuencias finales, sino, al contrario, en negación de lo que en el mundo no cuenta como utopía, y que ella aparta como se aparta a sí misma del *non omnis confunder* de lo principal: en el contenido de la muerte no hay ya entonces ninguna muerte, sino el poner al descubierto el contenido vital adquirido, contenido nuclear. Se trata de un giro desconcertante, que elude fenomenológicamente en el futuro precisamente su posición más lúgubre, aun cuando —no es necesario decirlo— no la ocupa, de ninguna manera, de modo real. Pero lo que aquí tiene sitio no es un presentimiento de nuestras capacidades, sino la apariencia fundamentada de su realización. Este sitio está caracterizado por el paradójico tono mayor en la marcha fúnebre, y su luz es el *lux luceat eis* como subjuntivo desiderativo de una certeza en medio del réquiem. Pero precisamente por ello, precisamente por razón de este correlato existencial o músico, la apariencia es aquí más que pre-apariencia, no florece en el horizonte, sino en una inmediatez —no mediada de la forma que sea— de especie central. A ello se debe que en innumerables relatos la conciencia de la pre-muerte (no, desde luego, del momento de la muerte, el cual no es relatable) y la conciencia de una esentificación se hagan una. En Tolstoi parecen contener casi ex-

clusivamente los grandes momentos del sentido fenomenológicamente presente y del todo, del «todo se arreglará». Aquí hay que mencionar siempre las vivencias de Andrei Bolkonski, gravemente herido en el campo de batalla de Austerlitz; e incluso también la vivencia unitaria de Karenina y Vronski en el lecho de muerte de Ana, aun cuando se trata de una vivencia del exterior, del mero deseo de poder morir así. Anteriormente, al tratar de la relación de la muerte con la oscuridad del momento vivido, quedó dicho que la oscuridad y su núcleo podían tener, sin duda, de vecina a la muerte (como *involutio*), pero no podían, en cambio, tener a la muerte (en tanto que caducidad) como destino. En tanto justamente que núcleo del existir, no ha entrado todavía en el proceso, y consecuentemente, no queda afectado por la caducidad del proceso, sino que tiene frente a la muerte y en torno a sí el círculo protector de lo todavía-no-vivo. Si el núcleo mismo, sin embargo, se hubiera insertado en el proceso, la auto-objetivación, y finalmente, auto-intensificación y auto-realización del núcleo no lo serían del proceso ya: con este momento destacado, el reino de Cronos devorador llegaría a su término. En ningún punto el deseo de llegar al ser-propio, inmune a los avatares del tiempo, aparece más apasionado que frente a su contrario más duro empíricamente, frente a la muerte, y en ningún punto también, desde luego, ha producido movimientos adversos tan trascendentes, tales entrelazamientos de la utopía con la religión. ¿Puede la utopía arribar a la religión? ¿Aparecer lo designado como Dios, como vida suprema, como objeto del deseo supremo? Desde luego, mientras se laboró y se ha venido laborando con utopías abstractas, incluso míticas, las cuales viven del cielo. Las grandes religiones de la humanidad han sido, a menudo, el consuelo espurio para la voluntad de un mundo mejor, y durante mucho tiempo, su espacio más engalanado e incluso su edificio entero. En la utopía no abstracta, sino concreta-mediada, desaparece la trascendencia, como ya se ha visto al tratar de la imagen de la muerte: lo que en ella encontramos es una reflexión sobre la liberación del hombre y de su nuevo espacio existencial, y nada más fuera de ello. En lugar de la mirada hacia lo alto, surge aquí una mirada que penetra en el origen, que se dirige hacia adelante en el proceso y en la identificación de los hombres como el origen para un final feliz. La muerte es aquí parte de este proceso, pero no de los individuos de los que este proceso parte y a cuya identificación está dirigido. El núcleo del existir, en tanto que todavía *no llegado a ser*, es siempre *extraterritorial* respecto al devenir y al acabamiento, ninguno de los cuales afectan a nuestro núcleo. Y en segundo lugar: el

núcleo del existir, caso de haber llegado a ser, y de haber llegado a ser como algo logrado, hubiera sido en su *consecución*, y muy especialmente, una *extraterritorialidad* respecto a la muerte, ya que esta misma hubiera quedado apartada y fenecida con la insuficiencia procesual a la que pertenece por naturaleza. La utopía del *non omnis confundar* suministra y da a la negación muerte toda cáscara con el cometido de abrirla, pero le da sólo el poder para abrirla en su contenido-sujeto, el cual, una vez suficientemente fuera, y más aún si es resuelto y determinado, no representa ya ninguna cáscara hacia el exterior. Allí donde el existir se aproxima a su núcleo comienza la duración, no una duración envarada, sino una duración que contiene *novum* sin caducidad, sin corruptibilidad. Sólo cuando el proceso de la objetivación externa llegara a su agente propio en desarrollo material, a un «en vano» absoluto, la muerte alcanzaría el núcleo de la naturaleza que los hombres llevan en el corazón. Sólo entonces tendría el poder que no tiene sobre la exuberancia de vida en el hombre, como lo todavía no hecho. Y así se confirman las palabras de Epicuro, de que allí donde está el hombre no está la muerte, y allí donde está la muerte no está el hombre. Más aún, la frase del permanente no-encuentro entre ambos se cumple en un sentido mucho más profundo, a saber, en consideración del *impetus fundamental* por nacer, es decir, inasequible también a la cripta, ese *impetus* concentrado en el hombre, aunque con diversa intensidad. La infancia y el futuro no se hacen menores en él, ni tampoco aquella existencia excedente y sin medida, cuyo resultado no se desvanece. El *non omnis confundar*, todavía invisible, afecta en último término, y sobre todo en este núcleo oscuro-ardiente, al elemento *potencialmente aquilino de la materia humana*; a este vuelo hacia el todo no ha accedido nunca la nada, mientras el mundo existe. «¿No es mía la eternidad entera?», se preguntaba Lessing; una pretensión basada en la transmutación de las almas que tiene aplicación, por lo menos, a este intensivo «mío» del hombre en el mundo, que todavía no se ha hecho visible.

53. CRECIENTE INTERVENCIÓN HUMANA EN EL MISTERIO RELIGIOSO,  
EN EL MITO ASTRAL, EXODUS, REINO;  
ATEÍSMO Y LA UTOPIA DEL REINO

«Si se mira largo tiempo en la oscuridad, siempre hay algo allí.»

(Yeats)

«La fe es una cierta confianza en aquello que se espera y una falta de duda en lo que no se ve.»

(Carta a los Hebreos 11, 1)

«Lo que el hombre no es, pero desearía ser, se lo imagina como existente en sus dioses; un dios es el impulso de felicidad del hombre, satisfecho en la fantasía.»

(Feuerbach, *Lecciones sobre la esencia de la religión*)

«La fe en el más allá es la fe en la libertad de la subjetividad respecto a las barreras de la naturaleza, y consecuentemente, la fe del hombre en sí mismo.»

(Feuerbach, *La esencia de la religión*)

«Aquellos que acusaban a los cristianos de haber incendiado Roma eran calumniadores, pero, sin embargo, captaron la naturaleza del cristianismo mucho más exactamente que aquellos entre los modernos que nos cuentan que los cristianos fueron una comunidad ética, y que si fueron muertos entre lentas torturas, ello fue porque predicaban a los hombres que tenían que cumplir una obligación respecto al prójimo, o porque su humildad les hizo despreciables.»

(Chesterton, *El hombre inmortal*)

«La crítica [de la religión] no ha arrancado las flores imaginarias en la cadena a fin de que el hombre arrastre la cadena prosaica y doliente, sino para que se libere de la cadena y quite las flores vivas.»

(Marx, *Introducción a la Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*)

## I. Introducción

### *En buenas manos*

El miedo de nada y siempre de nada es ciego, y no ve de dónde procede el golpe cuando el golpe viene. Y es así como el hombre que teme a los fantasmas se siente abandonado por todas partes a la vez, por delante, por detrás, a la derecha, a la izquierda, por arriba, por abajo. Y de lo que parece inocuo puede surgir repentinamente el pavor, un pavor inhumano. Pero igualmente próximo a la cripta, igualmente inquietante sigue siendo lo espectral cuando parece mostrarse más acogedor. También el hombre que se siente en buenas manos y que tiende su propia mano puede estremecerse cuando aquellas manos pertenecen, digamos, a alguien muerto; el hombre siente un aire oprimente y la misma luz en torno de él, ante él, tiene, pese a su carácter amable, algo fantasmal. Las nubes y el humo se acumulan, la mirada puede atravesarlos tan poco como poco puede atravesar eso «otro» que cree contemplar y que, en realidad, no contempla. Ésta es la razón de que no desaparezca tampoco el horror que llena lo espectral en el ánimo piadoso, sino que sólo se convierte en timidez. Y ésta se mantiene incluso allí donde el hombre piadoso no se muestra como desamparado o simplemente como dependiente, allí donde se arriesga a la extraña corriente, incluso allí donde se da importancia a sí mismo por medio de artes mágicas o como elegido. El hombre piadoso se nos presenta aquí casi como armado, ya no es un gusano atropellado, sino, por lo menos, un siervo de su ídolo peregrino. No obstante lo cual, también en esta mezcla de estar sobre aviso y guardián hay tormentas y resplandores. El creyente puede ser comprensivo, puede incluso, en sus versiones inferiores, exponer su problema de modo risible e insustancial y hablar también de él en el mismo tono. Pero pertenece a la naturaleza de esta corriente llena de timidez el no poder ser abarcada con la mirada, por ahora, de modo total.

### *Una vez más el desvarío, la senda oculta*

**No** es nada sorprendente que también aquí nos encontremos con ensoñadores de especie singular; ensoñadores suficientemente agujereados para permitir la entrada en sí de estados no normados. El desvarío ha desplazado de tal manera las fronteras de la cotidianeidad corriente, que reviste lo desacostumbrado con el manto de lo cotidiano, y al revés. En el yo así escindido no sólo penetra el sentimiento del pecado

con intensidad desconocida; aquí, y como superyó incorporado, se pone de manifiesto también una altivez, una seguridad del redentor copiado que no se da nunca entre los sanos, ni siquiera en los casos de máxima petulancia. No hay falso Demetrio que dure mucho, pero sí un falso Jesús entre dementes. Y si se trata de mujeres, en la medida, por lo menos, en que éstas se sienten como su María. Es así como existieron en la Edad Media mujeres que daban a luz a un dios, y todavía en nuestra época, ha existido Juana Southcott, una campesina inglesa que se tenía por la mujer encinta profetizada en el Apocalipsis de Juan, 12. Los creyentes aportaron una cama de oro, una cuna, lino, vasijas para el baño, de modo que todo superaba las circunstancias del pesebre de antaño. Pero la madre del redentor murió en la cama de oro antes de haber dado a luz, y cuando se abrió el cadáver para salvar el precioso fruto, resultó que el cuerpo estaba vacío. Ni faltó tampoco en otros lugares lo más impensado, un Jesús femenino, fruto de un sueño desiderativo logrado que vende por nada lo más precioso; y así fue como la planchadora inglesa Anna Lee creía haber venido al mundo como Cristo, como su reencarnación femenina, y como tal fue creída. Hacia 1760 la redentora se trasladó a las colonias inglesas, en el alto Hudson, pero a su alrededor no se construyó —de acuerdo con su antigua profesión— más que una sagrada planchaduría y un Jerusalén de una cocina resplandeciente de limpia. En lugar de los muchos, y a veces emocionantes, copistas masculinos de Cristo —uno de los últimos fue el cochero italiano David Lazaretti, al que los campesinos sabinos le erigieron una iglesia propia—, en lugar de estos múltiples renacimientos de alguien ya nacido, vamos a aludir aquí a la imagen relativamente original de dos redentores de especie muy singular, cuya anormalidad va a dar origen incluso a una nueva religión. Uno de ellos, Sabbatai Zevi, no era probadamente un obseso, sino, al menos al comienzo y al fin de su carrera, un embaucador, que se presentó a sí mismo como el Mesías, primero en 1648, y luego en 1666, en el supuesto año del fin del mundo<sup>116</sup>, y que firmaba sus decretos en un grandilocuente estilo blasfematorio: «Yo, el Señor, vuestro Dios Sabbatai Zevi, que os sacó de Egipto». Los judíos del Barroco que creyeron en él cayeron en una efervescencia febril, pero cuando el dios de los últimos días vio que había peligro para él, se pasó a la fe islámica y murió como portero de un serrallo. Mucho menos como Mesías y sin quiebra, aunque sí como el «Santo de los últimos días», aparece en el siglo pasado un verdadero obseso,

116. Véase vol. 1, p. 382.

situado en el cristianismo, pero tendiendo, sin embargo, a darle nuevos rumbos: Joseph Smith, fundador de los mormones. La leyenda acerca de sus principios es la siguiente: Joseph Smith encontró en una colina cerca de Nueva York un arca antiquísima, en la que se contenían planchas de oro cubiertas con signos enigmáticos; Smith los descifró con ayuda de Dios, y lo que salió a luz fue la única Biblia auténtica, la Biblia americana por excelencia, el *Libro Mormón*. En el libro se decía que los levitas judíos habían emigrado ya en la época de la torre de Babel, pero que Jesús había morado entre los levitas americanos exactamente entre el enterramiento y la ascensión a los cielos, es decir, mucho antes que Colón, y que durante esta estancia había dado a los levitas americanos la verdadera revelación. El patriarca judío Mormón esculpió entonces en idioma egipcio (Smith lo llama *reformed Egyptian*) esta revelación, enterrándola en aquella colina de las cercanías de Nueva York, algo así como una especie de Klondyke espiritual. El contenido del tesoro —con él retoma, de nuevo, un motivo geográfico-utópico<sup>117</sup>, el motivo de la carta celestial enterrada o del libro de los misterios que espera a su descubridor— representa por tanto, a la vez, una profecía, la del *go West young man*, sólo que quiliásticamente. El Canaán que Cristo había tenido presente se encontraba, según esto, en el lejano Oeste, y la caravana de los mormones, uno de los grandes movimientos migratorios de la Época Moderna, fundó así una nueva Sión a orillas del Lago Salado. Es decir, lo que surgió fue un conglomerado mixto puritano-mahometano, teñido por el negocio, sazonado por la poligamia y consagrado por las planchas de oro. Conforme a lo que era su base, la Nueva Sión pronto iba a presentar un aspecto no más celestial que Chicago, y el carácter sagrado de los últimos días iba a confundirse con lo que en la vida de los negocios se llama el vencimiento el último día del mes. Salt Lake City, con su tabernáculo y su caja fuerte sagrada, en la que se guardaban las planchas de oro, se convirtió de tal manera, como siempre, en un negocio, y la fe demencial multitudinaria constituyó el rodeo que conducía a él. Esta especie de rodeo era, sin embargo, más necesario que antes, a fin de poder encontrar nuevas cartas celestiales y hacer creer en ellas a miles de personas. En su libro sobre los mormones, Eduard Meyer compara a Joseph Smith con Mahoma, una comparación en la que hay algo de cierto, aunque sólo en el sentido de que hoy el desvarío nos da un índice de la fuerza de fe de antiguas imágenes desiderativas religiosas, las cuales, en su propio

117. Véase vol. 2, p. 341.

lugar, sólo tenían la locura como consecuencia. De otra manera que en los sueños desiderativos médicos, sociales, técnicos, aunque con una voluntad indecible de mejorar el mundo, el delirio se mezcla, en último término, en los sueños desiderativos religiosos. Un delirio que, en tiempos o países anodinos, como el siglo XIX o en Norteamérica, mantiene abiertas grietas específicas en el espacio desiderativo, y también la fábula de los Siete Durmientes que esperan su día en estas grietas.

Y no hay que olvidar tampoco lo que aquí traen consigo las falsas videncias, que, utilizando medios confusos, quieren penetrar en los misterios. Estos últimos se adquieren a precio de saldo y tal es también su aspecto; como si fueran pan bendito, y, sin embargo, a veces, desconocidos y extraños. Aquí hay que mencionar mamotretos olvidados del siglo pasado, como el *Zanoni* de Bulwer, y también, en el estilo de Swedenborg, Du Prel con su *Magia como ciencia natural experimental*, y desde un punto de vista pequeñoburgués-paracélsico, Franz Hartmann. Y completamente desenfrenada, aunque interesante por su atavismo, la Blavaski con su *Isis desvelada*. A la cabeza del «conocimiento de mundos superiores» encontramos al periodista Rudolf Steiner, una curiosidad en sí mismo. Una curiosidad mediocre e incluso insoportable, y, sin embargo, muy influyente, como si aquí se hubiera quebrado el sortilegio, como si fermentara, manara, susurrara, parloteara una especie de elemento druídico astroso en papel de periódico. Aquí no vamos a entrar en si la charlatanería y el bajo nivel son necesarios para esta clase de «iniciación» o vivificación oculta. Hay algunos, muy pocos escritos del círculo de Steiner, como, por ejemplo, el estudio biosófico de Poppelbaum *Hombre y animal*, y también algunas audacias químico-astrológicas con alquimia plagiada; lo que, sin embargo, impera por doquier es el simple coro de los centenares de miles de chiflados. Pese a lo cual, a veces aparece también un rastro de las disposiciones de un médium, una capacidad atávica para fenómenos parapsíquicos y, sobre todo, para videncias atávicas. Que existen tales fenómenos y tales disposiciones es cosa que hoy no puede ser puesta en duda, como no puede serlo tampoco que se encuentran, y muy intensificados, en tipos como la Blavaski y el lunático Steiner. La videncia atávica se combina subterráneamente, por así decirlo, con usos y cultos míticos, con visiones del mundo edificadas sobre un estado de conciencia distinto al actual. De esta manera ha sido posible que Steiner haya rozado ocasionalmente elementos y doctrinas esotéricas que, vistas desde fuera, desde la conciencia de hoy, nos aparecen casi herméticas; por



mucho que se esfuerce uno filosóficamente en ponerse en el lugar del autor. Estas sirenas insustanciales o minotauros de trípode y periodismo poseen, a veces, como la Blavaski o Steiner, un tubo de comunicación que les llega desde lo inconsciente, desde mundos largo tiempo ha idos o bien todavía no idos. Como si se tratara de peces abisales, descompuestos y aplastados, pero todavía en una penumbra difícilmente accesible a la mitología, surgen en descomposición a la superficie inframundos, entremundos y trasmundos. Mezclados con extrañas correspondencias, oblicuamente al mundo, eliminando las líneas de conexión ordinarias, con piedras liminares, podría decirse, desplazadas. Un ejemplo de ello se encuentra en la forma en que Steiner persigue a través de toda una serie de leyendas populares y «fenómenos naturales», hasta llegar al «terror pánico», esa «esfinge que continúa mirándonos interrogativa y desagradablemente». O bien la analogía atavístico-simpatética entre útero, cerebro y bóveda celeste. Semejantes barruntos (últimamente en estilo paracélsico) de supuestas «correspondencias» sólo se encuentran hoy en tales mamotretos teosóficos, en la gnosis para clase media con un grabado. De modo menos simpatético, más erudito en sentido literario, se nos presentan las ideas absurdas sobre la evolución del mundo y sobre el papel de los dioses en ella. Aquí no es sólo que por doquier pululan esencias religiosas, de manera que a uno se le pone carne de gallina —tan lleno está todo de espíritus elementales— al ver florecer una flor o desencadenarse una tormenta. El *planetarium* entero, sobre todo, se ha convertido en una institución religiosa, en un establecimiento de enseñanza en el que los dioses enseñan y educan, presidiendo los tiempos y los cuerpos celestes, lo mismo que, un día, en las fantasmagorías astrológicas. De otro lado, sin embargo, y a fin de completar la dirección planetaria con educación moderna, no falta tampoco en la absurda construcción una cosmología del mito, de origen no atavístico, sino erudito, como no faltan tampoco Häckel y la historia de la evolución; más aún, la historia de la evolución más los dioses (en la cátedra de los distintos estadios) completan el instituto de segunda enseñanza universal de Steiner. Ahora bien, hay que fijar la atención, no en todo esto, sino en la capacidad de videncia *atávica* de tales tipos y en la curiosa reviviscencia que esta videncia puede prestar a un mundo mágico desintegrado, pero que no estaba en desintegración desde un principio. Y si se hace así, se ve como algo innegable que esta producción constituye a trozos un paralelo con lo que en la literatura se llama *género trivial*. Así como éste ha mantenido vivas, cuando no ha preparado, significaciones que apenas si se encuentran

en la buena literatura, así también el género trivial teosófico contiene tensiones, entremundos e incluso arquetipos que se han pasado por alto; o por lo menos, puede ofrecernos algo así, usándolo con precaución y de modo, por así decirlo, surrealista. Y ello precisamente porque los atavismos teosóficos son tales porque no pretenden ser tan distinguidos como la mitología católica del más allá, la cual, sin embargo, no es, en muchos aspectos, menos inaudita que aquéllos. El elemento atávico, en cambio, lo mismo que el elemento trivial, sirve en muchas teosofías —precisamente por su falta de valor, porque no oculta su carácter trivial— para el uso inmediato, para penetrar en arquetipos míticos, en un mundo abigarrado, desenfrenado y misterioso. El mago forma parte de la religión, y quien prescinde de él no conocerá nada definitivo y suficiente sobre ésta. El mago no tiene lugar en el espacio desiderativo y ensoñador de lo incondicionado, superador del todo, que es lo que nos queda después de desaparecer las religiones; pero, sin embargo, en el borde de este espacio cualquier cosa tiene competencia que no sean los sentimientos civilizados o las definiciones inmunes al asombro. Incluso un mago tan problemático como Apolonio de Tiana se encuentra más próximo a la esfera religiosa que Melanchton, como también, sobre todo, se halla más próximo Jacob Böhme que Schleiermacher. La trivialidad teosófica no ha tratado en serio un sólo punto, como lo hacen los místicos y, sobre todo, los místicos cristianos de los primeros tiempos. Pero, pese a ello, puede enseñarnos muchos trucos y añagazas y cuantas *hybris* penetraron en lugares no destinados para ellas; donde Rabí Löw luchó con el arquetipo Astarté y donde eran temidos los Guardianes del Umbral, en suma, donde era equipado el sujeto cuando penetraba, tras la cortina, en supuestos mundos superiores. Ello no tiene nada en común con el «impulso de Cristo», pero sí con atavismos e imágenes fermentativas, con los entremundos y las imágenes de ídolos que lo preceden. También Goethe aprendió más de cerca la magia de Fausto por los Rosacruces que, digamos, por Nicolai.

*Cabecilla y encantador; toda religión tiene un fundador*

No pinta el niño individual, sino que un algo infantil general pinta en él; y no canta el hombre del pueblo, sino que la miseria común o la primavera común cantan a través de él. Lo que aquí vive en el individuo y se manifiesta a su través es el *grupo* de algo infantil o popular. Para la creación de pinturas infantiles o para la composición de canciones populares no es necesario un yo, por así decir, bien

dotado. Más aún, estas formaciones expresivas desaparecen o decaen cuando, por la madurez sexual allí, o por la estructura económica individual aquí, la luz del grupo no arde con tanta fuerza general ya en las cabezas. El nacimiento de un yo por la madurez sexual allí o por la estructura económica individual aquí es, desde luego, de muy distinta especie; pero siempre, lo mismo en el caso fisiológico que en el económico, algo singular, propio, se desprende del alma del grupo anterior. Esta alma del grupo actúa, sin duda, también en movimientos y formaciones religiosas; pero en éstas, y ya mucho antes de la sedicente diferenciación avanzada, surge una especie de personalidad *sui generis*. Los movimientos religiosos se encuentran unidos a menudo, e incluso de ordinario, a impulsos subyacentes o exteriores al yo, con convulsión, pánico, frenesí: pese a lo cual, el grupo hace surgir algo singular, un caudillo. Pueblos primitivos que apenas han llegado a la división del trabajo y que no conocen en absoluto la aristocracia, entre los cuales el cabecilla apenas si se destaca del conjunto de la tribu, veneran, sin embargo, al *curandero*. Entre los pueblos primitivos el cabecilla posee, sin duda, autoridad, pero no, en cambio, *nimbus*; es *primus inter pares*, mientras que el encantador es tenido por un ser de otra especie, incluso en una comunidad compuesta sólo de compañeros. Las fuerzas misteriosas que se le atribuyen, la instrucción apartada y a menudo muy laboriosa que ha experimentado como discípulo del mundo de los espíritus, le hacen aparecer, ya antes de toda gradación social, como individuo singular y como soledad. La peculiar posición del encantador, y después la del maestro en magia, es independiente, por eso, de toda diferenciación social; y de ahí también el individuo mágico que muy pronto aparece. Como tal, y por razón de su propio «carisma» reconocido, el individuo mágico no tenía que esperar al sitio que en otras actividades abre a la calidad personal la sociedad clasista desarrollada, y muy especialmente la incipiente sociedad capitalista en ascenso todavía. Y de ahí se deduce, como otro rasgo característico muy importante, que ninguna religión ha comenzado anónimamente, es decir, sin un creador definido más o menos fuerte o débil. Sin caer en las exageraciones del Romanticismo, no hay duda de que las canciones populares, e incluso las epopeyas, pueden surgir anónimamente, mientras que las religiones tienen que ser, al menos, ordenadas por una persona concreta, y cuando surgen originalmente, tienen que tener un fundador. Al comienzo de la religión se sitúan hombres santos, los cuales poseen, no sólo carisma como los encantadores primitivos o los magos posteriores, sino *productividad*. Aquí nos encontramos también los tipos más antiguos, fundadores,

aunque en un grado menor, y también sin un nuevo dios. Un conocedor tan profundo como Frazer no encuentra excepción alguna al principio de que todas las religiones han sido fundadas por hombres sobrecogedores<sup>118</sup>. No obstante lo cual, las leyendas que nos han transmitido el recuerdo de un *genius religiosus* nos muestran notables gradaciones de este carácter sobrecogedor, el cual nos aparece más o menos intenso, más vago o más definido. Así, por ejemplo, Cadmo nos aparece lánguido; Orfeo, nebuloso; Numa Pompilio, demasiado solemne, y en ninguno de ellos se nos ofrece un perfil personal claro. Todos ellos designan un comienzo identificado con ellos; pero, junto a sus visiones, apenas si aparece su propia fisonomía. Y los autores míticos de la religión egipcia o de la babilónica son mucho menos tangibles que Moisés o que Jesús, se nos presentan casi sin núcleo histórico, como meros signos de un comienzo religioso, mientras que Moisés o Jesús poseen una fisonomía y nos han transmitido a través de toda la leyenda una actitud real y no inventada. Éstos se incluyen en la religión que lleva su nombre, y con su aparición como personas históricas cambiaron el contenido anterior de una fe. El que los autores, más bien ordenadores, de las religiones egipcia y babilónica, y lo mismo puede decirse de las antiguas religiones china o india, no se nos presenten con rasgos tan definidos como Lao Zi o Buda, o incluso como Moisés y Jesús, no desvirtúa la regla general de que, a diferencia de las canciones populares y de las epopeyas originarias, la religión tiene siempre un fundador.

Tres son las razones por las que algunos fundadores de religión nos aparezcan con rasgos difusos, habiendo sido transmitida también difusamente su imagen. Y estas razones indican, a la vez, por qué la fundación religiosa sólo con Moisés y Jesús se libera completamente. En primer término, los fundadores religiosos de rasgos difusos se encuentran *en épocas mucho más lejanas*, y aunque la leyenda los menciona, esta misma leyenda los envuelve. No hay testimonios escritos referidos a Cadmo, Orfeo o Numa Pompilio, ni que procedan, sin lugar a dudas, de sus mismos tiempos; y sin estos testimonios, los mentores primitivos se convierten fácilmente en personajes de una fábula ambulante que va recorriendo un lugar tras otro, y en la cual se difumina incluso el colorido local originario. En segundo lugar, los instauradores religiosos aparecen poco definidos cuando, en tanto que

118. Cf. *The Golden Bough*, SPCK/Macmillan, London/New York, 1935, IV, 2, pp. 159 ss.; J. G. Frazer, *La rama dorada: magia y religión* (antología), Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

predominantemente ordenadores y formuladores, se mantienen en lo esencial *en el marco de la tradición*, es decir, cuando no designan ningún punto contra el que se estrellan las olas del pasado, cuando no hay contraposición al culto anterior; en suma, cuando no se enseña un nuevo dios. Un ejemplo de ello: los egipcios distinguían dos fundadores muy solemnes de su religión: Imhotep, un sacerdote de los muertos, de comienzos de la III Dinastía, y sobre todo, Thot, el escriba de los dioses. Pues bien, ambos se quedan en leyenda, Thot se hace casi totalmente mítico, y ninguno de los dos se destaca de la tradición religiosa a la que ellos mismos dan nombre. Si, en cambio, otro instaurador religioso egipcio, el faraón Amenophis IV, profeta de un solo y único dios, el dios del sol, hubiera triunfado con su monoteísmo solar, ello hubiera significado una cisura y Egipto poseería un fundador religioso de perfiles definidos, no vagoroso o mítico. En tercer lugar, desde luego, tampoco Amenophis IV, el heresiarca, hubiera alcanzado una figura tan perfilada como la de Moisés y Jesús, y ello por la última razón de que la *religión natural*, tal como la encontramos en Egipto, Babilonia y también en los Vedas, *hace eo ipso menos manifiesta la figura del fundador*. Porque allí donde los dioses aparecen como seres naturales, donde el hombre no ha aportado nada de significación al cielo, tampoco puede un hombre como maestro de redención poner pie claramente en el cielo. El maestro desaparece tras determinaciones mítico-naturales o es sustituido incluso por ellas: Oannes, el profeta babilónico de los dioses, aparece así sólo como hombre-pezuña desde el seno de los mares, y Thot, el legendario maestro egipcio, coincide con Thot, el dios lunar. Y es, en efecto, el trasfondo no completamente desvirtuado de la religión natural, y también, en Buda, el gran acosmismo ocupando el lugar del cosmos, lo que hace que Lao Zi y el mismo Buda, por muy definido que sea su perfil y por mucha fuerza que tenga su mensaje, nos aparezcan algo más míticos o se nos hagan más míticos que Moisés y Jesús. Pero, desde luego, siempre hay un fundador, sólo que éste no se nos manifiesta clara y distintamente más que allí donde hace valer su nuevo dios contra los usos tradicionales, contra una religión natural vacía del hombre; allí, sobre todo, donde junto con sus creyentes se prende ansiosamente a este nuevo dios. Es en este sentido en el que aparecen Moisés y Jesús: salvadores ellos mismos, no sólo maestros míticos, no sólo indicativos de la salvación. Es verdad que el nombre de Orfeo se menciona junto al de los dioses, como se mencionan también los nombres de los fundadores-ordenadores mítico-naturales hasta llegar al nombre de Confucio, el cosmomórfico, o al de Zoroastro, el mesías de la luz

astral; pero, pese a ello, el nombre mencionado se halla en segundo plano respecto a los dioses, se encuentra en relación externa con ellos. El fundador dionisiaco *se cubre de espuma* ante su dios de la naturaleza, el mítico-*astral se consume* ante él, y el mismo Buda, la gran autorredención, *se hunde al final* en el *akosmos* del *nirvana*. Moisés, en cambio, fuerza a Dios a ir con él, le convierte en la luz del éxodo de un pueblo; y Jesús penetra lo trascendente como tribuno humano, utopizándolo como reino. Pero con o sin perfiles definidos, penetrando o no la naturaleza y la trascendencia, las palabras redentoras son siempre pronunciadas por hombres. Y en las hipóstasis de los dioses los hombres sólo daban expresión a un futuro anhelado, a un futuro que en estas ilusorias hipóstasis sólo podía evidentemente ser aprehendido él mismo de modo ilusorio. Siendo así que en algunas imprecaciones a los dioses e incluso al reino de Dios pidiendo que vinieran al fin a la tierra, esta ilusión podía ser de tal especie que en lugar de conciliar con ella el dato y su ideología, éstos eran considerados como un espejismo con el que no era posible concluir ninguna paz. Para esta protesta, sin embargo, entendida como claramente radical-utópica y humana, eran necesarios profetas, no formuladores de una tradición, y ello aun cuando los profetas, a su vez, no hicieran más que colocar una nueva ilusión de Dios en lugar de la ilusión antigua. En Moisés y en Jesús esta nueva ilusión contenía, desde luego, también irrealidad, pero, además de la simplemente mítica, también otra especie de irrealidad: la que representa un poder-ser, o al menos, un deber-ser, y que, por tanto, puede ser entendida como una exhortación hacia una realidad utópica. Existe, pues, una conexión funcional entre la *creciente intervención del fundador en el misterio religioso*, de un lado, y la predicación en sentido propio, el abismo milagroso hecho humano, de otro lado, del lado de la buena nueva. Y la creciente intervención se basa, en último término, en aquella trasposición específica con la que todo acto religioso comienza, y que, en tanto que acto productivo, deja tras de sí toda otra suerte de despliegues o pre-apariencias. Esta trasposición específica se nos muestra, cuanto más madurez revisten las religiones, como la trasposición de la más intensa de todas las esperanzas, a saber, como la trasposición del *totum de una esperanza que pone en relación el mundo entero con una perfección plena*. Cuando la manera de esta perfección, en el caso de fundadores poco destacados o cósmicamente difusos, reviste una estructura externa y esencialmente mítico-*astral*, es posible, desde luego, que, del mismo modo que surgió de necesidades despóticas como ideología o incluso consagración del poder, así también se alie

muy fácilmente en su constitución con el despotismo social o con el patriarcalismo, es decir, con toda una serie de dependencias de fuera y de lo alto. En tal caso no es siquiera necesario un compromiso eclesiástico, sino que la genuina fundación religiosa conduce, más bien, como en Egipto y en Babilonia, a una ideología del poder. La utopía de la perfección, por muy radical y total que sea en tanto que religiosa, se convierte aquí por su contenido en mera ideología suprema. Allí, en cambio, donde la trasposición en virtud de movimientos plebeyos, protestas, esperanzas, y en virtud de fundadores proféticos, no conformes, sino contrastadores, penetra decisivamente en el futuro y en el *totum* de una comunidad, la religión que así nace sólo puede convertirse en ideología conformista por sucesivos compromisos eclesiásticos, o bien por sutilezas en la interpretación de los textos. La predicación de Jesús, una predicación escatológica, no concluyó ni mucho menos la paz con el «eón existente»; sino que provocó muy especialmente una sensibilidad contra la fe de labios para afuera y los compromisos eclesiásticos. A esta predicación le era mucho más esencial que a otras religiones el ser contraste, justamente por haber comenzado como movimiento social entre los agobiados y oprimidos; unos agobiados y oprimidos a los que dio, a la vez, un impulso, un sentimiento de la propia valía y una esperanza que nunca pudo encontrar la mera opresión, o que, al menos, no ha podido encontrar a lo largo de cuatro mil años. Este impulso, sin embargo, procede de la más intensa *secessio plebis in montem sacrum*, y aquí la trasposición *in toto* se hizo, al fin, ortodoxa. Y si es verdad la frase de que donde hay esperanza hay religión, entonces el cristianismo con su enérgico punto de arranque y su rica historia heterodoxa nos aparece como si aquí, por fin, hubiera surgido a luz la esencia de la religión: *no un mito estático, y en consecuencia apologetico, sino un mesianismo humano-escatológico y, a la vez, explosivo*. Sólo aquí vive —con independencia de ilusión, hipóstasis divina y, sobre todo, tabú de los señores— *el único substrato hereditario signifiante en la religión: ser esperanza en totalidad, y una esperanza explosiva. Aut Caesar aut Christus*: con este grito de guerra se alumbra un nuevo reino distinto del de la dominación, distinto también del monstruo opresor en el que la religión como mito, y sobre todo como mito astral, había situado sus subterfugios apologeticos, sus esperanzas todavía no explosivas. La pujanza precisamente de esta perfección explosiva se ha hecho creciente y rica, así como también innegablemente la profundidad de la creación desiderativa de los dioses, que responde a la intensidad de la intervención humana. Toda religión tiene un fundador, significa,

por eso, a la vez que en todas sus imploraciones, a veces incluso bajo la superficie y bajo las ideologías predominantes del mito estelar y del mito de los señores, la religión constituye el más serio de los intentos de hacer realidad la llamada perfección abarcadora. Un intento en que se dan elementos de la embriaguez o de la reflexión, factores antropomorfos o del cosmos, de la rebeldía prometeica o de la paz hipostasiada, y en el que las religiones de la protesta representan, por lo menos, las proyecciones y las hipóstasis más humanas en la inmensidad.

*Un elemento numinoso, también en lo humano religioso*

Hay un sentimiento piadoso, para el que lo mucho es sospechoso. Es un sentimiento que puede volvernos ciegos, pero que también permite agudizar la mirada para otra clase de vida. Tampoco el no-piadoso, a no ser que sea un necio, hace de sus modos y maneras la medida de todas las cosas, de las que son como de las que no son. El sentimiento religioso mismo se enfrenta de por sí con el sentimiento desvergonzado e incluso con aquel sentimiento liberal y comodón que se complace en sí mismo y que piensa su más allá de modo muy comprensible y como a la mano. «¡Ay, que los hombres no son nada!», dice, en cambio, la Biblia, sin pecar por eso de misantropía. «Mis caminos no son vuestros caminos, ni mis pensamientos son vuestros pensamientos», dice el Dios de la Biblia, sin estar representado aquí como demonio. Este distanciamiento e incluso este terror del umbral es parte de toda relación religiosa o ésta no lo es. Desde este punto de vista y, bien entendido, sólo en este respecto tiene razón Rudolf Otto cuando designa lo «completamente otro» como rasgo característico del objeto religioso y lo «numinoso-estremecedor» como el aura de lo santo. El Karl Barth de la primera época tiene también razón desde este punto de vista, pero, bien entendido también, sólo como antídoto, cuando defiende la proposición inaudita y antiliberal: «La divinidad pronuncia un constante 'no' hacia dentro del mundo». O cuando enseña: «La realidad de la religión es el espanto de sí mismo por el hombre». O bien: «La infinitud tal y como podemos imaginárnosla los hombres está siempre medida por nuestra finitud, y es, por tanto, sólo una finitud infinita»<sup>119</sup>. El Dios creído es aquí alejado de toda participación humana (teología federal) como un despotismo no susceptible de mediación; pero, a costa de este precio grotesco,

119. Cf. K. Barth, *Carta a los Romanos*, BAC, Madrid, 2002.



también el *humanum*, el *cur Deus homo* es protegido de la trivialidad a la que lo había llevado un liberalismo demasiado afable. La Iglesia, dice Barth, ha traicionado sin cesar a Dios por los hombres, es decir, en nombre de los embates y movimientos mentales de una criatura compacta e insuperada; Barth conjura, por eso, el *Deus absconditus*, un Dios que no coincide con el Dios-déspota. La religión, sobre todo la cristiana, aporta, más bien, subjetividad desasosegada y su participación en el objeto del culto. El credo extremadamente heterónimo de Barth parece así como si quisiera eliminar al Hijo del Hombre como mediador, o lo que es lo mismo, como si quisiera eliminar al cristianismo mismo del cristianismo. Pero, sin embargo, pese a esta caricatura no-humana, una caricatura que no hubiera impedido sino posibilitado a un sacerdote de Moloch el serlo, pese a este abuso del *credo quia absurdum* de Tertuliano, que originariamente nada tenía de fanático ni de irracional, la teología de Barth contiene una importante admonición. Porque es una teología que defiende apasionadamente algo reverencial y una esfera que, precisamente en la relación subjetiva de la religión, se pierde muy fácilmente, hasta llegar al insípido psicologismo o al sucedáneo de la moralina en el filisteo de la cultura. El elemento iliberal de la teología del tabú puede y tiene que ser trasladado —tras una potente desintoxicación de su elemento humano— al humanismo religioso y metarreligioso: no para que éste se haga irracional, sino, exactamente al contrario, para que no se haga necio. Sólo en el *Deus absconditus* se halla implícito el *problema* de cuál es el significado del legítimo misterio del *Homo absconditus*: de qué es lo que la comunidad contiene de reino en su última y adecuada esfera, una esfera ni psicologizada ni secularizada. Si bien es cierto que el sedicente *mysterium tremendum* puede prestarse a la ideología de una reacción autoritaria y a su infame *irratio*, no es menos cierto que la intransmisibilidad de categorías inmanentes y tradicionales constituye un criterio del estrato religioso. Hasta qué punto no es necesario que la *irratio* reaccionaria se combine con este criterio, se pone ya de manifiesto en el hecho de que este último no está confinado, ni mucho menos, ni al oscurantismo ni al teísmo despótico, sino muy al contrario. Por eso puede decir el panteísta racional Spinoza, tan fidedigno siempre:

De otro lado, para decir aquí también algo del entendimiento y la voluntad, atribuidos ordinariamente a Dios, es preciso, ante todo, si el pensamiento y la voluntad forman parte de la esencia de Dios, entender bajo dichas cualidades algo distinto de lo que suele entenderse;

porque el entendimiento y la voluntad que constituyen la esencia de Dios tendrían que ser completamente distintos de nuestro entendimiento y voluntad (*a nostro intellectu et voluntate toto coelo differre deberent*) y sólo podrían asemejarse en el nombre, de la misma manera que se asemejan el Perro, la constelación celeste, y el perro, el animal que ladra (*Ética* I, proposición 17, escolio)<sup>120</sup>.

Y lo decisivo sigue siendo: lo «completamente otro» rige también para las finales proyecciones de lo humano desde la religión. Lo «completamente otro» es sólo también lo que da la adecuada medida de la profundidad a todo lo anhelado bajo la divinización del hombre. Lo «completamente otro» da a la *hybris* de Prometeo aquel carácter titánico real que distingue lo prometeico de la superficialidad de la mera individualidad, así como también de la menesterosa humanización del tabú. Lo «completamente otro» penetra con su abismo en la *hybris* de Thomas Müntzer convirtiéndola en mística, en rebeldía heredera del reino: «Como a todos nos ocurrirá al advenimiento de la fe, que nosotros, hombres de carne, nos convertiremos en dioses por el hecho de haberse hecho hombre Cristo, siendo, por eso, con él discípulos de Dios, enseñados y divinizados por él». Lo que esto numinoso en el *regnum humanum* contiene no es, por eso, la capitulación castradora ante una sublimidad heterónoma y su «en lo alto», que son considerados como la misma cosa porque en ellos no aparece el hombre; lo que contiene es, al contrario, aquel «completamente otro» totalmente distinto, que no puede pensar con suficiente grandeza y de modo suficientemente abrumador lo que el hombre es. De ahí la imponente sorpresa cuando lo «completamente otro» penetra en los contenidos designados como religiosos y mantenidos en libertad, haciendo que éstos se aproximen, no como lo abrumador, sino, al contrario, como lo portentoso. La intransmisibilidad de categorías inmanentes-tradicionales a la esfera religiosa, precisamente este salto, se nos muestra como la suprema ideología del hombre en las palabras de Pablo: «Lo que ningún ojo ha visto, ningún oído ha escuchado ni ha llegado al corazón de ningún hombre, lo tiene Dios preparado para los que le aman» (1 Corintios 2, 9). Lo portentoso como lo completamente otro en consideración del mundo religioso objetivo se nos muestra aquí claramente como el *misterio de la alegría en su sentido más propio*, triunfante en lo religioso, es decir, como el contenido de esperanza del hombre que se abre camino hacia lo «completamente

120. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, ed. y trad. de A. Domínguez, Trotta, Madrid, 2005, pp. 53 ss.

otro». Entre el mundo religioso subjetivo y el tabú del lado objetivo religioso anterior, el cristianismo ha subrayado la mediación que aquí es llamada reino, el reino de Dios. Pero con ello se le abre ahora más que nunca al lado subjetivo en su objeto un «completamente otro», a saber, el misterio de la espacialidad en torno al objeto supremo: y el lado subjetivo religioso es revestido ahora con éste como con el *mysterium* del reino. Dios se convierte en el reino de Dios y el reino de Dios no contiene ya a Dios, es decir, esta heteronomía religiosa y su hipóstasis cosificada se disuelven totalmente en la teología de la comunidad, pero como una teología que *ha traspuesto ella misma el umbral de la criatura anterior, de su antropología y sociología*. Precisamente por ello, la religión que proclama el reino de Dios en medio de los hombres (Lucas 17, 21) hace valer también del modo más decidido lo «completamente otro» frente al antiguo Adán y el viejo mundo: allí como renacimiento, aquí como nuevo cielo y nueva tierra, como transfiguración de la naturaleza. Es este contenido límite de lo milagroso, es decir, de lo totalmente liberado, el que hace incluso de la mejor sociedad humana medio para un fin último, para el fin último de la liberación total pensada religiosamente en el reino. Cuya condición inalcanzada se nos muestra también en la mejor sociedad como caducidad no eliminada de la criatura, como no-mediación no eliminada de la naturaleza circundante; y que se alza, por tanto, también contra todo el optimismo parcial de diversas utopías sociales desprendidas del *totum de la utopía*. La imagen desiderativa en todas las religiones, y muy especialmente en las que contienen la aportación mesiánica de una patria, es, desde luego, la de una existencia placentera, pero de tal especie, que no restringe la existencia en sus secuencias finales ya abarcables, y por así decirlo, patriótico-locales. De tal suerte, que la religión no se agota en la *referencia final constante al último salto y al totum utópico* con todas sus eticizaciones y tersas racionalizaciones; ni se agota con moralidad y claridad en Confucio, su más enérgico eticizador. El contenido desiderativo de la religión continúa siendo la vida placentera en el *misterio* de la existencia, como un deseo mediado con el hombre y proclive a su más profundo deseo, hasta desembocar en la paz del deseo. *Y cuanto más penetre y supere el sujeto con sus fundadores de religión el misterio-objeto de un dios pensado como lo exterior supremo o como lo superior supremo, tanto más intensamente será henchido el hombre en el cielo-tierra o en la tierra-cielo con veneración ante la profundidad e infinitud*. La creciente humanización de la religión no se corresponde, por ello, de ninguna manera, con una

distensión de su estremecimiento, sino que, al contrario, lo humano adquiere además ahora el misterio de algo divino, algo divinizable, y lo gana como formación futura del reino, de un reino como debiera ser. Más aún, esta proyección utilizaba y utiliza incluso lo sublime de algo exterior y en lo alto, tal como era significado en Egipto y Babilonia, pese a la literalmente desesperante ideología de los señores con su cobertura y estática mítico-astral, y lo utiliza como educación para un universo con sustancia humana y para su profundidad. Y todavía más: la veneración que incluye lo humano y culmina en ello necesita como correctivo además lo numinoso experimentado tan altamente en el servicio estelar y en la grandeza de la naturaleza, y lo necesita para mantener la objetividad religiosa de sí misma, o lo que es lo mismo, para no pensar nunca del hombre con suficiente grandeza y misterio. Este extrañamiento es, por eso, siempre parte de la religión, incluso entendido como utópico, como desprovisto totalmente de oscurantismo. Su oscuridad —«el Señor ha hablado, quiere habitar en la oscuridad» (1 Reyes 8, 12)— no es la de la superstición, que moviliza poco saber acerca del destino, sino la de una conciencia-*sapientia* que se ve rodeada constantemente en la profundidad por la inseguridad, y que sólo espera disolverla, mediarla con vistas a lo milagroso. El *Febo post nubila*, en el que la fe mesiánica, sobre todo, tenía su luz combatiente, su luz verdaderamente enfervorizada, no es ninguna consonancia ya existente, ni, en general, una concordancia que aniquilara las nubes, sino una concordancia que les ha despojado de su carácter apátrida. Esta conciencia-*sapientia* constitutiva del substrato hereditario de la religión, es decir, como reflexión de la esperanza en *totalidad*, aprehende, a la vez, la esencia del mundo en una suspensión inmensa con la perspectiva de una inmensidad de la que la esperanza cree que es la adecuada y en cuya consecución labora también la esperanza activa. En tal sentido, que la religión designa la esfera en la que el temor del hombre —temor de la inseguridad en él mismo y en la esencia del mundo— puede resonar como veneración desde una profunda cercanía, desde una profunda lejanía.

Presupuesto esto, el sentimiento piadoso penetra siempre en sus alturas. El hombre quiere estar presente junto a las potencias en las que cree, por muy sometido a ellas que se sienta. Cuánto más, cuando se siente mediado con ellas por ser de la misma materia, como entre los griegos, o por virtud de la misteriosa imagen y semejanza, como en la fe judeo-cristiana. Los fundadores religiosos se sitúan ellos mismos, cada vez más, en su «completamente otro», lo convierten, cada vez más, en el misterio de un contenido humano o mediado

con el hombre. En este sentido actúa la fuerza de esta libre penetración, la llamada de esta penetración reflexiva, el «no te dejo, a no ser que me bendigas» (Génesis 32, 27). ¡Cuán a menudo no se ha percatado el hombre en esta penetración que él era mejor que sus dioses! Y de esta penetración ha surgido potentemente, no la ramplonería satisfecha del filisteo emancipado que se opone a Prometeo, sino precisamente la fundación de un nuevo misterio. Y lo decisivo: también en las más amplias visiones mítico-astroales, en enajenaciones convertidas casi totalmente en alienaciones apologéticas y en ideologías de un «más alto» estático-despótico, también aquí, en el final utópico, ha hablado, se ha adelantado un elemento humano desconocido él mismo y lo desconocido en él y ante él. *Numen*, numinoso, misterio, incluso el «no» al mundo existente no son otra cosa que el *secreto humano* mismo. Bien entendido: el secreto, el que todavía se oculta, aquel *humanum* que, por el salto del «completamente otro», es distinto del *humanum* conocido y de su mundo inmanente-tradicional. Los contenidos no aparecidos en el abismo del existir reciben en el *ineffabile* religioso el sello de que no serán olvidados ni sepultados. Estos contenidos llevan en sí, de modo muy decidido en la Biblia, la esperanza siempre abierta de que les está inordinado utópicamente un espacio de la adecuación pensado como reino. Y así como el yo religioso no coincide con la criatura hombre existente, y así como el cobijo religioso no coincide con las lucubraciones satisfechas del positivismo en los contenidos vitales empíricos, así tampoco coincide plenamente el pensamiento religioso del reino, por lo que se refiere a sus dimensiones y a su contenido, con ninguna de las utopías sociales. Los caminos de estas utopías sociales como preparativo del último salto son trazados, reconocidos y robustecidos entre los quiliastas por la idea del reino, la cual entra en los Evangelios, no como un más allá celestial, sino como nuevo cielo y nueva tierra, pero conteniendo en sus anticipaciones un absoluto en el que deben desaparecer otras contradicciones además de las sociales, y en el que se modificará también el entendimiento de todas las conexiones anteriores. No hay duda de que sigue siendo cierto lo que, en una crítica temprana a Carlyle, decía Engels sobre el reino como construcción de la interioridad y del clero:

Una vez más son los cristianos los que, al construir una lejana «historia del reino de Dios», niegan toda esencialidad interna a la verdadera historia y atribuyen esta esencialidad únicamente a su historia trascendente, abstracta y, además, inventada, a la cual hacen alcanzar

un objetivo imaginario por la perfección del género humano en su Cristo, interrumpiendo así la historia en medio de su curso<sup>121</sup>.

Ahora bien, aun cuando este repudio responde a la verdad desde el punto de vista religioso, y el mismo Joaquín de Fiore asentiría a él y quizá de la manera más apasionada, sin embargo, por ello, y precisamente por ello, tanto la historia social como la utopía social e incluso una sociedad sin clases están separadas del *summum bonum* del reino utópico-religioso por aquel salto que plantea la intención explosiva de renacimiento y transfiguración. El *reino continúa siendo el concepto religioso central*: en las religiones astrales como cristal, en la Biblia —con manifestación total de intenciones— como magnificencia. En todas estas incondicionalidades se da una ilimitación de la exigencia cuya *hybris* amplía aún la de Prometeo y cuyo «no te dejas, a no ser que me bendigas» no desaparece en la humildad de la gracia. Porque aun cuando la gracia se halle lejana a la voluntad del hombre y no se base en el mérito de las obras, su concepto procede, sin embargo, de la esperanza en el salto y en la disposición a mantenerse presto a la máxima perfección. De ahí aquella clara no-pasividad en las formas más macizas de Dios en las religiones, de ahí el *superadditum* de inmensa insatisfacción en todo estremecimiento piadoso, aun cuando parezca que sopla de lo alto. De ahí la metamorfosis, el desplazamiento finales del misterio lejano mítico-astral al misterio de un ciudadano del reino y de su paradójica relación con lo llegado a ser. De ahí, en fin, sobre todo, la mayor paradoja en una esfera como la religiosa, tan rica en paradojas: *la eliminación de Dios mismo*, a fin de que la meditación religiosa, con esperanza en totalidad, tenga espacio abierto ante sí y no un trono fantasmal hecho de hipóstasis. Lo que no significa nada menos que justamente esta paradoja: la intención religiosa del reino en tanto que tal *implica ateísmo, un ateísmo al fin inteligido*. Siempre que éste no expulse la superstición tan sólo para poner en su lugar un *negativum* tan insuficiente como la superstición era un *vacuo positivum*. Siempre que el ateísmo aleje del comienzo y del proceso del mundo lo pensado bajo Dios, es decir, bajo un *ens perfectissimum*, haciendo de ello, no un hecho, sino aquello que únicamente puede ser: el supremo problema utópico, el problema del final. El lugar ocupado en las diversas religiones por lo pensado bajo Dios, real-aparentemente relleno por un Dios hipostasia-

121. K. Marx y F. Engels, *Gesamtausgabe* (MEGA), Dietz, Berlin, I/2, 1930, p. 427.

do, no desaparece él mismo al desaparecer su relleno real-aparente. Porque este lugar se mantiene siempre como lugar de proyección a la cabeza de la intención utópico-radical; y el correlato metafísico de dicha proyección sigue siendo lo oculto, lo todavía indefinido-no definitivo, lo realmente posible en el sentido del misterio. El lugar designado por el antiguo Dios no es, por eso, él mismo una nada, lo cual lo sería sólo si el ateísmo fuera nihilismo, y no simplemente un nihilismo de la desesperanza teórica, sino del aniquilamiento universal-material de todo contenido posible de una finalidad y de una perfección. El materialismo como explicación del mundo desde sí mismo, sólo en tanto que materialismo mecanicista, ha dejado al margen el lugar que ocupaba la antigua hipótesis de Dios; pero también ha dado de lado la vida, la conciencia, el proceso, la conversión de cantidad en cualidad, el *novum*, la dialéctica. Y, sin embargo, incluso el materialismo mecanicista, por lo menos en la forma que le da Feuerbach, tiene también que dejar un espacio propio libre en la antropología, a fin de que encuentren sitio allí, como en su «origen y objeto», las proyecciones religiosas. Se trata en Feuerbach, como tendremos ocasión de ver, de una antropología fija, de una antropología no sólo ahistórica y asociológica, abstracta y general, sino, además, de una antropología basada en el fenómeno apenas ampliado del mero hombre dado. No obstante lo cual, la crítica antropológica de la religión por Feuerbach estaba referida a contenidos religiosos, los cuales no eran temidos por eso, de ninguna manera, como si fueran nada, tal como lo hace el nihilismo. Y el auténtico materialismo, el dialéctico, elimina precisamente la trascendencia y realidad de toda hipótesis de Dios, sin alejar, por ello, de los últimos contenidos cualitativos del proceso, de la utopía real de un reino de la libertad, aquello a lo que se apuntaba con la idea de un *ens perfectissimum*. El materialismo dialéctico no niega en absoluto la idea de lo realizable, de lo esperable por virtud del proceso, sino que, al contrario, en él se mantiene abierto como nunca el sitio para ambos. O lo que es lo mismo: incluso en forma secularizada, y más aún, sobre todo, en forma utópico-total el reino *subsiste como espacio fronterizo mesiánico también sin ningún teísmo*; más aún, y como nos lo ha mostrado desde Prometeo hasta la fe en un Mesías toda «antropologización del cielo», el reino sólo *subsiste en absoluto sin teísmo*. Allí donde se da un gran señor del mundo, no hay lugar para la libertad, ni siquiera para la libertad de los hijos de Dios, y no hay lugar para la figura del reino, que apareció como místico-democrática en la esperanza quiliástica. La utopía del reino aniquila la ficción de un Dios creador y la hipó-

tasis de un Dios de los cielos, pero no, en cambio, el espacio final en el que el *ens perfectissimum* tiene el abismo de su latencia todavía no frustrada. La existencia de Dios, incluso Dios como esencia propia, es una superstición; la única fe posible es la fe en un reino de Dios sin Dios. El ateísmo es, en consecuencia, tan poco el enemigo de la utopía religiosa, que constituye la propia presuposición de ésta: *sin ateísmo no hay lugar para el mesianismo*. La religión es superstición allí donde no es lo que, de acuerdo con su contenido intencional válido, ha sido cada vez más en sus manifestaciones históricas: la más incondicional utopía, la utopía de lo incondicional. La no existencia, el no haber llegado a ser es la determinación fundamental real del *ens perfectissimum*, el cual, si hubiera llegado a ser, no sería algo distinto de su reino, un Dios hipostasiado. La hipótesis de Dios en las religiones que lo postulan (ni el taoísmo ni el budismo lo postulan) es, en el sentido de un creador del mundo o bien de un gobernador del mundo, simple acientificidad, más aún, anti-ciencia; la cual, para una fe que se tiene por demasiado alta o demasiado profunda para anacronismos científicos o abracadabras absurdos, sólo es, todo lo más, la representación mitologizada de una esperanza, como todos los santos de todos, pero sin Señor. La historia de la conciencia de Dios de los hombres no es, por eso, de ninguna manera, la historia de la conciencia de Dios de sí mismo, pero sí la historia del contenido-frontera más elevado posible de la existencia abierta en su adelante, su altura y su profundidad. Todas las religiones se hallan alimentadas, por eso, ellas mismas por la intensidad frontera del anhelo radical y por las anticipaciones buscadas de un *ens perfectissimum* que constituye el contenido final de este anhelo. El elemento anticipador sitúa en el arte sólo pre-apariencia, mientras que en la religión, en la que falta completamente el individuo no partícipe y gustador, lo que se encuentra es pre-existencia de nuestro mismo yo en su afeción total. Y el existir, de acuerdo con la dignidad del *transcendere*, queda transformado en ella, se convierte en un intentado renacimiento como nuevo hombre por medio del fundador y su dios. La naturaleza misma se transforma en el apocalipsis cristiano, y a diferencia de toda región ideal de la pre-apariencia estética, camina hacia su transfiguración precisamente a través de su acabamiento. *Transformación*, por tanto, constituye en el ateísmo de la religión, y por encima de ella, el último criterio de su esfera, un criterio que fluye así mismo de la penetración piadosa en lo alto, en el querer devenir, considerado como lo pretendido bajo Dios. Judaísmo y cristianismo, las religiones más elevadas, muestran toda la gravedad intencional de esta transforma-



ción, una gravedad que sólo pueden aprehender, desde luego, un concepto del saber que se ha enriquecido a sí mismo con la conciencia religiosa. Y de esta suerte, el fin de la religión en este saber, como esperanza inteligida en totalidad, no es simplemente la ausencia de religión, sino —en las consecuencias del marxismo— herencia de ella, conciencia-saber metarreligioso del último problema del adónde y del para qué: *ens perfectissimum*.

Y es que la voluntad del «hacia lo alto» dirigida en este sentido sigue viviendo en la voluntad del hacia adelante. Cuando el pueblo corre tras un fundador religioso, corre, en último término, tras un querer-ser como en el cielo. Este *sursum corda* vale, sobre todo, cuando el cielo no es en absoluto un «completamente otro» dado, sino en tanto que nuevo cielo, nueva tierra, algo propuesto utópicamente; y es así como el *sursum corda* lleva en sí el substrato religioso, es decir, el substrato mesiánico heredado. Fundadores religiosos se habían ya comportado mesiánicamente mucho antes de que los judíos tomaran al pie de la letra el elemento mesiánico, convirtiéndolo en la reducción fundamental de lo religioso, en constitución del reino. *El mesianismo es la sal de la tierra y también la sal del cielo; y ello con el fin de que ni la tierra ni tampoco el cielo al que se aspira caigan en la necesidad*. Lo que lo numinoso prometía quiere darlo lo mesiánico: su *humanum* y su mundo adecuado no sólo son lo des-acostumbrado, lo no-trivial sin más, sino la cosa lejana bajo la luz del amanecer. Y fue necesario un largo camino hasta que los fundadores se ocuparon de la latencia humana en el nombre de su dios. Hasta que la historia de las representaciones de Dios recorrió el camino del fetiche a la estrella, de la luz del éxodo al espíritu del reino, dando así por terminado su recorrido. Hasta que la fe se aproxima, ahora o en el futuro, desde las proyecciones de una oscuridad divina y de un trono celestial al incógnito y al «permanece todavía». Toda religión ha sido siempre esencia desiderativa, más mezclada que en cualquier otro punto con superstición y con ilusiones, pero no por eso ha sido una esencia desiderativa desperdigada o limitada, sino total, y no ha sido tampoco ilusión completamente vana, sino ensayadora y con una perfección no real en el propósito. A toda religión, incluso a la místico-astral, le ha sido siempre más fácil creer en lo invisible que en lo visible, y su idea de Dios no coincidía nunca con la especie de realidad a mano, como no coincidía tampoco la irrupción religiosa con el hombre anterior y ese su mundo de perdición contra el que alzaban su voz los profetas. El contenido pensado y anhelado bajo Dios es tan superior a la realidad dada, que, pese a todas las hipós-

tasis de la realidad, constituye cada vez más un ideal utópico que no es refutado por el hecho de su no-existencia. Un todavía-no-ser, tal y como se designa la especie de realidad de los ideales concretos, no es ni puede ser nunca un todavía-no-ser de Dios; el mundo no es una máquina productora de tales personas como si se tratara de un vertebrado gaseoso, para utilizar las palabras de Häckel. Rilke, Bergson e incluso el Gorki de la primera época se han distinguido en vano y de muy distinta manera en esta creación de dioses; unos esfuerzos calificados por Lenin de necrofilia. Un ateísmo que sabe lo que significa no retrocede, en pobre imitación de los fundadores, a la creación de un Dios, sino que, *abandonando la hipóstasis de Dios, fenecida de una vez para siempre, hace suyo ese contenido incondicionado y total de la esperanza*, con el que tan diversamente se ha experimentado bajo el nombre de Dios. Experimentado, como es sabido, con una suma incontable de superstición, ilusión e ignorancia, hipostasiando en un destino trascendente las potencias sociales y naturales no desentrañadas. Pero fueron también hombres agobiados por la miseria los que en protesta contra este destino quisieron conjurarlo o corregirlo por medios míticos y mágicos; la fantasía religiosa no queda, por ello, liquidada en absoluto por el desencantamiento del mundo, sino sólo por un concepto filosófico específico que sabe captar el último contenido intencional de esta fantasía. Porque en el medio de todo vive y se alza este suspirar, conjurar, predicar en la aurora matinal; y en medio incluso de todo el absurdo —bien constatable— de lo mítico, vive y se alza la pregunta no contestada, sólo ardiente en las religiones, acerca del incógnito sentido de la vida. Una pregunta que levanta y excita precisamente el auténtico realismo, por ser una pregunta que hasta tal punto no coincide con el absurdo de lo mítico, que sólo por virtud de ella recibe todo sentido su rigor. Es por ello por lo que se hace necesaria —en virtud del rasgo desiderativo total de esta esfera— una nueva *antropología de la religión*; como es necesaria también —por virtud de la perfección total intencional en esta esfera— una nueva *escatología de la religión*. Ambas sin religión, pero ambas con el problema corregido, no resuelto de tales inmensos impulsos de la humanidad. Impulsos cambiantes, incluso contradictorios entre sí, incluso con paraísos para sandios en las proximidades, pero con toda una serie de experimentaciones del sentido insólito, de acuerdo con el horizonte social-humano. Cadmo, Orfeo y los dioses olímpicos de Homero, el Sol de los muertos de Egipto y el mito astral de Babilonia, el Tao chino, Moisés o el éxodo, los hombres-dios Zoroastro, Buda y Jesús designan, por ello, precisamente *la crecien-*

*te intervención del fundador en la buena nueva experimental de un ens perfectissimum*; de tal manera, que el imperativo social para esta penetración se corresponde siempre con el contenido humano de su *perfectum*. En el mito astral desaparece el fundador, su dios es pura exterioridad de luz estelar, mientras que en el cristianismo el fundador es la buena nueva misma, y su dios desaparece finalmente en un único «todos los santos» humanos. Allí donde hay esperanza, allí hay también, de hecho, religión, pero dado que el contenido absoluto de la esperanza está tan poco definido todavía, incluso en la intención, existe también una rica variedad de sustancia fantástica en las religiones como experimentaciones del *totum* utópico. No obstante lo cual, todas se hallan ordenadas, en último término, por referencia a este *totum*, y en tanto que son religiones, por referencia al *totum* como a aquel «completamente otro» que, *teniendo en cuenta la transformación antropomórfica* (constitución del reino), no es ya en absoluto «otro», sino lo «propio» que se anhelaba.

## II. Fundador, buena nueva y cur deus homo

### *El maestro venido de fuera: Cadmo*

Se ignora quién hizo arder la primera lumbre. Pero siempre se cuenta de alguien que apartó, por primera vez, a los hombres, en todos los sentidos, de la comida cruda. Todos los pueblos primitivos hablan de un hombre así, proveniente de tierras lejanas, que trae consigo costumbres suaves y otras cosas semejantes. Es quien, unas veces como joven taumaturgo o, más a menudo, como anciano, enseña a echar las suertes, a tallar signos rúnicos, a enlazar la escritura. Puede incluso aparecer un enano como maestro, y así, por ejemplo, según la leyenda etrusca, un enano fue sacado con el arado de la tierra, que iba a enseñar la interpretación de los signos, muriendo a continuación. Sin embargo, la mayoría de las veces se cuenta de un viajero que ha estado sentado a la mesa de los dioses. Entre los celtas se llamaba Ram y preparaba con el muérdago un brebaje contra la peste, enseñando el arte culinario y la determinación de las horas favorables. Entre los griegos la figura se dibuja como Cadmo, procedente de una tierra extraña que, en este y sólo en este caso, era la tierra fenicia. Para los griegos, Cadmo fue quien enseñó la agricultura y la escritura e hizo adorar a los dioses. Pero nada más se recuerda de él; los nombres de estos redentores se mencionan sólo como si hubiesen llevado a término el tránsito del animal al hombre. Ram o Cadmo dejaron tras de sí

el saber de las plantas medicinales o de los medios curativos que ellos habían aportado; la virtud del muérdago es aquí más importante que el hombre que llamó la atención sobre ella.

*Cantores de la liberación embriagadora: Orfeo*

Los maestros, todavía indistintos, quedan así siempre detrás de los suyos. También Orfeo, un vapor piadoso en forma humana, aunque es posible que viviera realmente. Apolo es tenido por el músico salvador, una especie de la que los griegos tenían más ejemplares: Lino, Musco, Eumolpo, Anfión, todos ellos taumaturgos por medio del canto, la cítara, la lira. Pero Orfeo los resume a todos, primero como liberador apaciguador y últimamente como liberador embriagador. De un lado, aparece *apacando*, no en actitud dionisiaca, con una armonía serena que funde el ánimo. Es una música con la que fuerza a oírle, no sólo a los árboles y a los ríos, sino también incluso a las fieras salvajes. Y así superó a las sirenas, oponiendo a su canto letal su propio canto liberador. Y, sobre todo, venció también con su canto las furias del mundo inferior, porque Orfeo era venerado como el único hombre que había regresado del país de los muertos. Su culpa consistió en haber buscado a Eurídice, y ello por un motivo que cuenta también en su vertiente no-dionisiaca: por razón de su amor monógamo. Y así es como, más tarde, iba Orfeo a clamar por Eurídice como la única amada; y es también por esta razón por la que lo destrozarían las Ménades, de estirpe dionisiaca y enemigas del matrimonio. Este lamento de Orfeo por Eurídice, sobre todo, no concuerda con el trasfondo hetáirico de la fe dionisiaca; el elemento suavizante, claramente fiel, es en este punto más fuerte que la embriaguez que todo lo mezcla y todo lo confunde. Y en este sentido, la disciplina, incluso la renuncia contenida en la ética de los órficos posteriores, causa una impresión casi apolínea. No obstante lo cual, al final es más fuerte la otra cara, el lado *ardiente* del dios de la vida. La armonía musical que funde el ánimo y que fuerza a las sirenas no sólo al silencio, sino también a prestarle oídos, no sin razón guarda afinidad con la embriaguez disolvente: las sirenas entienden a Orfeo, y él mismo sabe superarlas a ellas, las fascinadoras, las que hacen perder el dominio de los sentidos. Con su nombre nació, es verdad, una religión griega de rasgos apolíneos, pero nació en el suelo no griego del culto tracio a Dioniso. Como sabemos por Pausanias, en todos los lugares de culto órficos (que sólo en los siglos VII y VI comienzan a difundirse) figuraba junto a la columna de Orfeo siempre la columna de

Dioniso. El hecho de haber sido destrozado por las Ménades a causa de su lamento por Eurídice hacía que fuera tenido por la encarnación de Dioniso, también desgarrado. Dioniso fue destrozado por los Titanes, pero su corazón fue salvado por Atenea, y de él surge después el nuevo Dioniso, recompuesto desde sus miembros descuartizados, desde la multitud de los avatares de la existencia. Orfeo es quien abre a los fieles la puerta que conduce a este dios, un dios que siempre está plantado en la vida de la naturaleza como su exuberante señor fálico. Lo que puede decirse de los ritos órficos respecto a la muerte, puede decirse también de la liberación en general: una liberación que no cae fuera de la pasión sensible, sino que se inserta plenamente en ella como pasión convertida en suprasensible. El camino consiste en un claro ascetismo, pero la finalidad y el contenido son la plenitud entusiástica: la eudemonía prometida por los órficos es apasionamiento dirigido hacia lo alto. El hombre tiene que liberarse de la herencia maligna de los Titanes y retornar en pureza a Dioniso, cuyo corazón ha permanecido vivo en él; no obstante lo cual, la otra herencia, la de la embriaguez dionisíaca, queda viva en este ser-corazón salvado del desgarramiento, y que no es luz ni entendimiento. No es extraño, por ello, que la doctrina esotérica órfica entre los locros y en la isla de Lesbos hiciera retroceder de nuevo a formas de vida típicas de heteras. Y el profeta de este Dioniso de tal manera liberador, es decir, disolvente, no necesitaba por eso, en consecuencia, tener una fisonomía definida, más aún, no debía tenerla. El profeta se funde en la vida desenfrenada, que es lo único que queda, una vez superados el Hades y el día apolíneo. El legendario Orfeo no vuelve a ser visto, como tampoco su dios; en plena embriaguez, entre címbalos y platillos, los ojos le pierden. El liberador dionisíaco desaparece tan pronto como ha liberado; es un desvanecerse que forma parte de la misma liberación.

*Poetas de los dioses apolíneos y de su apoyo:  
Homero y Hesíodo; dioses del Estado romano*

Se consiguió, sin embargo, dar moderación a la lira harto desenfrenada. Dos poetas griegos, ambos apenas visibles, nos hablan incluso de extraños dioses cotidianos: dioses además, desde luego, antropomorfos, tallados como una estatua, no dioses de la embriaguez. *Homero y Hesíodo*, dice Heródoto, nombraron a los griegos sus dioses, es decir, sus dioses no sacerdotales, caballerescos y, finalmente, urbanos. Ninguno de los dos poetas nombraron a los griegos los viejos dioses

populares, ni menos se los crearon; esos dioses de los que Heródoto apenas si parece saber algo. No los dioses ctónicos y órficos, ni menos aún los dioses-animales, los cuales iban a quedar reducidos más tarde al águila de Zeus o a los ojos de vaca con que mira Hera. Y en efecto, ¡qué camino, qué olvido y deslumbre desde el ser inquietante parecido a una lechuza que vaga espectralmente en torno al Ereteion, hasta la Palas Atenea de Homero! Un camino que está caracterizado por la desaparición de la clase de los sacerdotes y magos pelásgicos, y por la aparición de una poesía caballerescas no sacral que se apodera en Homero de los dioses. En Hesíodo esto tiene lugar de modo no caballeresco, aunque también de modo no erudito: el pastor de Ascra fantasea y reflexiona partiendo de su fe popular, no apoyándose en la fe mágica. Sólo muy confusamente se destacan aquí, en el mundo caballeresco, figuras pelásgico-mágicas como Calcante y Tiresias: Calcante, que ordenó la inmólación de Ifigenia; Tiresias, el augur que fue un día mujer, que sabe del trato con la sangre y que había invocado la sombra de Orfeo del mundo inferior. La poesía de la clase caballerescas se tendió como un manto sobre todo ello, el mundo del patriarcado se extendió sobre el mundo ctónico, y el resultado fue transformar el tabú en un tabú apolíneo, convirtiéndose así en una capa superficial que no quiere saber mucho de profundidades; el mismo Poseidón, con la furia y los abismos del océano en sí, es parte también del día ambrosiano. Más aún, y muy característicamente, Homero ignora a Dioniso como ignora también a Deméter, la oscura diosa de la tierra, ya que ambos son dioses sacerdotales y, sobre todo, dioses de las profundidades. «Cuando la áurea Eos abrió la puerta oriental / de Poles el enajenado y el cielo se hacía gris con la aurora»: este día señala el fin apolíneo de todas las entidades ctéreas, las cuales, a partir de ahora, llevan la máscara de la belleza o, al menos, de la urbanidad. Calcante, Tiresias, Orfeo fueron recubiertos, y ni siquiera el renacimiento órfico de los siglos VII y VI, que tantos puntos de contacto tenía con los restos de la fe campesina y popular, hizo desaparecer los dioses de la ciudad. Se trataba de verdaderos dioses de la ciudad, que tenían su sitio propio en Atenas como antes los *numina* ctónicos en una caverna, una fuente o una montaña: todo el mundo inferior quedó absorbido o vencido por el trípode de Apolo. La Acrópolis, dominada por Palas Atenea, la no nacida de mujer, nos aparece hasta sus últimos detalles como un monte-templo uránico destinado a los dioses de la *polis*: Zeus, Apolo y Artemisa tenían allí su altar, Efesto tenía derecho de residencia y domicilio, Esculapio moraba en un refugio de las rocas y el mismo Pan moraba también en

una de sus grutas, todas las cuales se hallaban habitadas por semidioses y héroes de la ciudad. Y lo que Atenas reunía en su monte en torno a sí, ese mismo mundo apolíneo de héroes homéricos y dioses lo encontramos también en Acrocorinto, en el valle de las fiestas en Olimpia e incluso en el demoníaco Delfos: Gea y Saturno habían desaparecido y Zeus imperaba. *Cum grano salis* podría decirse, por eso, que Homero y Hesíodo crearon los dioses de los griegos, en tanto que dioses luminosos y humanizados, moviéndose en la luz de la ciudad. Si bien hay que subrayar que estos mensajeros, precisamente éstos, se encuentran *tan fuera de su mensaje* como, en tanto que autores épicos, se encuentran también fuera de sus poemas y no penetran en ellos. Hesíodo aparece como amonestador, pero nunca con la pretensión de ser un enviado, ni menos una parte conquistada del mundo superior. Homero se sitúa frente a sus dioses diurnos y su franca jovialidad completamente como autor épico, no como comensal en la mesa de los olímpicos. Así como éstos se han convertido en un reflejo de la vida cortesana micénica, sin quedar impregnados por las ideas de una casta sacerdotal, así también su formulador nos habla de ellos sin una participación personal mayor que la que emplea cuando nos habla de Aquiles, Agamenón o Ulises. La afirmación de Heródoto (II, 53)<sup>122</sup>, por tanto, de que Homero y Hesíodo dieron a los dioses nombre y repartieron entre ellos oficios y artes, es sólo exacta en el sentido de que por virtud de ambos poetas el panteón olímpico ocupa claramente el lugar de los oscuros o difusos dioses locales. No obstante lo cual, Homero fue claramente un fundador, pese a los reproches contra su supuesta frivolidad por parte de los órficos Jenófanes y Platón. No sólo hay un acceso a su cielo según el rango social, sino que en él nos encontramos como *novum* un humor nada misterioso, sino familiar y llano. Tras la máscara de la belleza sigue latiendo lo pavoroso, como vio exactamente en parte Nietzsche, quien iba a descubrir la profundidad en esta superficialidad, lo conscientemente recubierto en esta belleza humano-local: tras los dioses se halla la *moira* y en ellos alienta lo numinoso. Pero esto nos es transmitido por medio de una máscara de belleza antropomórfica y de cultura micénica en ella, tal que por medio de un misterio de la exterioridad. El mago bárbaro se componía un aspecto de león o se transformaba en otro demonio de la naturaleza, a fin de mostrar actual en su cuerpo el elemento divino; los creadores de los dioses griegos pretenden

122. Cf. Heródoto, *Historia*, introd. de F. Rodríguez Adrados, trad. y notas de C. Schrader, Gredos, Madrid, 1984, vol. I, p. 343.

lo contrario, a saber, transformar sus dioses en figuras humanas apolíneas. Debiendo tenerse en cuenta que el marco de la máscara se mantiene siempre y por él rebosa un fundamento que no es, de ninguna manera, de naturaleza artístico-religiosa, sino que rebosa empapado en sangre. Así, por ejemplo, en las inmoluciones, que forman parte de la religión griega como forman parte de toda religión bárbara, y que hacían que los templos se convirtieran en un matadero sagrado. El sacerdote regaba con sangre el majestuoso altar de mármol, y la «noble inocencia», «la serena grandeza» de las figuras de los dioses se hallaban envueltas por la humareda de los animales muertos incinerados: un matadero para el Olimpo, que no sólo paladeaba néctar y ambrosía. Algo monstruoso, inhumano por lo menos en sus dimensiones, nos sale también al paso en ocasiones en Homero: así, por ejemplo, cuando habla de Ares, que «al caer cubría trescientas cincuenta yugadas de tierra» (*Iliada*, XXI, 407)<sup>123</sup>. Queda todavía la *moira*, el destino de los hombres y los dioses, que no concuerda en absoluto con el día apolíneo. El destino como muerte designa el lugar en el que los dioses apolíneos desaparecen del hombre; la misma Atenea dice que ni siquiera la divinidad puede socorrer al hombre que ama «cuando la *moira* de la muerte le ha escogido como su triste víctima» (*Odisea*, III, 328). Los dioses retroceden allí donde la *moira* comienza; en el mismo momento en el que queda determinada la muerte de Héctor, Apolo desaparece de su lado a fin de hacer sitio a Moira, de la que sabe como dios, pero que no puede apartar de su protegido. Aquí se encuentra el límite de los dioses apolíneos, los cuales pertenecen a la vida, a la belleza, al día, y donde éste termina, terminan la ayuda e incluso la existencia olímpicas<sup>124</sup>. La *moira* es aquella potencia procedente de los cultos prehoméricos de la noche y la tierra que no puede ser vencida por los dioses caballerescos y de la belleza, y que reina tras los vencedores que sólo lo son durante el día. El Olimpo entero incluso, aun cuando no conoce la muerte, se encuentra como un reducido reino de la belleza al borde del abismo, con el don de encubrir la visión de la *moira* durante la brevedad de la vida y la existencia lograda. Tanto más brillante, sin embargo, luce a este precio la *religión artística del primer plano* con dioses como caballeros sublimados y luz de exterioridad. La *moira*, que no es la

123. Cf. Homero, *Iliada*, trad., prólogo y notas de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1991, pp. 530-531.

124. Cf. W. F. Otto, *Los dioses de Grecia*, trad. de R. Berge y A. Murguía Zuriarrain, Eudeba, Buenos Aires, 1976, p. 219 ss.



exterioridad, no es justamente por eso tampoco un dios, por ejemplo, enemigo de los dioses, sino simplemente la potencia de lo insondable, del abismo predeterminado inexorablemente para todo ser y su curso. La *moira* no mitifica tampoco las potencias naturales incognoscibles e indomables, sino —en relación con los hombres— primariamente la potencia natural de la muerte, es decir, de un destino ciego y frustrador. La religión homérica no tiene, por eso, en absoluto ningún contacto con la *moira*, ni siquiera el contacto enigmático y superficial que consigue con lo numinoso de los dioses del día por medio de la máscara de la belleza. Por eso fue también, en último término, el fundador Homero una iluminación en el arte, y por eso pudo, tuvo ésta que ser una iluminación de la forma épica, con la penetración exacta, pero también con la distancia exacta que corresponden a la épica. A esta peculiaridad única en la actitud de un fundador responde, por eso, en último término, una religión de la pura plástica del día, de plástica del breve día humano, de tal suerte que todo lo no conformado, no conformable, es silenciado o atribuido a la *moira*. La fuerza de esta buena nueva, que sólo hasta aquí penetra y no más allá, es la fuerza de la belleza divinizada de la vida, de una profundidad repelida hasta el margen y todavía aquí encubierta. Mucho se ha hecho valer desde la perspectiva del dolor, de Dioniso e incluso de Getsemaní contra esta religión artística y elusiva, pero, sin embargo, en ella se abrió camino un primer *humanum*. Un *humanum* que se evadió de los animales-dioses, de los dioses de piedra egipcios, de los dioses australes babilónicos, después de que la presión de éstos, incluso mítico-interna, no la había podido superar por medio de un sujeto. Porque el sujeto posible, insinuado en la figura de Prometeo, tenía en Zeus todavía un despotismo sobre sí, de la misma manera que Zeus estaba sometido a la *moira* ciega. La innegable iluminación de Homero hizo, sin embargo, que los dioses de Grecia se inclinaran a la alegría; el tabú se hizo antropomorfo.

Una corriente adicional propia y siempre peculiar afluyó desde el lado romano. Lo sagrado se unió aquí directamente a las acciones y virtudes más inteligibles del hombre y alentaba en ellas. De esta manera Roma nos muestra, en lugar del arte, el *novum* de *conceptos divinizados*, si bien no, como entre los griegos, en forma de un resplandor sereno, sino de modo serio y escueto como objeto de creencia. También los griegos divinizaron conceptos abstractos, Nike, Dike, Eirene, Hygeia, y en Hesíodo encontramos a la diosa Eris incluso en una doble versión: como la diosa maligna de la discordia y la buena de la rivalidad. Pero todo ello ocupó sólo un lugar subalterno en la

religión artística griega y, sobre todo, no alcanzó la severidad práctica que iba a alcanzar en la religión campesina y luego estatal de los romanos. El fundador legendario de la religión romana, Numa Pompilio, fue recordado, sobre todo, como aquel que había, por así decir, roturado los dioses de los bosques Pico y Fauno, y que había desterrado los sacrificios humanos; como Rómulo la *urbs*, así Numa fundó la ley referida a sí, sólo a sí. Y los dioses de esta finalidad absorbieron a continuación los cultos originarios de las fuentes, de los árboles, de los animales, de igual manera que las grandes fuerzas de la naturaleza se incorporaron a aquellas fuerzas de la *urbs* por virtud de las cuales la primitiva ciudad campesina iba a convertirse en el *imperium*. Uno de los *numina* romanos más originarios es el *genius*, es decir, el semen, al que el hombre debe su existencia y que, a través del hijo, va reproduciendo la especie. Pero ya este dios es, a diferencia de los cultos fálicos, un dios de la procreación provechosa y de su concepto; es el dios del nacimiento de todo ciudadano romano en tanto que tal. Entre las más antiguas divinidades romanas se cuentan también conceptos de un quehacer y de una utilidad, como Saturno (semilla), Ops (labranza de la tierra), Terminus (mojón), todos dioses de la Roma campesina, que significan directamente algo útil en general. Se trata de actividades campesinas condensadas en una palabra conceptual (como Conso, el dios de la cosecha, de *condere*, el montón de la cosecha), es decir, dioses funcionales. Abstracciones más mediadas aparecen en el patriarcado, la clase superior que, ya desde el siglo VI, se eleva por encima de los ciudadanos rurales o urbanos del estado llano, llevando la religión estatal en sentido propio el sello de esta clase superior. Lo que en la religión homérica representaba el estrato de los príncipes territoriales y de los caballeros en sus castillos, a los que fueron comunicados los dioses como feacios de un orden supremo, lo representaron en Roma los patricios, los caballeros avecindados en las ciudades y titulares estrictos de las funciones del Estado. Para dioses feacios y dioses de la belleza no quedaba así espacio alguno, y, muy al contrario, del tronco de Numa comenzaron a desgajarse dioses, dioses de una finalidad, entre ellos algunos de una abstracción utilitaria asombrosa. Quietudo, la tranquilidad, poseía un altar, y también Occasio, la diosa de la ocasión, representada con un mechón de pelo sobre la frente y el resto de la cabeza rapada. A Concordia se le erigió ya un templo el año 367, después de terminadas las luchas sociales internas, mientras que Spes recibió también un templo después de la primera guerra púnica, y Honos, después de la toma de Siracusa. Mens Bona recibió su templo tras la derrota del Trasimeno,

y representa un *numen* que no se encuentra entre los griegos ni se corresponde tampoco con el concepto de *sophrosyne*. Surge así un mundo cúltrico de abstracciones teologizadas lleno de elevación sagrada y estricta, sin comparación en ninguna otra religión. Es infravalorarlas en exceso ver con Mommsen en estas imágenes religiosas «un nivel increíblemente bajo de la intuición y la comprensión». Aquí nos encontramos, más bien, un misterio de la exterioridad que, aunque afín a la máscara de belleza griega, arrojaba el abismo de manera mucho más singular que ésta, rodeándolo de una intelección extrema. Mucho más exactamente ha percibido Usener, en sus *Nombres de dioses*<sup>125</sup>, la fuerza religiosa y el problema implícitos en tales trivialidades aparentes, al observar que «la excitable sensibilidad religiosa de la Antigüedad podía también, sin más, elevar conceptos abstractos al rango de la divinidad». Así, muy especialmente entre los dioses romanos precisamente, en el más singular de todos ellos: en Jano, el dios de las dos caras. Jano representa el concepto funcional de la puerta que se abre en dos direcciones: es el comienzo, la mañana y el mes de enero; en una palabra, es la abstractividad divina: apertura sin más. Tampoco los tres dioses capitolinos que parecen corresponderse con los tres dioses griegos principales, Júpiter, Juno, Minerva, son, ni mucho menos, las hermosas divinidades de la *polis* griega, de luchas leves y eterna jovialidad, con néctar, ambrosía y feliz intimidad. Son, como dice Mommsen, aquí muy acertadamente, puras abstracciones, poderosas y de enormes funciones: abstracciones de la soberanía, de la continencia, del entendimiento. Júpiter es también, desde luego, determinado de modo natural, el firmamento visible (*sub love frigido* es la expresión poética para el tiempo frío), pero en lo esencial es sólo firmamento porque éste, como el poder de Roma, se extiende sobre todos los países. Otros grandes señores del cielo fueron también, desde luego, dioses políticos, como, del modo más impresionante, el dios babilónico Marduk, que también era dios imperial, no sólo señor universal astral, y que ostentaba, como otro Júpiter, el título de *Bel matati*, señor de los países. Pero en los reflejos mitológicos de Babilonia, situados a tan audaces alturas, Marduk era primariamente señor universal astral, y sólo por ello dios imperial, mientras que el romano Júpiter coincidía, desde un principio, con el *imperium* como tal. *Urbi et orbi*, a la cabeza de Roma y el orbe entero se hallaba Júpiter, pero primariamente a la cabeza de Roma, con

125. H. Usener, *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, G. Schulze-Bahmke, Frankfurt a.M., 1948.

cuya potencia era idéntico, y por virtud de ello a la cabeza del orbe. Júpiter es así el concepto resumido de poder, como Occasio es el concepto resumido de la ocasión favorable y Juno el concepto resumido de la continencia. También esto es religión apolínea, no en el sentido, en absoluto, de las musas y su cielo, sino en el sentido de la razón de Estado; Roma nos ofrece el *novum* de una prosa en la religión, más aún, de la prosa como religión. Mientras que, de otro lado, lo numinoso alienta con tal fuerza en esta conceptualidad, que en ella se encuentra uno de los orígenes más experimentados de la alegoría cristiana, o, lo que es lo mismo, la transparencia religiosa, para no llamarla la nueva plasticidad de categorías abstractas: fe, amor, esperanza se nos muestran a lo largo de toda la Edad Media como tales alegorías, y no por cierto de carácter glacial. Alegorías que habían respirado todavía el aliento de Spes y Concordia, de Fama y Fides, de Mens Bona y también de Bona Valetudo en sus templos romanos. Al final, aun cuando indirectamente a través de los estoicos, se revistió también de fines romanos —y así quedará mediada— la figura más inflexible del mito griego: la *moira*. Roma misma se convierte en el destino, un destino que para ella misma es, desde luego, propicio; lo que para los griegos se hallaba muy por encima de los dioses es condensado aquí en la fortuna del Estado. Por lo menos en la época dorada de Roma, porque en sus siglos ulteriores el *fatum* presenta, de nuevo, el rostro de la fatalidad, se muestra como enemigo declarado. Pero es, sin embargo, muy característico que el estoicismo, después de convertirse en la hermana filosófica de la religión romana, pudiera interpretar esencialmente a Zeus, su «necesidad benigna», como la necesidad de Roma. Ello respondía a una confianza política en Dios como no la ha poseído hasta ahora ningún imperio en su superestructura, ni siquiera (con una institucionalidad religiosa, desde luego, muy diferente) el imperio inglés del siglo XVII. Característica de esta clase de fe en el destino es la religiosidad de Sulla, y lo es porque en la relación muy individual de este caudillo militar con Fortuna se expresa concentradamente todo el patriotismo romano. Sulla se sentía como favorito de los dioses, sobre todo de Afrodita, con la cual afirmaba mantener diálogos secretos; se sentía casi como una parte de Fortuna y adoptó el sobrenombre de Felix como título formalmente místico. Moira estrella de la fortuna romana y necesidad de Roma se convirtieron en una sola cosa, y esta divinidad Fatum era la que en Roma tenía más templos, más aún, en el fondo todos los templos. Y *religio* misma se convierte en la palabra romana para la re-ligación al *fatum* como lo expresado, ordenado por los dioses; una «ligazón»

que coincide con el «al César lo que es del César». Toda fe oficial de la Antigüedad es sentimiento de bienestar de la clase dominante, es fe en su excelencia en una interacción de los dioses con los hombres, que es, entre los griegos, una interacción en el ámbito de la belleza, y entre los romanos, una interacción política. Los que formularon esta fe se hallan tanto en ella y, sobre todo, tanto fuera de ella como lo están los poetas, y como lo están en Roma, desde Numa Pompilio, los organizadores. Lo que aquí tiene lugar es, por eso, humanización de los dioses como divinización de la criatura humana: de su belleza, entre los griegos; de su entendimiento pragmático y del valor de su poder, en Roma. Surgen así templos de la belleza y un panteón del reino de la criatura más acabado: éstos son los signos de la salvación para la Antigüedad.

*La fe no florecida en Prometeo y la liturgia trágica: Esquilo*

Una única figura han imaginado los griegos que penetra en las alturas. Y no es que faltaran entre ellos los deseos de hacerlo: Ícaro es un ejemplo, como también Belerofón, que quiere con Pegaso llegar hasta el cielo. Sin embargo, sólo Prometeo no fracasa antes de alcanzar el objetivo; no es un fundador religioso, desde luego, sino, en su origen, un héroe legendario ctónico, en torno al cual, sin embargo, se concentrará más tarde una veneración propia. El que aporta el fuego resume en sí por el camino de la rebeldía a los maestros primigenios míticos de todos los pueblos. El nombre de Prometeo mismo puede hallarse en relación con el inflamante, el llameante: *pramantha* se llama en sánscrito el torbellino de fuego. De acuerdo con ello, Prometeo sería este torbellino mismo, y su dios no es, como quiere un momento muy posterior de su leyenda, Prometeo el pre-meditativo, es decir, no la mera contraposición reflexiva a su hermano Epimeteo, el post-meditativo. Esquilo toma el motivo del fuego en una gran amplitud: su Prometeo quiere comunicar a los hombres todos los bienes reservados a los dioses. Como esta figura causa la impresión de un Lucifer griego, como aportador de la luz, todo claridad, sin azufre, no es extraño que la fe de Prometeo se impusiera en otro ámbito que en aquel en que sólo encontramos dioses y contradioses. Por esta razón, Prometeo fue pasado por alto hasta ahora como fe, carece de templos y consecuentemente de sacerdotes, y, en este sentido, carece también de desarrollo propio. Bajo otro nombre, sin embargo, su nombre es tanto más conocido: Prometeo es la *religión de la tragedia griega*. Aquí tiene su templo y su liturgia, aquí tiene su culto poco teísta el

Titán encadenado por Zeus al Cáucaso. El *Prometeo encadenado*, de Esquilo, representa, por eso, la tragedia central griega; todos los demás modifican al Titán. Con orgullo cuenta a los Océánidas su intervención en el mundo: «Los hombres miraban, pero miraban en vano; escuchaban, pero no oían nada» (vv. 439 s.)<sup>126</sup>. Como un super-Cadmo, trajo la luz: «Todas las artes han llegado a los hombres por Prometeo» (v. 490). Su voluntad es insuperable para Zeus, pese a su cruz en el Cáucaso; rechaza toda idea de volverse atrás y espera sólo el final de la época actual, la época de la soberanía de Zeus. Ya ahora Zeus no tiene nada que oponerle más que dos compañeros suyos, Cratos y Bia, la fuerza física y la violencia, a más del águila, el viejo emblema de la soberanía y de la dilaceración, que cada tercer día le devora el hígado; aquí Zeus no se nos presenta ya de forma urbana, sino como un déspota vengativo. Y es en este sentido en el que el *Prometeo* de Esquilo tiene con el de Goethe, al menos, un momento común: el odio abismal, más aún, el desprecio por el señor del mundo. Todo ello, no obstante, en la esfera religiosa, o lo que es lo mismo: la rebelión tiene tanto o incluso más trasfondo del que Zeus pretende para su tiranía. Es por eso por lo que la tragedia griega fue siempre un culto, y es ésta también la razón de que todos sus héroes, después de haber sido máscaras del Dioniso desgarrado, se convierten en máscaras de Prometeo. El mismo Edipo de Sófocles, el doliente pasivo, se enfrenta con superioridad a su destino, y la serena sacralidad en torno al anciano de Colono está casi como iluminada por aquel no-más-Zeus, por aquella *grâce à l'homme* que podía perseguir la voluntad humanizadora, rectificadora del mundo, de Prometeo. Lo que en las máscaras trágicas de *Prometeo* se rebela no es sólo Dioniso el desgarrado, sino también el Dioniso en ebullición en sí, todavía no exteriorizado: todo un *pathos* conflictivo contra el cielo que hasta ahora ha sido. Destinada a ser representada como parte del culto público al dios en el santuario de Dioniso, la tragedia ática se convierte así, sobre todo en Esquilo, en profecía anti-olímpica. En *El nacimiento de la tragedia*<sup>127</sup> Nietzsche encomia «la audacia asombrosa con la que Esquilo coloca el mundo olímpico en su balanza de la justicia», la cual se inclina a favor de Prometeo, de la «gloria de la actividad». Ésta es la verdad

126. Esquilo, *Prometeo encadenado*, en *Tragedias*, introd. general de M. Fernández Galiano, trad. y notas de B. Perea Morales, Gredos, Madrid, 1986, pp. 39 ss.

127. Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, p. 92.

de este argumento y ésta es la razón por la cual Prometeo se convirtió, a través de su poeta Esquilo, en el fundador de su propia fe, si bien una fe, desde luego, no florecida. Una fe que en el espíritu de su rebelión tenía que quedar sin florecer, primero, porque faltaba un imperativo social como el que tenía Moisés contra el Faraón y Jesús contra el César; y segundo, porque la instauración de esta fe fue completamente desplazada, convirtiéndose tan sólo en el espectáculo contemplado de un mito rebelde. Para la máxima irrupción en el más allá que iba a tener lugar antes de Jesús, los griegos no disponían más que de los papeles repartidos de un poeta que no era un profeta, y de un semidios que no era un hombre. La tragedia se convirtió así para Prometeo en un lugar religioso, si bien en seguimiento del culto de Dioniso. La tensión con Zeus es la metafísica de la tragedia, una metafísica guerrera que, todavía en la muerte del héroe, hace ondear en el mástil su no al viejo orden y su profundo sí a una época distinta, a un nuevo cielo. Es una *hybris* grandiosa, y más aún, una *hybris* purificada por el sufrimiento, profundizada por el genio, que aniquila las viejas vinculaciones de la culpa y del destino. También aunque Prometeo se hunda por esta causa, porque lo que él representa es algo mejor que los dioses griegos. Entre los habitantes del Olimpo, sólo Palas Atenea, la diosa de la razón, era tenida curiosamente por amiga de Prometeo; y ésta es la única potencia que concuerda con él.

Pese a lo cual, es sorprendente que los griegos no honraran más elevadamente a este auxiliador; ni tampoco recibió tantas consagraciones poéticas como las que hacía esperar su rango. Esquilo celebró el culto trágico de Prometeo; pero tanto para Hesíodo como para Píndaro, para Virgilio como para Horacio, Prometeo es un sedicioso intrigante, y la desposesión del fuego por Zeus, una sabia medida previsoras. Los mismos cínicos, por lo demás poco amigos de los seres olímpicos, atacan también a Prometeo como el que trae la cultura; Dión nos relata cómo los cínicos consideraban el castigo de Prometeo como una justa indicación de la autodestrucción humana como consecuencia de su apetito por bienes y placeres externos. Platón, por su parte, nos dice en el *Protágoras* que Prometeo no trajo del cielo a los hombres todos los bienes, y desde luego no el más importante para la moral pública: el arte político. Prometeo, que quería traer a la tierra el cielo entero, no pudo traer consigo ni la mitad:

Y así fue como el hombre recibió el saber necesario para la vida diaria, pero no, en cambio, el saber político; porque este último lo tenía

Zeus, y Prometeo tenía prohibido poner el pie en la morada de éste, además de que allí estaban sus terribles vigilantes<sup>128</sup>.

El Derecho y la moral, nos enseña Platón, el utopista de un orden regimental e incluso uránico, los tiene Zeus, y sólo Hermes, el mensajero, no Prometeo, el rebelde, los ha traído a los hombres. Y como modelo primario de la tragedia en una sociedad esclavista se tuvo sólo al doliente Dioniso, no —como parecía más justo— al rebelde Prometeo. En las postrimerías de la Antigüedad se olvidó incluso casi completamente al rebelde, que desaparece ante las figuras ahora más buscadas del sanador o Asclepio; Prometeo es ahora tan sólo alfarero, no quien aporta la luz. En Plotino se convierte incluso en una especie de alma inferior del mundo, de tal manera que colabora en la creación de Pandora, a la que envía a Epimeteo. Plotino llega a invertir los papeles de Zeus y Prometeo; por lo menos en el caso de Pandora, la cual, según Plotino, había sido también en parte creada por Prometeo:

Cuando se dice que Epimeteo rechazó el regalo de Prometeo, ¿no quiere esto significar que es mejor la elección de una vida en el mundo del espíritu? El creador de Pandora es encadenado, porque por su obra (la formación del mundo) se halla, en cierto modo, unido a ella; pero este lazo es externo, Prometeo es liberado por Heracles, y esto significa que, pese a sus cadenas, posee todavía el poder de liberarse<sup>129</sup>.

En una transmutación disparatada, el originario combatiente contra el señor del mundo es convertido él mismo, a la vez, en creador y señor del mundo; lo cual, poco más tarde, en versión gnóstica, va a significar lo mismo que convertirlo nada menos que en el demonio. Sólo los Padres de la Iglesia, partiendo de la negación de Zeus y de la idea de una nueva época del mundo, honraron, y a la vez destronaron, al traedor de la luz al hacerle innecesario ante la venida del nuevo Señor: «El verdadero Prometeo es Dios», dicen tanto Lactancio como Tertuliano. Es decir, que, por lo menos entre los cristianos, Prometeo se convierte en todo un Dios, en lugar del semidiós de la tragedia y de su culto; y es que Prometeo había sido también el primero que pi-

128. *Protágoras*, 321d. Cf. Platón, *Protágoras*, en *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1985, vol. I, p. 525.

129. *Enéadas*, IV, 3, 14. Cf. Plotino, *Enéadas*, introd. y notas de J. Igal, Gredos, Madrid, 1985, vol. II (libros III-IV), pp. 342-343.



dió que se quemaran los falsos ídolos. Al oponerse Prometeo al dios supremo de los paganos, parecía oponerse sólo a estos ídolos, no a Yahvé: el dios-hombre Prometeo era bien recibido por los Padres de la Iglesia como oponente de Zeus. Eso sí, hasta que siguió movilizándolo sus artes también contra el nuevo Señor, *también contra la Iglesia de Jesús, no sólo contra Zeus*. Esto iba a tener lugar cuando, al fin, se inicia un imperativo social contra la autoridad, también contra su *maximum* en el más allá. Prometeo, que no había sido para la Antigüedad más que un semidiós, va a convertirse para la Edad Moderna en un símbolo tanto más plenamente religioso-ateo. De tal suerte que al final de la anterior historia de la religión pudo formularse y ahí queda la frase de Marx: «Prometeo es el santo y el mártir más ilustre del calendario filosófico». La nueva valoración comienza con Boccaccio, de acuerdo con la incipiente conciencia individual-burguesa; Escalígero, y más tarde Shaftesbury, se incorporan al Titán como *alter deus*, aplicado, por lo menos, al poeta que trata también de crear por encima de los límites de lo dado<sup>130</sup>. Aunque, sobre todo, desde la perspectiva de sus sueños técnico-utópicos, también Bacon trajo a Prometeo muy decididamente al recuerdo. Con un acento hasta entonces no oído, dice, en efecto, Bacon: «Prometeo es el espíritu humano inventivo, que fundamenta el dominio humano sobre las cosas, robusteciendo la fuerza humana hasta lo infinito y dirigiéndola contra los dioses» (*De sapientia veterum*, XXVI). El giro completamente revolucionario, iniciado con la protesta del *Sturm und Drang*, va a tener lugar después en el fragmento sobre Prometeo de Goethe, con una maduración posterior que ningún dios ha experimentado: con la mezcla de *Sturm und Drang*, acusaciones de Job y el conocimiento trágico de que los hombres son mejores que su Dios. En su *Prometheus unbound*, Shelley presta todo oído a este fragmento y el Titán se convierte en Revolución francesa, mientras que Zeus recibe los rasgos de un Satán maniqueo<sup>131</sup>. Incluso el Schelling reaccionario de la última época rescata aquí agudamente aquel elemento reprimido, sin el cual «no habría nada eterno en el hombre». Lo reprimido es el sujeto creador que percibe sus alienaciones: «Prometeo es la idea de que el género humano, después de haber producido desde su interior todo el mundo de los dioses, retorna a sí mismo, se hace consciente de sí y de su propio destino, y siente lo funesto de la fe en los dioses».

130. Véase vol. 2, pp. 404 s.

131. Cf. P. B. Shelley, *Prometeo liberado*, versión esp. de A. Valero, Hiperión, Madrid, 1998.

Prometeo es, por tanto, el dios que significa la pérdida de fe en Dios, o bien la *hybris*, aquí tan poco irreligiosa, que surge ella misma del sujeto de la religión. Prometeo es esencialmente distinto de los dioses griegos, con esa belleza que participa en fiestas inopinadas, con ese abismo ante el que está situada la belleza antropomorfa, que no antropocéntrica. Y es distinto como fuerza titánica, pero como una fuerza para el hombre y a su través, en una religión de Grecia no florecida: en la religión de la liberación humano-rebelde.

*Hombre-pezuña y escriba lunar del mito astral:  
Oannes, Hermes Trismegisto-Thot*

Los profetas hasta ahora examinados tenían rasgos difusos o se hallaban al margen, ya que el último de estos héroes no fue, en realidad, un fundador, sino sólo el sueño de un fundador. No obstante lo cual, y si bien los que se nos han mostrado a medias como reales tenían rasgos difusos o se hallaban al margen, no por eso dejaban de comportarse humanamente, incluso en la embriaguez que los hacía dionisiacos. Los que ahora nos salen al paso, en cambio, en torno a los griegos y mucho antes que ellos, los fundadores —o mejor ordenadores— babilonios y egipcios, no sólo tienen un comportamiento según la usanza, sino también una costumbre que se halla al otro extremo de nuestra carne y hueso. El dios babilonio o egipcio es tenido precisamente por superhumano en tanto que es *inhumano*, con cabeza de animal o estelar. Toda forma en el Antiguo Oriente recibe su sello de fuera, todo contenido es insuflado desde lo alto, y así mucho más el contenido sacral, mítico-astral. Sus profetas muestran, por eso, su rostro propio, humano sólo en tanto que desfigurado, y su figura aparece recubierta. Egipto, es verdad, tiene como uno de sus maestros primitivos la persona histórica de Imhotep, quien como arquitecto y sacerdote de los muertos del faraón Zoser vivió, como sabemos documentalmente, hacia el año 2900 a.C. Pero Imhotep, un hombre con su propia fisonomía, sólo más tarde se incorporó a la fe egipcia como taumaturgo y autor de libros mágicos. Al lado de él, y sobre él, la vieja leyenda egipcia nos transmite como fundador de esta fe el nombre de Thot, no un hombre, sino un dios, que figura, desde un principio, con la cabeza del ave Ibis. Y ello continuó así, ya que un verdadero profeta, Amenophis IV, no iba a triunfar más adelante con su nueva religión solar monoteísta. Sólo en la época alejandrina retrocede a un segundo plano Thot, que había sido equiparado con el griego Hermes, o más bien reaparece con el nuevo nombre de

Hermes Trismegisto. Éste fue presentado como el verdadero fundador de la teosofía egipcia, pero en vano, ya que se trata del viejo dios lunar Thot, sólo que personificado. Thot, sin embargo, el escriba de los dioses, era tenido como el dios de los números, de las medidas, de la geometría y de los jeroglíficos. Hermes-Thot, por tanto, esa mera memoria —llamada fundador—, adherida al retorno y a lo llegado a ser, enseñó consecuentemente la religión más concentrada del sosiego *extrahumano*. Lo que aparece de nuevo en la imagen egipcia de la muerte, en su símbolo arquitectónico, tiene su último sostén en Osiris, el originario dios de la tierra, y en Ra, el dios del sol: y este sostén es en el tiempo la repetición, y en el espacio precisamente la sublime hieraticidad<sup>132</sup>. Así como el sol nace todos los días idéntico a sí, así también la breve y cambiante vida humana es alargada por Osiris en eternidad y ausencia de cambio: la dicha que otorgan los dioses de la naturaleza egipcios es la dicha de la uniformidad. Lo que prometía el bloque unitario de las estatuas hieráticas quedaba garantizado en los dioses de la rigidez Osiris-Ra y finalmente en Ptah: sobre todos los cambios vivos reina salvadoramente la muerte ordenada, la geometría desiderativa de lo llegado a ser. Esta última es la buena nueva egipcia en sentido propio, la buena nueva de un futuro que tiene para sí todo el sosiego del pasado, de un cielo que debía representar la imagen primigenia imperturbada del orden terreno, tan turbado y tan lleno de cambio. La pirámide egipcia, dice Hegel, es un cristal en el que mora un muerto. La religión egipcia no es, desde luego, un cristal, sino que, en una estratificación cuatro veces milenaria, se constituye con dioses de estructuras muy distintas, revestidos de las más diversas funciones, a veces cambiantes en el mismo dios; en la fe popular hay también dioses de las flores y el dios de lo grotesco Bes, como subsiste el escalón fetichista de los dioses-animales. Pero todo ello es episódico, y tanto más innegablemente se incorpora el contenido fundamental de esta religión la esencia cristalina de su arquitectura en forma de aquel algo inmóvil y definitivo, cuyo orden simétricamente cristalizado es dominado por Osiris, el dios de los muertos. Para la imaginación más antigua y popular, Osiris es también, desde luego, el dios de la vegetación que mora en la tierra y que precisamente desde su tumba otorga la fecundidad, más aún, resucita a la fuerza procreadora vagando cíclicamente entre la vida y la muerte; lo que le es esencial, sin embargo, es la vida en la muerte, como le es también esencial al señor del mundo Ptah, representado en forma

132. Véase vol. 2, pp. 306 ss.

de momia y con el que Osiris se funde, convirtiéndose en el dios de la entrada a un ciclo actual de hermetismo evadido y estatuario. Egipto no es la religión del enigma, como lo definía Hegel partiendo del mito griego de la esfinge, pero sí la religión de la *extrema enajenación, del silencio y su cristal*. Lo sagrado alienta como pesantez conformada en el marco en que se inserta el granito y el pórfido, y Egipto se convierte así en un exceso de unidad geométrica de bloque, también en la religión. Nunca se veneró con tal intensidad lo definitivo como situación, lo concluso y cerrado, como nos sale al paso aquí en su manifestación como muerte. El único dios griego que los Ptolomeos pudieron arraigar en Egipto fue Plutón, mientras que la ecuación de Alejandro Zeus-Amón no logró imponerse. En una época posterior, en un Egipto totalmente desorientado, Plutón podría, bajo el nombre de Serapis, convertirse como dios de la muerte en dios del mundo, al que iba a transmitirse el culto de Osiris. La majestad de la muerte es la majestad egipcia, y el orden supremo de lo llegado a ser es y sigue siendo el cristal; la religión egipcia es en sus más profundos estratos su adoración. Sólo la *religión babilónica*, tan inferior al silencio egipcio, se roza en su culto astral específico con este elemento geométrico: de la misma manera que la estrella roza el cristal y el ciclo de la rotación roza la estereotipia de la repetición inmóvil. Así como a orillas del Nilo se alzaba la pirámide con un cadáver como núcleo, así también a orillas del Éufrates se alzaba la torre escalonada, consagrada a los siete planetas y a las casillas por las que el sol se mueve.

En consonancia con ello, los maestros de tales ámbitos lejanos presentan un aspecto insólito: también ellos son tenidos por seres que vivieron en tiempos inmemoriales, con cuerpos fuera de lo corriente, y situados en un ambiente no-humano. La fe estelar de Babilonia muestra incluso fundadores singularmente monstruosos, de composición imaginaria. Así, por ejemplo, el hombre-pep Oannes, del que nos habla mucho más tarde, hacia 280 a.C., el sacerdote de Bel Beroso, pero basándose en leyendas conservadas. Oannes, en el que se disfraza el fundador, era originariamente un dios de las profundidades de la tierra que surge del mar y enseña acerca del nacimiento del mundo actual y sobre la lucha con el dragón en los abismos. En la leyenda de los primeros reyes babilónicos que nos ha transmitido Beroso no faltan otros hombres-peces y seres híbridos que amplían la descripción de Oannes. Fundadores grotescos, sin duda, pero que, pese a su origen ctónico, quedan en seguida insertos en el orden cósmico-astral: Oannes pertenece al signo del Zodíaco Piscis, y de este mar procede en realidad. Y la buena nueva se refiere, en último término, al dios

del planeta de la dicha y del triunfo, Júpiter, que iba pronto a coincidir con Marduk, el vencedor del dragón. Sólo una única figura algo antropeide, Gilgamesh, el héroe y gigante del sol, aparece como salvador no totalmente astral; Gilgamesh acaba de vencer al toro del cielo, de hacerse con el agua de la vida y la planta de la inmortalidad, pero pierde esta última en su retorno a la tierra, sufriendo así él mismo la muerte, y por cierto, pese a sus muchas hazañas, sin una resurrección celestial. Impoluto queda, pues, así un solo *dios astral* en el cielo; únicamente Marduk, que brilla desde lo alto en el planeta Júpiter, es el salvador. Y tras su triunfo sobre el dragón de los abismos, Marduk alcanza el gobierno de los nuevos tiempos y del mundo, recibiendo el día de Año Nuevo, que es su fiesta *katexochen*, la guía de los sinos, las tablas del destino, el Libro de los Siete Sellos; de su lugar de culto surge la ciudad de Babel = Bab-il, puerta del cielo, y bajo Hammurabi se convertirá en el dios del imperio. En la época siguiente a Hammurabi, Marduk se incorporará, como señor del imperio, la vieja trinidad divina sumeria: Ea, el dios de los mares y de la sabiduría oculta, desde donde Oannes había anunciado su mensaje; Anu, el dios del cielo, y Enlil, el dios del mundo. Como dios de Año Nuevo, Marduk es, a la vez, el dios de la primavera o de la redención de la humanidad, de la enfermedad y de la miseria. Mucha salvación, mucha buena nueva del triunfo de una vez, pero una buena nueva que tiene lugar por encima y fuera de los hombres, no sólo en el cielo, sino, además, en un remotísimo pasado en el cielo, del cual el día de Año Nuevo es sólo el recuerdo, un recuerdo concluso, y, en el mejor de los casos, su repetición. Innegablemente distinto es lo que se espera, desde luego, en Babilonia y también en Egipto *qua* buena nueva; la profecía de la ventura tras grandes catástrofes penetra como un *humanum* en el futuro. Pero, sin embargo, por razón de la absoluta extra-humanidad y atemporalidad de la fundación religiosa babilónica, por razón de la completa identidad del dios de la repetición con el salvador, lo que se espera se mueve exclusivamente en el ciclo de lo llegado a ser, más aún, en el reloj fijo del cielo. Marduk-Júpiter es, a la vez, idéntico con el signo del Zodíaco Tauro, en el que se hallaba el sol desde la fundación de Babilonia hacia 2800, convirtiéndose así, en el calendario de la época del toro, en el soberano del punto matinal y primaveral de la órbita solar, y convirtiéndose así también en el punto de la primavera largo tiempo ya existente, fijado en el uso como mito astral, a partir del cual la estrella se alza siempre de nuevo. En cada Año Nuevo, al hacerse cargo del gobierno cada rey, el dios reudentor aparece como la misma esencialidad y sólo en distintas cons-

telaciones astrológicas. La buena nueva de Babilonia tiene su origen en el triunfo del dios estelar Marduk sobre Mummu Tiamat, el dragón del abismo, y es siempre, por eso, confianza en la ley de arriba hacia abajo, en la ley de las estrellas. Ya el más temprano signo cuneiforme para el dios representa característicamente una estrella, y también en Babilonia se encuentran los inicios de la astrología religiosa que, más tarde, iban a desarrollar los caldeos. En el cielo impera la imagen primigenia del orden, Marduk apacienta a los dioses estelares y los mantiene así en la bondad; dicha, ventura, salud en la tierra son sólo la reproducción cosmomórfica del orden celestial. Este *mito astral acabado* no contiene, pues, como doctrina nada humano; su evangelio lleva a los dioses estelares, en coincidencia con su buen curso cíclico, como precaución frente a un curso contrario. Un evangelio, como bien se entiende, que, al igual que todas las religiones, es también fundación y proyección del hombre en el mundo, pero cuya voluntad e intervención del yo contienen un sujeto que sólo quiere existir como objeto. El camino misterioso conduce hacia afuera, hacia la piedra y el cosmos, y no posee, ni en Babilonia ni en Egipto, la tendencia a girar hacia el sujeto. La teoría fundamental del mito astral —tal como el mundo es en lo alto así es también aquí abajo— se representa al hombre así mismo como la reproducción, más aún, como la huella del mundo superior y, por tanto, exterior. Lo alto astral no deja en absoluto ninguna sustancia a la subjetividad religiosa, no le deja ni siquiera la suficiente para poder ser clavada en el Cáucaso. Más aún, donde sea que el ser determinante es reducido a su vertiente objetiva se encuentra siempre la influencia del arquetipo religioso de Egipto y Babilonia. Esto no sucede sólo en la astrología, tal como fue desarrollada por los caldeos en suelo babilónico y en contacto con la vieja religión estelar, como un sistema de dependencia insoslayable de lo exterior y lo superior; consecuencia de lo cual es que la astrología mitologiza el orden contra la libertad, siempre con una luz rigurosa al fondo, tal como se observa todavía en la utopía social de Campanella. Pero también allí donde no puede hablarse de estrellas del destino, tenemos a Babilonia, tenemos una especie de bombo giratorio de la repetición deshumanizada y ahistórica; sobre todo en concepciones del mundo predominantemente heterónomas, en las que la decisión proviene de lo alto, e incluso sólo de fuera. El elemento mítico-astral se encuentra así en toda clase de *fatalismo*, también en el cristianizado e incluso en uno de tipo mecánico. De otro lado, en cambio, en tanto que eran no sólo religiones del más inquebrantable despotismo, sino también de la más extraña enajenación, tanto Babilonia

como Egipto sitúan, por primera vez, la *sublimidad* en su esfera religiosa, y ello precisamente por la contraposición extremadamente espacial de lo mítico-astral y una antropomorfización excesivamente subjetiva. En la ausencia humana de estas religiones se encuentra el *pathos* de la exterioridad extrema, pero además también el correctivo todavía mítico de un orden, sin el cual sujeto y tiempo sólo giran en torno a sí y se consumen. Cristal y estrellas fueron en un momento una buena nueva, si bien los fundadores de esta pura visión astral la caricaturizaron necesariamente y la sumieron en la penumbra. El mito astral hace necesarios los hierofantes, pero no tolera profetas que hagan volver la cabeza al dios solar para dirigirla a los hombres; de la misma manera que las obras arquitectónicas hieráticas de Egipto, y muy claramente las de Babilonia, trataban de alcanzar su perfección puramente como reproducción de una estereoscopia cósmica. Incluso los laberintos egipcios de los que nos habla Heródoto, más que imitar los intestinos o las sinuosidades cerebrales, lo que querían imitar en sus corredores era el curso de los astros, es decir, querían ser cosmomorfos; y cuánto más el camino de los templos en Egipto o la torre de los planetas en Babilonia. Profetas y comunidad desaparecen en construcciones y doctrinas que de modo tan colosal como geométrico han acumulado lo divino; éste es el signo distintivo del riguroso mito astral y de su salvación, en la que tantos siglos se creyó.

*Buena nueva del equilibrio terrestre-celeste  
y del insignificante pulso del mundo (Tao): Confucio, Lao Zi*

También el hombre medido se retrae, no trata de abrirse paso a la fuerza ni hacia lo alto ni a la primera fila. Entre la suave modestia y el don de mantenerse equilibrado en la zona media hay una especie de afinidad. Una afinidad que es burguesa en un sentido antiguo que todavía no conocía ningún afán desmesurado de ganancia. Y así ocurre que la actitud medida, ajena a la aventura, ha sido alabada sobre todo en pueblos sin una clase superior guerrera. Con el fin de mantener tranquilas a las masas, se recomienda, junto a espantosas penas corporales, pero de naturaleza más preventiva que éstas, el decoro establecido. Se ama lo experimentado, lo equilibrado, el rigor en las cosas, se es devoto de la medida. Todo ello aparece de la manera más consciente en China, al final de su época feudal, como es natural, hacia 700 a.C., en medio de trastornos anárquicos que van a extenderse hasta el 220 a.C. Sólo entonces se hizo China civil, surgiendo una nueva clase de señores, es decir, una nueva forma de

renta agraria. La familia de estructura patriarcal quedó, es verdad, en pie, pero desaparecen los privilegios aristocráticos del nacimiento, y, con excepción del monarca, no hay nobleza de la sangre. El emperador y sus mandarines (una nueva nobleza de la cultura) no se comportan tampoco como los «señores» de la época feudal-caballeresca, sino como los «padres» despóticos de un pueblo formalmente liberado. La actitud cortesana se convierte en actitud moderada, por así decir, y la forma de vida se refrena patriarcalmente por doquier. Esta medida fue formulada religiosamente, por primera vez, por Confucio, un hombre él mismo muy reservado y nunca afanoso. Como maestro ético es el menos belicoso de todos: «Mejor ser un perro y vivir pacíficamente, que ser un hombre y vivir en discordia». El *Li* (la regla del decoro) se convierte en objeto de meditación, el *Yen* (humanidad) significa aquí tanto como uso o tradición. De cosas desenfundadas o bien oscuras no se ocupa el hombre prudente: «Sobre lo que el maestro no hablaba era sobre fenómenos no naturales, acciones violentas, intranquilidad y espíritus» (*Lunyu*, VII, 20)<sup>133</sup>. Y en el mismo sentido: «Encontrarse respetuosamente con los espíritus, pero mantener distancia frente a ellos, puede llamarse sabiduría» (*Lunyu*, VI, 20). El emperador se desplaza así a un centro generoso, el emperador del «Estado de Derecho» postfeudal, patriarcal-centralizado, y su prudencia. Para formular esta prudencia, más aún, para consagrarla, Confucio apela personalmente al pasado, como si la teología del nuevo Estado patriarcal-absoluto no fuera más que una mera «reforma». Confucio disfraza su código como código del aristócrata feudal, se mantiene fiel sentimentalmente a los usos tradicionales; nada debe ser restaurado más que el «camino de los viejos reyes», nada debe ser regulativo más que los viejos documentos del *Shu Ching* y del *Shi Ching*. En realidad, sin embargo, Confucio se convierte en el maestro de sabiduría de la nueva burocracia patrimonial, anticipando su articulación, no basada en el nacimiento, sino en la formación intelectual, su pacifismo y su racionalismo. Con la sociedad postfeudal aparece un mundo de dioses postfeudal, el cual, pese a todos los restos de religión natural, tiene en su centro algo tan eminentemente humano como la moral del emperador y su prudencia medida. En esta forma se trata de algo nuevo en el campo de las religiones naturales, a las que todavía pertenece la china; y Confucio, el fundador mismo, se nos muestra, pese a toda su reserva medida, cada vez en forma

133. Cf. *Lunyu. Reflexiones y enseñanzas*, trad. de A.-H. Suárez Girard, Kairós, Barcelona, 2003.



más clara y distinta *con su propio nombre*, como maestro del emperador y de su Imperio del centro. También otras religiones naturales, es verdad, dieron carácter mágico a sus soberanos: en la antigua Irlanda se creía que un rey vigoroso aportaba venturas naturales, y en el antiguo México el soberano tenía que prestar incluso juramento antes de subir al trono de que quería que el sol luciese, las nubes lloviesen y los ríos corriesen, llevando la tierra a gran fecundidad. En la India esta relación con la naturaleza estaba incluso revestida de moral: «Allí donde los reyes actúan sin pecado, los hombres son nacidos sin dolor y viven largos años, los cereales crecen tan pronto como son plantados, los niños no mueren y todos los descendientes son bien logrados», puede leerse en el *Libro del Derecho* de Manu. Y en Babilonia, en Egipto, no era ningún fundador religioso, sino el soberano el que poseía dignidad divina, y a través de él bendecían al país Marduk, Horus, Osiris, Ra... Pero se trate de Irlanda o de México, de la antigua India o incluso de Egipto-Babilonia, con sus monarquías tan exuberantemente tabuizadas, el soberano del pueblo se encuentra siempre debajo de los dioses naturales del momento, dispone frente a ellos sólo de una fuerza especial de oración, o bien Marduk y Ra representan ellos mismos la dignidad real en un mito astral casi vacío de seres humanos. Algo distinto hallamos en la fe de Confucio, porque aquí el emperador se encuentra situado por encima de los dioses naturales terrenos, y él solo mantiene el equilibrio entre la tierra y el cielo. Los dioses de las montañas y de los ríos, los de las ciudades y provincias del imperio son considerados como funcionarios imperiales y pueden ser destituidos como los mandarines. El emperador de Confucio es tanto como el centro del Estado y el centro del cosmos: malas cosechas, inundaciones, corrimientos de tierras, incluso adversas constelaciones estelares se siguen con igual precisión de un mal gobierno que el buen curso de la naturaleza se sigue de uno bueno. Y en este punto de la doctrina se pone de manifiesto hasta qué grado el ser nombrado el fundador, la acentuación de su persona modifica también decisivamente una religión natural (más allá de la mera glorificación ideológica del soberano). Lo que quiere decir que un fundador religioso no se agota siquiera cuando mantiene las potencias del mito astral, siempre que no eleve este mito por encima del reino de los hombres, sino que lo coloque en el centro mismo de la tierra y del cielo. La vieja religión china mantenía todavía su carácter mítico-natural, era demoníaco-orgiástica en sus ritos agrarios y de la fecundidad (el teatro chino conserva todavía rasgos de ello), era astral en sus ritos y leyes, en sus mediciones y en su música (el emperador y litúr-

gico originario, el legendario Huang Tí, no es otra cosa que el dios del año y del calendario). Con Confucio, sin embargo, desaparece totalmente el elemento orgiástico, y el mítico-astral es reinterpretado y es proyectado en la potencia de la armonía humana por el definidor de la concordia entre el emperador y la naturaleza. De ahí las enseñanzas principales: «El cielo no habla, sino que hace proclamar sus pensamientos por un hombre». O bien: «Para el Imperio del centro no hay país extranjero, no sólo en la tierra, sino tampoco en el cielo». Una de las más asombrosas pacificaciones tiene lugar en las contradicciones en que, un día, se vio envuelta la lucha entre los demonios naturales femenino-ctónicos y los demonios masculino-uránicos. El *I Ching*, el viejo *Libro de los cambios*, denomina estas contraposiciones yin y yang, que significan valle y montaña o también orilla del río, una de las cuales está en la sombra y la otra al sol, y que, ya en tiempo de la dinastía Ming e incluso en escritos muy tempranos de la secta de los chamanes, estuvieron referidas a la mujer y al hombre. Pero la lucha entre yin y yang, noche y día, tierra y cielo, encuentra —de modo primario-dialéctico— la unidad de los contrarios por doquier, si bien una unidad acabada; yin y yang se convierten, en el todo, en envoltura de la tierra y del cielo dentro del gran equilibrio, de la anhelada armonía universal. Y en todo este proceso el mundo de los hombres, con el emperador a su cabeza, no aparece ya sometido en ningún punto a los dioses de la naturaleza, sino sólo a los *pensamientos del cielo*, de un cielo, algo muy específico de Asia oriental, que ya no es *ningún dios*. En todas las religiones occidentales discurre entre los dioses inferiores y los supremos una línea única superior, una línea, por así decirlo, que cada vez se hace más teísta, mientras que en China los dioses sólo existen en la naturaleza, y el mundo superior que los abarca como una bóveda es un mundo no-teísta. Ya el *Shu Ching*, el viejo *Libro de los documentos*, muy anterior a Confucio, denominaba el orden celeste Tien Tao, el «ir por el buen camino» del cielo; en Confucio este orden se convierte en la preocupación por una norma también no-teísta que rige el mundo. Esta norma se convierte en el último sostén del centro y es ella la que evita, a través del emperador, que se salgan de sus cauces el imperio y el reino de la naturaleza; la conexión con el Tien Tao es mediación con el equilibrio originario de todas las cosas, es decir, con la ventura. En este punto retrocede, eso sí, el fundador a un segundo plano aunque por razones muy distintas que en el mito astral: y es que la persona significaría aquí una perturbación. Supuesto un comportamiento ordenado de los hombres, el mundo discurre benéficamente en círculo; como

el Estado familiar, como la concordia de la naturaleza, el Tien Tao tolera, es verdad, un maestro, pero no necesita ningún tribuno, y el hombre mismo no lo necesita tampoco en el Tien Tao. Se trata de una índole o un límite peculiar a la religión china mientras ésta existió. Mientras que las culturas de Asia Menor, de Irán, de la India iban a producir más tarde un profetismo exuberante, China no sabe nada de ello y ningún fundador religioso alzó su cabeza por encima de la santa salud de la medida humano-cosmomorfa. El que, algunos siglos más tarde, se hiciera de Confucio un dios no significa una penetración en el cielo, sino una mera concesión a la fe politeísta; y esta especie de hombre-dios es inesencial entre la multitud de grandes y subordinados dioses chinos. Tien, el cielo mismo, no tiene tampoco aquí sitio para un dios, sino que sigue siendo el concepto-resumen impersonal y concluso de una conexión físico-moral. El Tien Tao conserva así el aliento sereno del Estado familiar estático, en la ideología perfecta y en la perfección, a la vez, de un ideal religioso: el sentimiento de humanidad es el perfil interno de este camino del cielo. El mito astral no ha desaparecido, pero ha retrocedido totalmente hasta convertirse en un mito cosmomorfo que tanto refleja la China de la familia y de los funcionarios, como, a la vez, la regula en un *mito racionalista de la medida*. Y es muy característico que esta actitud religiosa haya ejercido su atracción por doquier, también fuera de China, siempre que se ha buscado un centro salvador como medida reguladora de una naturaleza pacificada. Esto ocurrió conscientemente durante el siglo XVIII, en la lucha de la burguesía contra el desenfreno neo-feudal, contra la pérdida del centro, contra la «antinaturalaza». No sin motivo apareció entonces la China de Confucio junto a la Grecia de los Siete Sabios, del μηδὲν ἄγαν, de la μεσότης aristotélica, la fe en la medida junto a la *sophrosyne*, el optimismo sobre el curso del mundo junto a idilios y Arcadias. De la mano de un *bon sens* antifeudal volvieron entonces a percibirse y a aceptarse elementos casi genuinos de la China de Confucio y de su filiación media respecto al mundo: permanentemente en el recuerdo, permanentemente un trozo de correctivo en la desbordante imagen desiderativa de lo justo. Hay una reproducción característica del confucionismo, diferenciable de todo *juste milieu*, que se halla incluso en la revolución, y no sólo en la francesa, una reproducción que alienta todavía en la frase de Brecht: «El comunismo no es radical, el capitalismo es radical; el comunismo es la vía media». *Bon sens*, fe en la medida, confianza en la ruta a seguir, exactamente entre Escila y Caribdis, contienen siempre todavía un elemento de aquella buena nueva poco ruidosa que tiene su origen en Confucio: una buena nue-

va que, por ser afín a la comparación crítica, puede también ser revolucionaria, y que por mantener una afinidad muy próxima al compromiso, al valor de la continuidad, puede también, desde luego, ser devota del orden y conservadora. De ahí lo que hay de confuciano en la fe de Goethe en la medida en el mundo, en su fe en una esencia natural que rige por doquier pendiendo siempre los pesos adecuados. De ahí también aquella «vida según la razón» que tanto atraía a Hegel de China, y que hizo que tratara este país con mucho más detalle, con mucha mayor comprensión que la India exorbitante de los Vedas, y también que la figura fuera de toda medida de Buda. Aquí, incluso en su floración póstuma, no puede decirse que actuara un espíritu de *chinoiserie*, sino el de una buena nueva bien ordenada, casi sentida como real: el mundo, si el hombre sabe entenderlo, está en su quicio. Fuera quedó, desde luego, la meditación sobre la concordancia, esa meditación tan poco captable, que hizo del confucianismo una religión y no un código moral; y fuera quedó también el misterio tan sutil como intraducible del Tien Tao. Si es cierto que la vida del hombre se canoniza cuando convierte el camino del cielo en su canon, no menos cierto es que este camino del cielo es también paradójico en Confucio; por el hecho mismo ya de que es un camino en sí mismo solitario y silencioso.

El maestro medido se hace visible como el maestro que se retira; pero el maestro en sentido propio, el maestro místico del Tao, nos aparece en tanto que se esfuma. Lao Zi se fue hacia Occidente, atravesó el paso de las montañas y nunca jamás se le volvió a ver: sólo su libro quedó tras de él. Su persona no sigue viviendo, a no ser de la manera más desfigurada, convertido en encantador en la memoria de los llamados taoístas (un grupo de taumaturgos chinos de rango inferior y sus seguidores). Alquimistas y exorcizadores iban a extraer sus sentencias del *Tao te Ching*, el *Libro del Tao y de la vida*<sup>134</sup>. E incluso allí donde es recordado Lao Zi como hombre noble y sabio, se nos desvanece en una figura cósmica aparecida en la tierra en las épocas más diversas, lo que hace imposible cualquier discipulazgo. Pese a todo ello, no hay duda de que Lao Zi vivió en el siglo VI a.C.: un contemporáneo más viejo que Confucio, un hombre solitario. Su libro contiene confesiones rigurosamente personales: «Sólo yo estoy como sombrío, empujado de un lado a otro, sin asiento en ningún lugar» (cap. 20). Pero pese a esta su realidad, sobre Lao Zi como

134. Cf. Lao Tse, *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, ed. y trad. del chino de I. Priado Idoeta, Trotta, Madrid, 2006.

fundador religioso se extiende una niebla clara muy adecuada a su persona, que aminora su acción hasta llegar a la no-acción, y que hace desaparecer sus huellas. En el Estado-familia chino, Lao Zi es el eremita peregrino, enemigo del Estado, de la cultura, sólo cobijado en lo inaprehensible; Lao Zi no sólo desaparece hacia Occidente a través del paso de las montañas, sino que se hace permanentemente invisible en el camino del Tao. Lao Zi se nos presenta así con su nombre tan distintamente como Confucio, como maestro del camino silencioso, pero más claramente se nos muestra todavía como evanescente. Este fundador está, por eso, perfectamente perfilado, pero su perfil es de la misma naturaleza que aquello a lo que él dirige la mirada: lo poderosamente insignificante. El Tao procura sostén y guía, pero, sin embargo, en su camino no se encuentra ningún mediador, ninguna estatua que nos dirija la palabra; aunque no es nombrable, es lo único digno de nominación, y Lao Zi no conoce su nombre. Es insignificante y como la nada: «Tampoco el llamado influye ni conserva, y si la obra ha sido realizada, no se aferra a ella. No desea mostrar a otros su importancia» (cap. 77). Centro y medida tienen aquí validez como en Confucio, pero, sin embargo, la medida es poco adecuada para la moral y para el gobierno efectivo. «El método del Tao es disminuir la abundancia, completar la deficiencia» (cap. 77): un equilibrio que muestra otros platillos y pesas, otra situación de la aguja de la balanza que la justicia confuciana. El Tao de Lao Zi es más inaccesible a conceptos occidentales que cualquier otra de las categorías religiosas fundamentales de Asia oriental; y, sin embargo, no expresado en palabras, es el más fácilmente comprensible. Como categoría religiosa de la sabiduría, como armonía con el profundo sosiego que satisface los deseos en tanto que los olvida. Como inserción en el gran Pan, que hace minúsculo todo lo terreno, siendo él mismo, sin embargo, pura pequeñez y sutilidad, falta de intención y silencio. Al desaparecer absolutamente toda perturbación por la persona, el mito astral se hace patente incluso con más amplitud que en Confucio, pero, sin embargo, el mito astral del mundo de Lao Zi es el más singular, porque no contiene más que el aliento leve de un todo por doquier; su universo es inextensamente infinito, solemnemente minúsculo. El cosmos se nos ofrece como afecto en un recato inconmensurable, como el sueño paradójico del ser humano sin tener mucho de humano propio que mostrar. Un cierto acceso directo al fundamento ensoñado de esta ausencia de intencionalidad nos lo ofrece aquella pintura china que, si bien desarrollada bajo signos muy posteriores, a saber, budistas, muestra, no obstante, aquel silencio atento y claro

del Tao, no el sueño profundo e irrepresentable del *nirvana*. Aquí se nos muestran, profundamente enraizados en la cultura del Tao, símbolos de un silencio entitativo, no de un silencio sin objeto y acabador del mundo; símbolos de una cultura que se ha conservado en Liang Kai, en Ma Yuan, en Hsia Kuei, todos hacia el 1200 d.C., tanto tiempo después de Lao Zi; como si todo expresara símbolos universales de aquietamiento. Aquí ésta aparece como rama seca y muerta; allí, como canoa rodeada de juncos mientras asciende la luna; allá, como techo de una casa bajo un árbol, como cascada o como reunión de rocas con un hombre al margen, él mismo como una figura solitaria que toma parte en la reunión, meditabundo, hundido en la reflexión. Es el aliento del Tao en su acogimiento finito-infinito, expresado por medio del paisaje; y Lao Zi predicó precisamente este sosiego, esta pesantez sin peso. La predicó en lo insignificante que mantiene el mundo en marcha, que lo mantiene en sosiego. Las diferencias respecto de Confucio son, por tanto, importantes; son las diferencias que existen entre el más puro místico y el más devoto racionalista de los fundadores religiosos. Confucio formula la *medida*, algo fácil de observar, mientras que Lao Zi expresa lo sencillo, lo más difícil de poner en obra. Confucio posee espíritu histórico, le gusta apelar a los antiguos, mientras que Lao Zi está fatigado de la historia, no da un solo ejemplo histórico, y los antiguos sólo son excelentes para él como sazón de su Tao. Éste se da, sin embargo, en toda época, es decir, en ninguna; es el origen primigenio tanto en la Antigüedad como en el presente, lo ininterrumpido como lo incesante. Y como ocurre con la historia, así ocurre también con la moral tradicional, la cual es para Confucio canónica, y para Lao Zi carente de valor, incluso degeneración: «Se había abandonado el Tao, y así fue que hubo moralidad y obligación; los Estados entraron en confusión y desorden, y así fue que hubo servidores leales» (cap. 18). Y en el mismo sentido: «Moral es insuficiencia de fe y lealtad y comienzo de la confusión; premeditación es apariencia del Tao y comienzo de la confusión» (cap. 38). Soberanía, modelo, código —situados tan alto por Confucio que la teoría del Estado y la metafísica coinciden— son en Lao Zi algo superfluo e incluso perjudicial. El Tao vive en el instinto de lo justo, el único que le ha quedado al hombre y que anima la salud del mundo entero; y vive más próximamente en el instinto, si así puede llamarse, de una democracia mística:

Si los príncipes y reyes fueran capaces de ser sus vigilantes, todas las criaturas se pondrían a su lado también como vigilantes. El cielo y la tierra se pondrían de acuerdo para hacer descender un suave rocío, y

el pueblo se haría de por sí mismo justo, sin que nadie mandase sobre él (cap. 32).

Esta buena nueva, un mensaje que todo lo libera con su encanto, se halla lejos de la ideología del Estado-familia como Estado autoritario; pese a las transiciones que nos salen al paso en muchos consejos de Confucio, pese a la superioridad que éste concede al encanto sobre la dignidad. En Lao Zi se ha abandonado todo lo exuberante y grandioso, mientras aparece el suave arte seductor de la sabiduría; el Tao —hace ya mucho no sólo en el cielo, hace ya mucho en las proximidades— es su dios silencioso, precisamente como un dios lleno de ideología de contraste contra la anarquía y el «Estado de Derecho» a la vez. Ello se muestra de la manera más clara, en último término, en el pensamiento central de Lao Zi, que sólo verbalmente coincide con Confucio: en el *principio fundamental del no-apetecer, del no-hacer (wu yu, wu wei)*, en este *centro de sosiego del Tao mismo*. El no-hacer, que es alabado también por Confucio ocasionalmente, como máxima de gobierno basada en la espera, se convierte en una cuestión de principio en Lao Zi. En el reino del Tao no se hace nada, la violencia de la intervención perturba su gobernación, priva a sus fuerzas curativas (a alguien sano en sí, como acto mismo, que ni siquiera presupone siempre la enfermedad) de la serenidad receptiva en que ellas actúan. Ello no es quietismo en el sentido europeo ni tampoco en el sentido de la coral de la Iglesia: «Señor, levanta tú mismo el carro», sino que el sosiego del Tao es más ingenuo y más radical. Más ingenuo, porque en él alienta un trozo de salud anti-oscurantista, una confianza en la restitución desde sí mismo de lo que está bien estructurado; más radical, porque esta confianza está referida al ritmo continuo del mundo, no a la decisión de Dios y su aceptación. Pese a todos los quietismos en sentido propio que se encuentran en las formas de abandono de la sabiduría oriental, sería un error, por tanto, equiparar el no-hacer en el sentido de Lao Zi con el no-actuar; muy al contrario, porque precisamente el no-hacer y sólo éste es tenido aquí como causa de una acción. El hacer figura aquí como contraposición a vivacidad, madurez, florecimiento, que son las únicas formas de la espontaneidad orgánica, y, por tanto, del logro: «La vida superior carece de acción y de intención, la vida inferior actúa y tiene intenciones» (cap. 38). «Sólo puede alcanzarse el reino si se libra uno de la afanosidad. Los muy ocupados no son hábiles para alcanzar el reino» (cap. 48). En esta animadversión contra el hacer mecánico-abstracto es imposible no percibir un recuerdo ctónico, la fe en la madre tierra, expen-

dedora y protectora; un matriarcado largo tiempo sepultado alienta en la máxima del no-hacer, en tanto que espontaneidad en sosiego. No sin motivo, por eso, reproduce e incluso sublima el Tao-vida de Lao Zi imágenes de la antigua época matriarcal china, ya que Tao es el nombre antiquísimo de una paridora de mundos con figura de animal. El no-hacer alcanza así conexión con Deméter en el Tao: «El espíritu de lo profundo no muere, sino que es lo eterno femenino. Interminablemente se abre paso, manteniéndose firme sin embargo, y permaneciendo sin esfuerzo en su acción» (cap. 6). «Gira en círculo y no conoce ninguna inseguridad, puede entenderse como la madre del mundo» (cap. 25). «Un gran reino tiene que mantenerse abajo, y así se convierte en el punto de reunión del mundo. Es lo femenino del mundo, y lo femenino triunfa por su silencio sobre lo masculino» (cap. 61). El no-hacer de Lao Zi se halla unido, por tanto, a una especie de efectividad co-imperante: por virtud de su alianza con el pulso del mundo, por virtud de su animadversión contra la técnica abstracta, que actúa sin contacto con una naturaleza como madre. Y es así como la doctrina bien entendida del no-hacer contiene una máxima que, en último extremo, puede hallarse tan lejos de todo quietismo, que no es extraña, ni mucho menos, a la acción concreta, más aún, que puede consagrar la revolución como modo de apertura a lo justo pendiente de realización. Es la máxima: «El camino está iniciado, termina el viaje», y en este sentido explica Lao Zi el no-hacer como inserción en la concreta fuerza de acción del mundo: «Si se respeta el Tao y se valora la vida, no hace falta mandato alguno y el mundo discurrirá justamente por sí mismo» (cap. 51). En una ocasión habla incluso del hacer del no-hacer (*wei wu wei*), con lo cual quiere significar exactamente establecimiento de la conformidad con el pulso del mundo, con su potente y sossegada palpitación. Un aroma de té recorre esta religión del todo, tan lejana a la violencia, a la brutalidad y al ruido; el anti-*barbarus* se ha hecho aquí del modo más piadoso fe, paisaje materno del gobierno y la salvación. Más aún, sin por eso salir en absoluto del mundo, el Tao de Lao Zi hace aparecer la paz en que se mueve el hacer del no-hacer, incluso como aquella plenitud de insignificancia que permite ver lo más fuerte en lo más débil, lo más importante en lo más minúsculo, casi ausente. De ahí que Lao Zi haya añadido la siguiente a sus muchas metáforas sobre el Tao:

Treinta radios se encuentran en el cubo de una rueda; en la nada de ellos reposa la utilidad del carro. Se configura la arcilla y se hacen con ella recipientes; en su nada reposa la utilidad de los recipientes. Se perfora el muro con puertas y ventanas a fin de hacer una casa; de su



nada surge la utilidad de la casa. Por esta razón, el ser da posesión; el no-ser, utilidad (cap. 11).

Este no-ser no es, desde luego, acósmico, ni es tampoco *nirvana*, de la misma manera que no lo era el sumergimiento a espaldas del mundo en la ausencia de intención; también el Tao como vacío, y así lo prueba la metáfora del cubo de la rueda, vive en el centro del mundo. Y su no-ser no se halla en contradicción, no es ni siquiera dispar con respecto al ser, sino que designa, más bien, siempre lo insignificante del verdadero ser, suave e insípido. El vacío del Tao es el vacío de lo no-singular, pero también así mismo el de lo no singularizado y de lo que retorna de la singularización. «Gran abundancia tiene que aparecer como vacía, haciéndose inagotable en su acción... Pureza y silencio son la norma del mundo» (cap. 45). Como tal plenitud y silencio el vacío del Tao gobierna en el mundo; vaciado de mundo, y, sin embargo, de nada lleno más que de mundo. La buena nueva sigue siendo cosmomorfa: «El hombre tiene la tierra como modelo, la tierra tiene al cielo como modelo, el cielo tiene al Tao como modelo, y el Tao se tiene a sí mismo como modelo» (cap. 25); y es así como la armonía cósmica ofrece sostén. Aun cuando el Tao se encuentra sobre el cielo, no es algo trascendente, sino que vibra, más bien, a través de todas las reproducciones de su modelo, en una incesante partición, en un pulso que es en Lao Zi tanto el origen como la norma de lo justo. Como tal ser del mundo y de la proximidad, el Tao es precisamente también teológico-políticamente un dios, pero un dios tan desprovisto de toda grandiosidad, que ya no lo es en el sentido corriente del Señor: «Viste y alimenta a todas las criaturas, y no juega al señor» (cap. 34). Sólo en un pasaje, por lo demás espurio, en el *Tao Te Ching* (cap. 4), habla de un soberano supremo (Di), que puede entenderse bien como dios del cielo o sólo como dios-emperador de la alta Antigüedad; sin embargo, en el mismo pasaje se presenta al soberano supremo como condicionado por el Tao y éste como anterior a él. Un pulso del mundo no patético no exige ningún señor, y la naturaleza misma es en Lao Zi una cultura tan antigua que no necesita jugar al señor. Si fuera necesario, este Tao no permitiría que ningún hombre se frustrase: representaría el mundo sin ningún extravío en él. Richard Wilhelm, que es, sin duda, quien más de cerca ha captado el sentido del texto religioso chino, quiere traducir Tao con «ser-para-sí»<sup>135</sup>, es decir, con una expresión hegeliana, la cual, sin embargo,

135. Cf. R. Wilhelm, *Tao-te-king*, Beck, München, 2005.

no puede aquí presuponer un proceso, en el sentido en que la salud presupone una enfermedad. Pese a lo cual, el Tao contiene dialéctica, no sólo como la constante autosuperación de la determinación alcanzada, sino justamente como dialéctica del cambio en el círculo, del fluir en el ser-para-sí: «Siempre en fluencia, es decir, en toda lejanía; en toda lejanía, es decir, retornando a sí» (cap. 25). El Tao, sin embargo, sigue siendo siempre pura espontaneidad en puro sosiego, en el fundamento materno de la norma con la que el ser humano se mantiene identificado. En tanto, desde luego, que este ser humano se hace tan idéntico con el fundamento del mundo, que su vida, aun discurriendo por su cauce adecuado, es vivida, recorrida, si así puede decirse, por el fundamento del mundo, es claro que el ser humano cesa en tanto que ser perfeccionador, supernaturalizante. Con lo cual nos sale al paso, una vez más, lo paradójico de un *pan-humanum* sin hombres; porque los hombres desaparecen aquí como desaparecen todas las cosas, como desaparece en último extremo el mismo Tao. Acción secreta de una naturaleza que gobierna eternamente: en este elemento divino sin dios debe quedar insertado todo el elemento humano sin hombre, toda esperanza sin nada necesario que esperar, todo ente sin ser. «La vida más alta aparece como vacío, el tono superior tiene un sonido inaudible» (cap. 41): los sujetos se pierden en el Tao como los tonos en una armonía tan grande, que, como la salud, no puede sentirse, y como lo incesante se hace inaudible.

*Un fundador que pertenece ya él mismo a la buena nueva:  
Moisés, su Dios del éxodo*

El que habla con especial violencia y afán no puede quedar recubierto por la leyenda, sino que se alza en propio cuerpo ante nosotros en su imagen tradicional: una voz real atraviesa todas las fábulas. Así ocurre con Moisés, uno de los primeros caudillos que condujo a su pueblo liberándolo de la servidumbre. Moisés es, en el tiempo, el primer fundador de perfil definido, y sigue siendo el más visible: un hombre. Convertirlo en leyenda, como se ha hecho con Abraham, Isaac, Jacob, que no son, en realidad, más que nombres de estirpes israelitas, o quizá incluso dioses cananeos retrotraídos a fechas anteriores, es algo que se ha intentado en vano. Ni siquiera ha sido posible reducir a leyenda la historia de José, es decir, la prehistoria de la obra de Moisés. Se ha querido ver en la historia de José una fábula repetida: la del hermano más pequeño envidiado por sus hermanos mayores. José mismo debería ser la variante de un dios de la luz babi-

lónico, de Tammuz, que desaparece en la región occidental. Resulta, sin embargo, que la misma historia de José e incluso la persona de este canciller llevan en sí mucha verosimilitud histórica. Porque José sabe cosas de Egipto que no puede saber ninguna figura legendaria inventada o procedente de la región occidental. Su historia, anterior en muchos siglos al éxodo, muestra mucho y distinto colorido local egipcio: los ritos del enfeudamiento (Génesis 41, 42) están relatados tan precisa como exactamente, e igualmente exactos son los datos sobre las manos muertas de la Iglesia egipcia (Génesis 47, 22, 26). Es decir, que ni siquiera en la historia de José, tan anterior en el tiempo, tenemos un precedente para disolver en mera fábula a Moisés y al éxodo; y ello aun cuando el relato en contra egipcio hasta ahora conocido sobre estos acontecimientos sea equívoco y muestre lagunas. Había cancilleres egipcios de procedencia semita, y las tablillas de arcilla de Tell el-Amarna, no encontradas hasta 1887, testimonian que los reyes cananeos pidieron ayuda al faraón con motivo de una invasión de *ibri*. Más generosamente, sin embargo, que José fue adornado Moisés por la corona legendaria tejida, en primer lugar, por la investigación mitológica, especialmente la babilónica. Y aquí hay que tener en cuenta que, sin un fundamento histórico real, ningún pueblo ha relatado voluntariamente, por así decirlo, los días de su servidumbre e indignidad. Ni ningún pueblo tampoco ha fantaseado sacando de la nada detalles de su liberación y de la conducción desde la servidumbre, ni ha confundido la lucha entre el sol primaveral y el invierno con la suya propia. No obstante lo cual, mitólogos, especialmente de la clase panbabilónica, no han dudado en atribuir esto a la historia antigua israelita, tal y como lo habían hecho ya, con mayor fantasía aún, con la historia de Jesús. Para ellos, y por razón de la cuna de junco en la que Moisés pudo salvarse de la furia del faraón, Moisés está predispuesto a formar parte de todo un grupo mítico de dioses jóvenes del sol o de la primavera. Lo mismo que él, también el niño Adonis, el niño Horus o el niño Jesús fueron perseguidos por ogros invernales, y lo mismo que él también los jóvenes dioses del sol fueron ocultos en un escondrijo, una caja o una cueva. También la obra misma de Moisés, el éxodo, fue deslavazada y convertida en una leyenda solar de origen babilónico: «La liberación de la servidumbre en Egipto reviste el sentido del mito anual de la liberación de los dragones invernales»<sup>136</sup>. La misma catástrofe de los egipcios en el mar Rojo hacía resonar en los oídos de los mitólogos

136. A. Jeremias, *Babylonisches im Neuen Testament*, Leipzig, 1905, p. 120.

panbabilónicos motivos de la lucha gigantesca sostenida por Marduk contra el demonio del mundo inferior Tiamat. De otra manera que estos mitólogos panbabilónicos, con argumentos incomparablemente más serios e incluso con grandes descubrimientos filológicos, intentó también finalmente una crítica bíblica radical borrar a Moisés de la historia. Ahora no siempre como persona viva, pero sí como aquel que anuncia un nuevo Dios fundando una fe originaria. Según una llamada hipótesis kenita<sup>137</sup>, Moisés habría tomado a Yahvé de la estirpe de los kenitas, con una mujer de la cual se había casado después de su huida. Los kenitas tenían sus pastos en el Sinaí (quizá el volcán hoy apagado), y Yahvé (probablemente «el oreador» o «el soplador») era venerado como dios del volcán desde los tiempos más remotos. Si se admite que Yahvé fue un plagio, nada tiene de sorprendente que también los diez mandamientos no fueran algo propio ni de Moisés ni de los hijos de Israel. Según Wellhausen, el extremista más radical y epígono antisemita de la crítica bíblica, el decálogo procede de los cananeos. Según él, los sacerdotes judíos lo habrían tomado de Canaán, junto con los mandamientos rituales; sólo mucho más tarde, después de Ciro, se atribuyeron los diez mandamientos a Moisés, estando, de otra parte, interpolado todo su contenido, no sólo sus formulaciones<sup>138</sup>. De tal suerte que, al final, como resultado de una crítica bíblica radicalmente disolvente, lo único que quedaba en pie de Moisés y del antiguo Israel era un amasijo de religiones desprovistas completamente de centro, de piedras y árboles sagrados, de dioses locales completamente diferentes entre sí, de culto de los antepasados, sacrificios humanos, costumbres cananeas y leyendas babilónicas de épocas tardías. Los fundadores de las religiones judías hubieran sido, por eso, sólo los profetas, mientras que Moisés, Yahvé, el éxodo y el decálogo no son en su circunstancia más históricos que Abel y Caín. Pero ahora ocurre lo verdaderamente sorprendente: precisamente allí donde la crítica bíblica elimina las posteriores adaptaciones y las antedataciones, allí donde descubre realmente elementos extraños en el mosaísmo, precisamente allí se pone de manifiesto la originalidad de Moisés de modo mucho más evidente que lo que lo había estado antes de los triunfos, y también extravagancias, de la crítica bíblica. De la misma manera que la teoría de la descendencia no borra

137. Cf. K. Budde, *Die Religion des Volkes Israel bis zur Verbannung*, Töpelmann, Gießen, 1900.

138. Cf. J. Wellhausen, *Israelitische und jüdische Geschichte*, De Gruyter, Berlin, 1981.

la diferencia entre el hombre y el animal, sino que, al contrario, la hace mucho más perceptible, así también la Biblia nos aparece mucho más original y única desde que se han puesto de manifiesto en cierto modo sus fuentes y elementos extrabíblicos. Quizá, probablemente, tomó Moisés de los kenitas el Dios del Sinaí, pero éste ya no siguió siendo lo que había sido. No hay duda de que el decálogo, para no hablar ya del código ritual, contiene posteriores adiciones procedentes de Canaán, pero el núcleo fundamental no tiene paralelo ni en Canaán ni en el mundo entero. Con Moisés tiene lugar un salto en la conciencia religiosa preparado por un acontecimiento que contradice radicalmente las religiones de la devoción al mundo o del destino mítico-astral: la *rebelión*, la huida de Egipto. En este sentido, y no como Nimrod o como un mago de dimensiones gigantescas, Moisés nos aparece como *el primer heros eponymos, el primer autor de una religión a la que da nombre, de una religión contrapuesta en sí misma*. Sólo desde el arquetipo del éxodo puede un europeo entender otras religiones posteriores de la contraposición, como, por ejemplo, la religión bélica de Zoroastro o la acósmica de Buda. Del mismo modo que la figura de fundador de Moisés constituye el prototipo para todos aquellos fundadores que no se mantienen al margen de su doctrina, sino en su seno, mesiánicamente.

Un pueblo esclavizado: he aquí la miseria que enseña a orar. Y en este momento aparece un fundador que comienza dando muerte a un representante de la tiranía; el *sufrimiento* y la *rebeldía* se hallan aquí ya en los orígenes y constituyen juntos la fe en un camino hacia la libertad. El dios del Sinaí, tomado de los kenitas, no queda reducido en Moisés al dios local de un volcán, sino que se convierte en *el espíritu del éxodo*. El dios del volcán es movilizado y su carácter, si se prescinde de ciertos rasgos coléricos y eruptivos, modificado. El dios local es arrancado de su suelo y convertido por Moisés, su teurgo, en nube y columna de fuego, y seguido por un pueblo originalmente extraño para él, avanza desde el Sinaí hacia lo desconocido, hacia la magnificencia de lo desconocido. Y del mismo modo que el Dios del éxodo es mosaico, así también el *núcleo fundamental del decálogo* es una creación de Moisés, no un código moral cananeo, o tomado de más lejos, de Hammurabi, el gran monarca de la antigua Babilonia, cuyo código (ca. 2100) tiene tanto de común con el decálogo como el *Corpus iuris* con la moral kantiana. El decálogo contiene, sin duda, interpolaciones; el mandamiento de no codiciar la casa del prójimo carece de sentido entre beduinos, y lo mismo puede decirse del descanso del sábado. Ambos mandamientos presuponen ya la condición

sedentaria y la jornada de trabajo ordenada de los agricultores cananeos, más aún, la santificación del séptimo día tiene lugar mucho más tarde, sólo durante el exilio babilónico, y es de origen caldeo. Pero en Canaán no existía, en cambio, la ética rigurosa de la comunidad formulada por Moisés; porque ésta procede de relaciones comunistas originarias todavía no completamente desaparecidas entre nómadas, pero sí, en cambio, en la cultura agraria de los cananeos, convertida, hacía ya mucho tiempo, en sociedad clasista. Una proposición como la de «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» (Levítico 19, 18), una concentración tal de los diez mandamientos en uno sólo, tiene en la comunidad primitiva sólo su comienzo inconsciente, mientras que la conciencia de ella y su formulación casi estridente es obra de Moisés. Como tal se mantuvo también en la memoria por Israel, no sólo en el seno de Canaán, sino contra la misma economía de Canaán adoptada por los conquistadores israelitas. En la moral kulaka y en la religión de Baal de Canaán que los israelitas encontraron penetra ahora una nueva esencia que, pese a todas las recepciones, no capitula nunca<sup>139</sup>. Los nazireos, desde Samuel hasta Juan el Bautista, en sus túnicas nómadas de pelo tejido; los profetas, íntimamente unidos a ellos, con la vista dirigida a la época del desierto como el «noviazgo de Israel», como la época «en que Israel era joven» (Oseas 11, 1), reciben sus recuerdos y su fuerza de la fundación por Moisés, del decálogo y del Dios del éxodo. Sin Moisés los profetas carecerían de suelo, e incluso su elevada moral, que tan universalista iba a hacerse, muestra el impulso constante del caudillo del éxodo y de su idea del pueblo consagrado. Por virtud de la intervención de Moisés se modifica el contenido salvífico que había constituido el objetivo conclusivo-externo para las religiones paganas, especialmente para las mítico-astroales. En lugar de un *objetivo conclusivo*, aparece ahora un *objetivo prometido que hay primero que conquistar*; en lugar del *dios natural visible*, aparece ahora un *Dios invisible de la justicia y del reino de la justicia*. Ahora bien, si no los profetas, ¿no añadió el Libro de Job (después de tan pocas cosas buenas en Canaán, después de tantas promesas incumplidas) a la fe mosaica algo completamente distinto, a saber, la negación de sí mismo? ¿Como repulsa de su buena nueva, como rebeldía, y esta vez no sólo contra el Faraón o Baal o Belial, sino contra el Yahvé de la aparente justicia? No hay duda de que éste es el contenido de la rebeldía de Job; ni las torpes correcciones y armonías tradicionales de sus amigos, ni tampoco la

139. Véase vol. 2, p. 59.

tormenta a través de la cual proclama Yahvé su dispar sublimidad salvan la fe en la justicia del Dios antes tan grandiosamente proclamado y proclamante. Ante un entendimiento de súbdito que no se conforma ya con sus limitaciones, le es imposible mantenerse a una teocracia hecha ya inhumana. No obstante lo cual, el mismo Libro de Job, de origen tan tardío y surgido al margen de Judea, es auténtico Antiguo Testamento o Moisés en un contra-Moisés. Ni siquiera la redacción sacerdotal del texto bíblico, mucho antes ya que Job, pudo escamotear o hacer olvidar los rasgos subversivos en este texto, como, por ejemplo, ya el rezongar de los hijos de Israel, la comparación de los hechos de Yahvé con su promesa, con aquel alto destino que ya Isaías le había atribuido: el de ser el sacrosanto en Israel. El refunfuño, sin embargo, era la comparación de Dios con su ideal: todo lo cual se encuentra ya prefigurado en el mismo Moisés, en el hombre del agua de la discordia (Números 20, 13), de la duda de que Yahvé salvará a su pueblo (Éxodo 5, 23), de la conjura de Yahvé para que sea él mismo y no un ángel imperfecto el que conduzca a la tierra de promisión (Éxodo 33, 15). Moisés insiste en que, en lugar del ángel, sea Yahvé, y lo hace con *kiddush hashem*, con la santificación del nombre, insiste en que sea Aquel que se ha convertido en rostro: «No nos conduzcas allí donde no vaya tu rostro». El rostro se halla, sin embargo, muy por encima de la justicia que Job niega hasta tal punto en Yahvé, que de éste no queda casi nada más que el viejo demonio del Sinaí: «príncipe del rostro» es significativamente un título posterior del Mesías, es decir, del caudillo que se pretende que lleve a Yahvé, o a aquel algo definitivo que es creído en Yahvé. Ninguna religión ha recorrido tantos estratos de la sublimación e incluso de la utopización de su dios como la religión de Moisés, pero todos se hallan ya prefigurados en el concepto mismo de su *Dios del éxodo*. El Dios de Moisés es la promesa de Canaán o no es Dios. La rebelión de Job, el Prometeo hebreo, tiene todavía su origen aquí y posee, por eso precisamente, una agudeza muy distinta, una sustantividad muy otra que la que tiene la discordia con Dios en cualquier otra religión. El éxodo se hace radical en Job: no simplemente como comparación de Yahvé, con el ideal de su justicia y del reino de la justicia, sino como *éxodo desde Yahvé mismo* hacia la desconocida Canaán, que era la promesa no cumplida de Yahvé. «Sé que el vengador de mi sangre vive aún y que se levantará sobre mis cenizas. En mí estará el testigo de mi inocencia, y al que me liberará de mi culpa lo veo yo, con mis propios ojos, y nadie más lo ve» (Job 19, 25-27, según la traducción de Bertholet, utilizando conjeturas). La fe en el Mesías de

este texto que, no sin motivo, se nos ha transmitido de modo muy espurio, abandona también a Yahvé, por razón de su utopía. Si Moisés, sin embargo, no hubiese anunciado Dios en Canaán y Canaán en Dios, Job no hubiera tenido ni palabras para su acusación ni luz para su esperanza rebelde. El impulso de Moisés presta cohesión a todo el Antiguo Testamento, incluso el mesianismo que tardíamente aparece, o mejor dicho, que *tardíamente se formula*. También éste, y precisamente éste está latente en una buena nueva, cuyo anunciador se inserta e inserta a su pueblo en ella, con éxodo y promisión de la tierra, tierra de la promisión.

*Moisés o la conciencia de la utopía en la religión,  
de la religión en la utopía*

Mucho se ha acumulado en la Escritura que oprime y hace inclinarse. Pero esto es precisamente lo añadido, lo impuesto a una fe insatisfecha, constantemente creadora. Los mismos hijos de Israel arrojaron un yugo de sí y siguieron a aquel que dijo al faraón: «Deja irse a mi pueblo». La *ley* con la que los primeros rabinos, hacia el 450 a.C., tras el exilio persa, segregaron y mantuvieron unido a un pueblo, no forma parte del impulso de Moisés. Y menos forma parte el *Dios* y *Señor* en su alto trono, cuyo culto habían hecho suyo los israelitas en Canaán, y que no es otro que Baal. El mismo Baal, cuya religión, según la receta de todas las clases superiores, tiene que serle conservada al pueblo: junto a la trivialidad y a la tradicionalidad llena de frases huera con las que los amigos de Job, estos modelos de todo opio oscurantista, ornaban su forma especial de veneración divina. El Dios del éxodo es de otra naturaleza y ha probado en los profetas su enemiga contra los señores y los opiáceos; y sobre todo, no es de condición estática como todos los anteriores dioses paganos. Porque el Yahvé de Moisés da, ya al comienzo, una definición de sí que corta la respiración y que reduce al absurdo toda estática: «Y Dios habló a Moisés: seré el que seré» (Éxodo 3, 14). A diferencia de las interpolaciones en el sentido de la ley o de Baal, aquí es indiferente cuándo se intercaló en el texto originario esta definición tan intensamente mesiánica; porque por muy complicada que parezca, tanto idiomática como mentalmente, no surge por su sentido de ningún código sacerdotal, sino del espíritu mismo del éxodo. *Ehye asher ehye*, «Seré el que seré», es un nombre que, pese a su multivocidad y a su carácter interpolado, traiciona, no encubre la intención de Moisés. La auto-



denominación de Yahvé es multívoca, porque el verbo *haya* que se haya sustentando el *ehye* puede significar tanto ser como devenir; y se halla interpolada, porque sólo una teología ulterior podía colocar esta palabra enigmática en lugar de la palabra Yahvé, cuya pronunciación estaba prohibida. Pese a lo cual, la adición es aquí autóctona, a saber, interpretación de una intención real, de la misma que hizo moverse al dios local del Sinaí hacia la futura Canaán, como quien se mueve en dirección a su patria lejana. Para medir la singularidad única de este pasaje, hay que compararlo con otra interpretación, o mejor dicho, con el comentario a otro nombre de dios: Apolo. Plutarco nos relata (*De EI apud Delphos, Moralia, VI*)<sup>140</sup> que sobre la puerta del templo de Apolo se hallaba grabado el signo *EI*, y trata de someter las dos letras a una interpretación místico-numérica; en último término, sin embargo, llega a la conclusión de que *EI* significa lo mismo gramatical que metafísicamente, a saber, «tú eres», en el sentido de una existencia divina atemporal e invariable. *Ehye asher ehye*, en cambio, nos muestra, ya en el umbral de la aparición de Yahvé, un Dios del final de los tiempos, con el futuro como la naturaleza de su ser. Este dios-omega, este dios del final hubiera sido un despropósito en Delfos, como lo hubiera sido en toda religión cuyo dios no es el Dios del éxodo. Dios como tiempo se encuentra en tensión con el Dios como principio u origen, tal y como comienza el relato bíblico de la creación bajo influencias egipcio-babilónicas. El *Deus creator* de un mundo tenido como perfecto y acabado y el *Deus Spes* que Moisés anuncia a su pueblo sólo más tarde se hacen totalmente idénticos en la teología rabínica (y también posteriormente en el credo de la Iglesia cristiana). Los profetas, en cambio —algo muy importante y que se mantiene fiel en lo esencial al *Dios del éxodo*—, sólo raras veces mencionan el Dios creador, y si lo hacen es sólo viendo en él al preparador consciente de un escenario para el hombre: «Y así habló el Señor, el que ha creado el cielo, el Dios que ha dispuesto la tierra, no para que quede desierta, sino para que pueda morarse en ella» (Isaías 45, 18). Y si ya en el relato mosaico de la creación se encuentra la designación de este objetivo, como el del reino de Dios entre los hombres, el objetivo recibe una intensificación única entre los profetas, y el recuerdo se convierte plenamente en anticipación: «Piensa en las cosas pasadas en la noche de los tiempos, porque yo y nadie más es Dios, el que, desde un principio, ha anunciado el fin, y

140. Cf. Plutarco, «La E de Delfos», en *Obras morales y de costumbres (Moralia VI)*, trad. de M. López Salvá, Gredos, Madrid, 1987, pp. 239-275.

en el principio de los tiempos, lo que todavía no había acontecido» (Isaías 46, 9 s.). Nunca, ni siquiera en la ulterior y extensa mística de la creación, que iba a convertirse en la Cábala en una mística gnóstica emanatista, pierde el Dios del éxodo y de la promesa su potencia final; una potencia que impregna la mística gnóstica del comienzo del mundo y del carro divino del trono (*Merkaba*), y que ajusta a ambos al Omega mesiánico. Según la Cábala, Dios creó incluso varios mundos, pero los destruyó después porque en ellos no aparecía el hombre: es decir, que sólo en esta dirección actúa el Creador. Más aún, la vinculación al hombre como contenido final de la creación se hace aquí tan ineludible, que el Señor del cielo y de la tierra, que quiere vivir con su pueblo (Éxodo, 25, 8), comparte con este su pueblo todas sus vicisitudes como *Ehye asher ehye* hasta el final, y precisamente hasta el final. El exilio revistió al *Deus Spes* con el más doloroso esplendor, ya que Yahvé mismo parece hallarse en el exilio junto con su pueblo. Dios como *shejiná*, es decir, como coparticipación de su luz, es él mismo, para la Cábala, extranjero en una creación en la que el hombre aparece, es verdad, pero en la que está cautivo: la *shejiná* no tiene su origen en el comienzo del mundo, sino que luce como luz mesiánica de consuelo y esperanza. Uno de los máximos cabalistas, Isaac Luria (1534-1572), introdujo incluso la idea del exilio en la doctrina de la creación, modificando ésta así de arriba a abajo; *bereshit*, el principio, con cuya palabra comienza la Biblia, no significa así el comienzo de una creación, sino de un aprisionamiento. El mundo ha surgido por contracción (*tsimtsum*) de Dios, y es, en consecuencia, desde un principio, una cárcel, es cautiverio tanto de Israel como de las chispas del alma de todos, y también, en último término, de Yahvé. En lugar de la magnificencia del alfa o mañana creadora, avanza así al primer plano el espacio desiderativo del final o del día de la liberación; y éste se relaciona con el comienzo sólo como con un proto-Egipto que hay que eliminar. Por poco que estas consecuencias del mosaísmo concuerden con el tono solemne del himno del Génesis, en tan alto grado responden, sin embargo, a la idea del Dios originario del éxodo, y al *Ehye asher ehye*, al Dios del objetivo final. El *Deus Spes* se halla, pues, ya prefigurado en Moisés, si bien la imagen de un último caudillo que libera de Egipto, es decir, del Mesías, sólo aparecerá mil años más tarde; el mesianismo es anterior a esta fe en el Mesías.

Porque, mientras la situación fue soportable para el pueblo, no se sintió la necesidad de un salvador; o bien, mientras se creyó que eran los pecados sólo la causa de los males sufridos. Pero, pese al cambio

grato a los ojos de Dios, que tiene lugar en el Estado-Iglesia judío a partir del 450 a.C., la situación se hace cada vez más horrenda. Por esta razón se impone la imagen de un caudillo último, una imagen que se hace más clara y distinta desde el siglo II a.C., desde la opresión por Antíoco y la guerra de los Macabeos. El sueño culmina en la época romana: Mesías es el rey secreto, el ungido del Señor, el restablecedor del reino de David. Y en tanto que tal, es un caudillo nacional-revolucionario con un halo romántico, pero, a la vez, en el sentido de la Sión universal de los profetas, el soberano en una nueva época, en un nuevo reino de Dios: en la fe mesiánica surge así, además del rey esperado de la casa de David, un esperado y más alto Moisés. Las diez plagas, la desaparición de los egipcios bajo las olas del mar Rojo se hacen apocalípticos: condición preliminar para el advenimiento del imperio de Dios es el aniquilamiento del poder que en ese momento gobierna la tierra. Y la revolución nacional misma, pese a sus dimensiones minúsculas, se entrelaza con el giro del mundo, con el nuevo cielo y la nueva tierra. La imagen del Mesías se hace todavía más poderosa, trasciende con mucho los límites de un Moisés cósmico, como consecuencia de la imagen de un primer hombre celestial, que responde a una representación que era común a los persas y judíos de esa época. La primera vez que aparece la figura humana celestial, plena de sabiduría, en el Edén divino, poderosa como un querubín, es en Ezequiel (28, 12 ss.), un contemporáneo de Zoroastro (ca. 600 a.C.). En la célebre visión de Daniel (ca. 160 a.C.) el mesianismo tradicional recibe incluso corporalidad: «Llegó en las nubes del cielo alguien como un hijo del hombre y fue llevado ante el anciano. Y el anciano le confirió poder, honor y reino, para que todos los pueblos, gentes y lenguas se pusieran a su servicio» (Daniel 7, 13). Y la formulación docta en Dios la encontrará la idea del Mesías en Filón, el contemporáneo alejandrino de Jesús: el primer hombre celestial —Adán, el primer creado a imagen y semejanza de Dios (Génesis 1, 27), no formado del barro (Génesis 2, 7)— es el Logos, el primogénito de Dios, más aún, el «segundo Dios»; ya no es sólo el ungido del Señor, sino intraterreno o *Hijo del Hombre*. El otro Dios, el incognoscible del cielo, cede cada vez más a la figura del Mesías las columnas de nubes y de fuego, el poder del éxodo y de la salvación; pese a su subordinación bajo Yahvé, el Mesías es casi equiparado a éste, pero como el Dios bueno, como el socorredor y la bondad en Dios. Se trata de una modificación teológica que va mucho más allá de la sublimación de Yahvé, a la que hasta entonces se había procedido; porque, bajo la figura del Hijo del Hombre como un segundo

Dios, la modificación está dirigida contra la confianza exclusiva en Yahvé mismo. Aun cuando éste, por virtud de su incognoscibilidad y de su trascendencia absoluta, se desplace a alturas cada vez mayores: porque precisamente la disimilitud de tal lejanía priva a la indigencia del ser al que podía elevar sus plegarias. Una sublimidad excesiva tiene efectos contrarios cualitativamente, porque condiciona un desvío por parte del creyente, en tanto que se hace imposible toda relación con esta trascendencia: en el Dios creído la trascendencia significa tanto como abdicación. Más aún, la sublimidad se convierte en último término en otra expresión de que Dios ha abandonado a su pueblo: el cielo es alto y el zar está lejos, dice un refrán ruso, en correspondencia con aquella sublimidad, ante la que el hombre es tan pequeño que ella misma no piensa en él. Como ya hemos visto, en las últimas épocas del judaísmo, en Job (ca. 300 a.C.) y también en el predicador Salomón (ca. 200 a.C.) se abre paso incluso el total sentimiento anti-Yahvé de que el gobierno del mundo no es justo; y la trascendencia, que separa absolutamente a Dios del mundo, se utiliza, en el mejor de los casos, como profilaxis contra este sentimiento. Se trata, sin embargo, de una profilaxis negativa, no de una que hubiera podido evitar que la antigua y alabada función de salvador de Yahvé se esperara apasionadamente del primer hombre celeste. Y es así como la idea del Mesías aparece finalmente y de modo apenas disimulado como voto de censura, más aún, como defección de Yahvé; a pesar o por razón de la sublimidad proclamada precisamente en los salmos de la última época. Pero lo decisivo aquí sigue siendo que, pese a esta tremenda cisura, la instauración misma de Moisés no se quebranta. El mesianismo no queda quebrantado por el Mesías, aun cuando éste se sitúa en posición antitética a Yahvé; porque no se sitúa en antítesis con el Yahvé del *éxodo*, que había anunciado que sería el médico de Israel. Si bien es cierto que fue precisa toda la desesperación de Judca para situar al Mesías junto e incluso frente a Yahvé, y si bien es también cierto que la idea del Mesías no sólo surge en el suelo judío, sino también simultáneamente y con muchas influencias recíprocas en la Persia de Zoroastro, no es menos cierto que el Dios del *éxodo* era de tal naturaleza que no podía seguir siendo Dios si, en lugar de aniquilar al Faraón y a su imperio opresivo, se presentaba él mismo como Faraón. No tiene ninguna importancia hasta qué punto han influido aquí corrientes extrañas, como es también completamente indiferente hasta qué punto el antisemitismo filológico pretende privar a los judíos no sólo del decálogo, sino también de la idea del Mesías. En el panegírico de las cortes egipcio-babilónicas, con el

que se ensalzaba al que gobernaba en el momento como rey salvador, no se encuentra analogía alguna con la idea del éxodo que se manifiesta aquí. Analogías indudables se encuentran, como ya tendremos ocasión de ver más en detalle, en la religión de Zoroastro, que conoce también un primer hombre del cielo, Gayomart, y en la que la última aparición de Zoroastro, el Saoshyant, que trae consigo el giro del mundo, responde al Mesías judaico (como también al Paráclito del Evangelio de Juan). Pero aunque es posible que durante su exilio babilónico (586-538 a.C.) los judíos se vieran influidos por estas ideas paralelas persas, manteniéndolas después de su regreso, ello no dice nada contra la posibilidad de que estas ideas no hubieran irradiado ya antes de Palestina a Irán. La antigua religión persa, una religión natural que coincide en muchos puntos con la india, excluye el mesianismo, esta fe eminentemente histórica, en la misma medida en que éste se halla implícito en Moisés, tal y como aparece ya vivamente en Isaías, más de cien años antes de Zoroastro: «Y surgirá un vástago del tronco de Isaí, y una rama de su raíz fructificará» (Isaías 11, 1): este pasaje, no interpolado, así como los versículos que lo siguen, son en absoluto ideas mesiánicas, aun cuando no recurren —todavía no recurran— a un primer hombre del cielo y su retorno. Y, de otro lado, los desenvolvimientos apocalípticos en sentido propio de la fe en el Mesías, tal como comienzan simultáneamente entre los persas, los judíos, y no en último término, también entre los caldeos, se nos presentan como una labor en la que puede haber algo de común, pero en la que sólo los judíos tenían para sí toda la fuerza del sufrimiento, y por ello, también todo el rigor de la esperanza. Porque los persas bajo Ciro o los caldeos bajo Nabucodonosor dominaban un mundo, y su dios no necesitaba ya un futuro para ser victorioso; y en este sentido, un documento muy característico, el himno exuberante y gratificador de Behistún dedicado a Darío, nos muestra hasta qué punto podían arreglarse las cosas sin el Saoshyant. Judea, en cambio, se hallaba en una situación tan desesperada, incluso después de la vuelta de los judíos, que sólo aquí pudo convertirse en todos sus términos la fe en el Mesías en una *detonación* y no en una *apoteosis última*. Aquí fracasa aún quizá más el antisemitismo filológico que en el Yahvé kenita y en el decálogo. Basado en su conocimiento de la mitología uránica, Reitzenstein observa con neutralidad:

No puede tratarse sin más de una recepción de la idea judía del Mesías; esperanzas en un rey salvador y en un tiempo feliz, cuya duración no se quiere fijar, se constituyen recíprocamente independientes

en los pueblos más diversos y se influyen a lo largo del intercambio literario en rasgos aislados<sup>141</sup>.

Y Max Weber ofrece un resumen que se aparta incluso de la neutralidad y que ve el mesianismo prefigurado en Moisés y en los profetas, que es la visión exacta:

Lo peculiar de la espera israelita es la creciente intensidad con la que se proyecta en el futuro, bien sea la espera del paraíso, bien sea la de un rey salvador, la primera, del pasado, la segunda, del presente. Ello no tuvo sólo lugar en Israel, pero con tal ímpetu y de tal manera creciente esta espera no aparece en ningún otro sitio en el centro de la religiosidad. La antigua *Berit* (alianza) de Yahvé con Israel, su promesa en conexión con la crítica de un presente miserable hizo esto posible; pero sólo la pujanza de la profecía convirtió a Israel en un pueblo de la espera y de la perseverancia<sup>142</sup>.

Consiguientemente la idea del Mesías sólo se ha conservado en su versión bíblica; y sólo en esta versión fue hecha suya por pueblos con sufrimiento y conciencia de misión. No obstante lo cual, y en tanto que expresaba lo que constituye la esencia del anhelo religioso, suprimiendo la estática mítico-astral, revestida con toda la madurez del Dios del éxodo, la idea del Mesías, hay que decirlo, es un plagio, aunque no un plagio de Persia, sino de la utopía central de las religiones mismas. Todo fundador religioso aparece con un aura *que pertenece al Mesías*, y todo fundador religioso posee como buena nueva *el nuevo cielo y la nueva tierra en el horizonte*, también incluso cuando ambos coronamientos son utilizados por las Iglesias de los señores para la idealización, es decir, para la apología del orden establecido. Lo cual le era, desde luego, más fácil al mito astral del acabamiento (con un estricto cielo antiguo y una estricta tierra antigua) que a las religiones con un fundador en primer plano, con el *pathos* de lo nuevo y el elemento humano en el centro. Pero tan pronto como aparece un fundador, se ha colocado ya un elemento del Mesías, y en toda buena nueva va implícito un experimento de Canaán. El judaísmo ha hecho destacar con especial claridad Mesías y Canaán, pero, sin embargo, todas las religiones contienen, refractadas o en el recuerdo, estas determinaciones, se encuentran agrupadas en torno a ellas, son

141. R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Marcus & Weber, Bonn, 1921, pp. 116 s.

142. M. Weber, *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. III, Taurus, Madrid, 1998, p. 263.

entrecruzamientos de mitología pasada y un mesianismo invariable e intencionado. En la religión el mesianismo es la utopía, una utopía que requiere la mediación de lo «completamente otro» del contenido religioso en aquella forma en la que ya no hay peligro alguno de consagración de los señores ni de teocracia: como Canaán en magnificencia inexplorada, como lo prodigioso. El judaísmo se envaró en el blindaje de la ley cáltica, pero la fe en el Mesías se mantuvo viva, sin embargo, a través de todas las codificaciones de los epígonos: lo que la mantuvo viva era la miseria, era, sobre todo, la promesa en Moisés y los profetas, que ninguna experiencia podía refutar. «Quien niega el mesianismo, niega toda la Torá», y quien esto dice es Maimónides, el máximo maestro judío de la ley, un racionalista y no un místico. La buena nueva del Antiguo Testamento discurre contra el Faraón y afila en esta contradicción su utopía constante de la liberación. Lo que en la buena nueva de Moisés se designa con el nombre de Faraón, Egipto, reino de Edom, es su polo negativo, del mismo modo que Canaán es un polo positivo. Sin Egipto no habría ni éxodo ni tal evidencia del mesianismo; y si Egipto se hunde en el mar, entonces queda abierto el camino para la sagrada morada, es decir, que también en Moisés se halla latente el apocalipsis.

*Intervención bélica personal mezclada con luz astral:  
Zoroastro, Mani*

El maestro visible es evidentemente aquel que quiere hacer volver a la patria; y para ello arriesga su vida en el camino, en el objetivo mismo, a fin de salvar a los suyos. También Zoroastro obró así en el camino hacia un sol más claro que el que ya lucía. Este fundador plenamente humano participa, sin embargo, también en movimientos mítico-naturales, procede parcialmente todavía de viejas corrientes persas, pero imprime en todo ello un rasgo salvador completamente distinto. Zoroastro vivió con seguridad hacia el 600 a.C., y la intrincada leyenda en su torno se tejió sólo ochocientos años más tarde, en el más reciente Avesta. Las *Gathas*, la colección de las sentencias de Zoroastro, nos muestran todavía un hombre muy concreto, rodeado de escépticos a los que contesta con superioridad. Y también la incipiente leyenda está animada por la vigorosa impresión de una persona histórica: Zoroastro incitaba a la fabulación. Incluso en la leyenda más azarosa Zoroastro muestra avatares humanos, no los de un hombre-pez o los de un escriba lunar. Como personificación de la fuerza y la jovialidad, este fundador se impone en las fábulas del

Zend-Avesta, así como también en su obra sacerdotal formalista, tan monótona a menudo. La leyenda nos dice: Cuando Zoroastro nació, mostró ya inmediatamente su alegre sonrisa, el mundo del dios bueno prorrumpió en exclamaciones de júbilo y los malos espíritus huyeron. Un arcángel llevó al adolescente al esplendor del dios de la luz, donde recibió la verdadera doctrina, desapareciendo los secretos de la gran escisión. «Una creación de la gracia la he llevado a cabo yo —le dice Ahura Mazda-Ormuz, el dios de la luz—, y otra, corruptora de los hombres, la ha llevado a cabo Ahriman, la muerte, el invierno, la desidia, de donde se siguen pobreza y acciones inexpiables.» Se trata siempre, de nuevo, de la oposición entre los gigantes del invierno y el dios de la primavera, el dios Thor de los germanos, que rompe el hielo con el martillo. Esta oposición es la oposición mítico-natural por excelencia, la oposición babilónica en la lucha de los dragones del abismo y el Júpiter Marduk, la del antiguo Irán y la de la antigua India: el dios del sol indio Mitra es, por lo demás, idéntico al Mitras iranio, como el dios de la luz Varuna es idéntico a Ahura Mazda. Pero mientras que en Babilonia los dragones del abismo son vencidos por Marduk ya al comienzo del mundo, en Zoroastro, el llamado, el fundador que se dirige hacia adelante, esto sólo tiene lugar al final de los tiempos. De tal suerte, la *historia* penetra en la estática mítico-astral, el mundo entero se hace historia, una reyerta en la que se hallan enzarzados Ormuz y Ahriman. Tras una vida gloriosa, el Zoroastro de la leyenda cae en lucha con Ahriman. No obstante lo cual, al final de cada uno de los tres mil años que el mundo ha de durar después de la muerte de Zoroastro, surgirá de su semilla custodiada por los espíritus un nuevo profeta. El último milenio trae consigo el fin de todas las cosas, aunque también, como un momento de última tensión, el predominio amenazador de Ahriman. En la misma medida se desarrolla, sin embargo, según la leyenda sumamente caballeresca, la risa de Zaratustra, con la que ya el primer Zoroastro había hecho su aparición en el mundo. El nombre del último profeta que nace de la semilla de Zoroastro, el nombre de este último Zoroastro es Saoshyant, que significa el auxiliador futuro. A él está unido Vohu Mano, que significa el espíritu de la verdad, uno de los genios de Ormuz, y de esta manera en la purificación del hombre y del mundo Ahriman es derrotado por Ormuz, el abrazo gigantesco de dos potencias casi equivalentes se deshace, y termina el mundo mixto, el mundo de las sombras compuesto de día y noche. Un nuevo mundo comienza, «libre de vejez y muerte, putrefacción y podredumbre, lleno de vida eterna y crecimiento». Zoroastro vence así como «aliado de Ormuz», y el pri-



mero y el último que puede retornar a él con todos los que pertenecen a la luz. Zoroastro muestra así rasgos análogos a los del Mesías judío, aunque no a los del Mesías doliente, hecho hijo de José por la leyenda judía, sino a los del Mesías triunfador, el hijo de David. Zoroastro ostenta también el nombre conocido por la Biblia: «el de la figura humana» (Daniel 7, 13); es Gayomart, que significa el luminoso primer hombre, tal como él lo era desde un principio en Ormuz. Y el último Zoroastro, el Saoshyant, se encuentra igual que el Mesías al final de los tiempos como señor que separa el bien y el mal, como señor del Juicio final. Incluso la idea cristiana del Paráclito (protector, consolador) tiene en el Saoshyant uno de sus orígenes: el «espíritu de la verdad», que es el que el Paráclito profetiza de Jesús (Juan 16, 13), es Vohu Mano, el espíritu del último Zoroastro. En todo ello subsiste, desde luego, el entrelazamiento mítico-natural, pese a la presencia vigorosa y claramente visible del fundador. Zoroastro, es verdad, rechazó la fe natural védica y del antiguo Irán, lanzó al infierno a muchos de los viejos dioses, colocando a espíritus malignos y a genios en el séquito y dependencia de Ahriman o de Ormuz. No obstante lo cual, pese a que en ella intervienen tantas personas, tanta historia universal como Juicio final, la estática mítico-astral no está completamente eliminada en la doctrina de Zoroastro. De ahí el triunfo fijamente determinado de Ormuz, cuyo momento se establece para después de tres mil años. Y de la misma manera que el futuro no aparece aquí como abierto, como algo verdaderamente nuevo, sino delimitado por un término preciso, así también lo que al final surge no causa la impresión de un *novum*, sino del *quantum* cumplido de una luz, ya existente de antemano, y que sólo Ahriman obstaculizaba e impedía. La gigantesca intervención personal del fundador, que descarga cual un rayo tres veces en el mundo, es así engullida también grandiosa y definitivamente con el cielo externo. También el apocalipsis judío, y tanto más el cristiano, insertan en sí el cosmos, pero como algo que se viene abajo y tras lo cual se encuentra el reino. La buena nueva persa no contiene esta ruptura con la naturaleza, sino que, a pesar de todo el éxodo, permanece en el viejo ámbito; y consecuentemente, para ella la luz no es tanto un símbolo del bien, como el bien un símbolo de la luz. Pero, sin embargo, el mito astral no sigue siendo, desde luego, el mismo que en la antigua Babilonia o entre los caldeos, cuyo culto a las estrellas llega hasta el Zend-Avesta. Si se veneran las siete luces principales del cielo es en tanto que aliadas en la lucha, no como guías del destino. Y si en Zoroastro la historia es, de nuevo, engullida por la naturaleza, así lo es también la naturaleza en

el camino de salvación de una historia eminentemente moralizada. En el dualismo noche-luz Zoroastro vio precisamente la naturaleza como el lugar de dos potencias militares, tal que un campo de batalla humano. En lugar de estar en las profundidades, o incluso en el exterior, como en el mito astral, el creyente se reviste con la coraza del dios de la luz, de la misma manera que el dios de la luz precisa de creyentes. Y no es nada sorprendente que, por razón de su dualismo, la doctrina de Zoroastro pudiera alimentar especialmente bien la intolerancia. Cuando la dinastía de los Sasánidas, a partir del 224 d.C., regeneró a Persia nacional y militarmente, la Iglesia mazdeísta, que surgió entonces de restos de la tradición de Zoroastro y estaba organizada rigurosamente o más rigurosamente que el Estado, constituyó una estricta jerarquía, un ritual penal, y sobre todo, una doctrina que permitía distinguir hasta en los menores detalles entre creyentes y heterodoxos. Como todas las Iglesias, también esta Iglesia negaba totalmente la esencialidad utópica, es decir, el credo mesiánico de sus Zoroastros, eliminando la reyerta cósmico-utópica y determinando así, antes de la aparición del último Zaratustra, que la luz (la Iglesia mazdeísta) y las tinieblas se habían escindido, y además, cómo había tenido esto lugar.

Hasta el centro mismo de este agarrotamiento iba a llegar un nuevo maestro, precisamente del viejo estilo. Se llamaba *Mani*, nació el 215 d.C., y fue crucificado el año 273 por sacerdotes mazdeístas. En el año 242, el mismo año de la coronación de Shapur, el segundo de los Sasánidas, Mani hace su primera aparición en público, poniendo en manos del sha un escrito para la reforma de la fe mazdeísta. Para ello era ya muy tarde, teniendo en cuenta el carácter de bastión de que se había revestido la Iglesia oficial, pero es muy significativo que con este escrito Mani comienza su influencia en suelo persa como renovador de *Zoroastro*. No como caldeo o como seguidor del hereje cristiano Marción, ni menos, como también se ha afirmado, como discípulo de los griegos, que conocía a su Platón, así como su doctrina del alma maligna del mundo; más posible es que Mani estuviera en conexión con la extraña secta mesopotámica de los mandeos, a la cual se había unido su padre, y en el seno de la cual él mismo había crecido. Los mandeos eran creyentes fanáticos en el hijo del hombre, en el salvador de los últimos días y en el incendio del mundo, y en todos sus escritos el hijo que el padre de la luz envía a las profundidades es el objetivo de la espera. No es que los mandeos reconocieran a Jesús como este hijo; al contrario, y aunque es probable que Juan Bautista perteneciera a una orden mandeísta, los mandeos tenían a

Jesús por un Mesías falso. En un apocalipsis mandeísta, coetáneo de los evangelios más antiguos<sup>143</sup>, se espera todavía al enviado del cielo, o lo que es lo mismo, doscientos años después de Jesús, Mani creía, por la secta a la que su padre pertenecía, que aún no se había cumplido la promesa de Juan. Ahora bien, lo que menos eran los mandeos era una secta caldea, sino que, con muchas conexiones laterales con la religión judía popular de entonces, se mantenían fieles a la herencia de Zoroastro. Y en este sentido, no apoyan en nada la separación de Mani del mundo persa ni la tesis de Harnack de que la doctrina de Mani «se alza sobre el suelo del caldeísmo, mezclado con ideas cristianas, parsis y quizá budistas»; se trata incluso de la «religión natural semita sacada de sus fronteras nacionales, modificada por elementos cristianos y persas y elevada a gnosis»<sup>144</sup>. Esta transferencia de Mani corrige en algunos puntos, es verdad, la opinión de que Mani sólo fue un epígono del parsismo, pero lo hace al precio de convertirlo en epígono de los últimos tiempos babilónicos. Ambas opiniones son erróneas. Si no hay duda de que Mani muestra innegables influjos caldeos, tampoco hay que olvidar que, en su época, el caldeísmo mismo estaba iranizado de arriba a abajo. Y si la participación en él del mito astral es todavía mayor que en Zoroastro, en él sigue rigiendo, sin embargo, el dualismo, esa discordia tan poco cosmomorfa entre la noche y la luz, que es de origen persa. Y la moralización de la historia universal aparece tan poco en la religión natural semita como la historia misma y el Hijo del Hombre que la moraliza. En otras palabras: la vieja idea de que Mani se halla en la línea de Zoroastro es exacta con algunas correcciones y adiciones, especialmente por lo que respecta a los mandeos. Esto se ve claramente si retrocedemos de las manifestaciones de Mani al *núcleo mismo de su doctrina*. Este núcleo es dramático por razón de la constante discordia en que el hombre consiste, y como tal drama discurre el mismo proceso del mundo. Cuatro actos, enseña Mani, constituyen este drama, los cuales se corresponden con los cuatro períodos que Zoroastro había señalado para la lucha entre Ormuz y Ahriman. Y cuatro veces interviene el Hijo del Hombre, las cuatro veces con figura y oficio distintos, para impedir que la esperanza se derrumbe, para rescatar de la prisión del mundo la luz áurea secuestrada. El drama se convierte así en un espectáculo sin par de lucha y clemencia, en un éxodo ilustrado al modo de la alquimia, que se desarrolla en los siguientes estadios: El mal

143. Cf. R. Reitzenstein, *Das mandäische Buch des Herrn der Größe*, Leipzig, 1919.

144. Cf. A. von Harnack, *Dogmengeschichte*, Mohr, Tübingen, 1991.

irrumpe en las alturas y la luz manda contra él a su *primer enviado*, el primer hombre, el cual moviliza sus propias fuerzas contra las fuerzas de la noche, contra el humo, el incendio, la oscuridad, los vientos abrasadores, el veneno, lanza el éter, el fuego, la luz, el viento puro y el agua. Pero las fuerzas oscuras devoran a las claras y el mismo primer hombre es hecho prisionero y narcotizado, de manera que olvida su procedencia. Con el fin de liberarlo, la Luz primaria, a la que Mani denomina también, muy a la manera mandeísta, Padre de la Grandeza, manda a un *segundo enviado*, el «espíritu de la vida». Este segundo enviado consigue despertar de su sueño al primer hombre y retornar su esencia espiritual al mundo de la luz, pero no lo logra, en cambio, con sus auxiliares. Con el fin de liberarlos, el espíritu de la luz lleva a cabo su segundo acto de salvación: mata a los auxiliares de las tinieblas, y de sus cadáveres se forman el cielo y la tierra. El espíritu de la luz actúa, por tanto, como el demiurgo, pero en el sentido de que la forma, tanto del cielo como de la tierra, es creada por él, pero no así, en cambio, su materia, la cual está constituida por humo, fuego, oscuridad, viento ardiente y veneno; con la excepción del sol, la luna y las estrellas, que consisten ya en partes de la luz devorada por las tinieblas. Sin embargo, y con el fin de liberar a los elementos de la luz todavía prisioneros, la Luz primaria manda a su *tercer enviado*, el «espíritu del sabio que guía», y con él a la «virgen de la luz». El tercer acto de la creación comienza como un acto de movimiento: sólo las estrellas quedan encadenadas a su puesto y a su órbita, mientras que el sol y la luna se convierten en cuerpos que giran entre la tierra y el cielo. El espíritu del «sabio que guía» se sienta en el sol, mientras que la virgen de la luz (Helena, Sofía) lo hace en la luna, desde donde ambos mantienen en marcha la empresa de liberación de la luz. De esta suerte nos aparece una de las más hermosas interpretaciones desiderativas del sol y la luna que el mito conoce, una interpretación difícilmente original de Mani. En el mito astral ya soteriológico de Mani, el sol y la luna se convierten en dos naves celestes cargadas de buenas obras y de las almas de hombres buenos, llevando así, de nuevo, al reino del primer hombre y de Ormuz la luz arrancada del mundo. La luna es interpretada en sus fases como una barca que se llena de luz (una visión que apunta a un Sur muy meridional, ya que sólo en las tierras próximas al Ecuador aparece la luna nueva horizontal, como una canoa que navega en el aire); el sol, a su vez, traslada la luz procurada por la luna hacia lo alto, a la «columna de la glorificación». Los doce círculos del Zodíaco, a través de los cuales discurre el sol prestándoles su esplendor, son aquí representados como los radios de

una noria gigantesca o como los cangilones de una máquina elevadora. Si el microcosmos es así una prisión de la luz, el macrocosmos es, en cambio, un único mecanismo para la liberación de la luz, y el mito del viaje celeste del alma<sup>145</sup> pierde su carácter demoníaco. De la misma manera se despoja también de sus movimientos circulares ociosos a los astros, esta armonía de las esferas del puro tránsito. Mani loa, más bien, esta música como celestial-*ascendente*, como potencia superadora de la muerte, como una música, por tanto, que sólo se halla en contacto con la nave del sol y con la liberación de la luz a través de todo el cosmos. La luna y el sol, enseña Mani en contraposición a Babilonia y Caldea, no son dioses, sino caminos para llegar a Dios: el mito astral se moviliza así contra sí mismo, *la astrología se convierte en alquimia cósmica*. Como tal se nos presenta el universo entero de Mani, en tanto que se halla en movimiento, en tanto que conduce fuera la luz áurea; el maniqueísmo sigue siendo el trasfondo religioso de la alquimia. Pero, sin embargo, todavía es necesario mandar un *cuarto enviado*, porque también la noche se ha preparado para dar otro golpe. Una de sus fuerzas ha formado en la tierra los primeros hombres con los restos de la luz que habían quedado, y lo ha hecho siguiendo el modelo del primer hombre, del espíritu de la vida y del sabio que guía. En Adán y Eva se encuentra aprisionada la mayor parte de la luz que había quedado atrás, y aunque su cuerpo es obra de las tinieblas, su figura y su alma son reproducción de la luz y la arrastran consigo. Precisamente para quebrantar esta última prisión de la luz viene el *cuarto y último enviado*, que es, a la vez, encarnación definitiva del primer hombre del cielo. Este enviado figura, como Mani nos relata en una transfiguración grandiosa, en la misma tabla de los antepasados de Mani, aparece a los persas como Zoroastro, a los indios como Buda, a los habitantes de las regiones occidentales como Jesús (al que hay que diferenciar del Jesús histórico, del Jesús de Pedro en lugar del de Pablo). Aparece últimamente en Mani y como éste, que es el Paráclito, el Vohu Mano de Zoroastro, es el espíritu de la verdad. Por primera y última vez en la historia, un gnóstico se convierte aquí en profeta, más aún, en príncipe heredero de Dios, con un cometido que es saber redentor. Bajo este aspecto se nos muestra la liberación de Adán; la cosmogonía se transforma en ética de la salvación, en un ascetismo y odio a la carne que se diferencian, desde luego, de la doctrina tan terrena de Zaratustra, y que acusa rasgos budistas. Porque si el Zend-Avesta había enseñado que Ormuz había creado

145. Véase *supra*, pp. 220 ss.

tanto el cuerpo como el alma, Mani, en cambio, ve en el cuerpo sólo una obra de Satán de la que hay que despojarse. Pero también respecto a Buda se da la diferencia de que el ascetismo de Mani no es simplemente un ascetismo individual, sino, a la vez, cósmico, un proceso parcial del proceso cósmico final. Como consecuencia, a los cuatro actos cosmogónicos indicados corresponden otros tantos actos de consagración, a pesar de que el maniqueísmo, por lo que sabemos, no contenía ningún culto místico desarrollado de carácter simbólico-sensible. No obstante lo cual, nunca podremos pensar como suficientemente estrechas las relaciones de los grandes superiores de la orden maniquea, de los *electi*, con el proceso natural general, de carácter, por así decirlo, ascético. Los *electi* de Mani están colocados en el mundo verdaderamente como retortas, con el fin de destilar de él la luz secuestrada; son alquimia viva con una finalidad cósmica. La finalidad es el último acto anti-Ahriman, la demolición de los bastiones del mundo, una labor a la que también el sol y la luna contribuyen. Cuando el último mensajero divino «haga visible su imagen», la materia tenebrosa se derrumbará, el mundo arderá, quedará abajo el estado primario sin mezcla de la noche, mientras que la luz en las alturas llenará el todo. Rigidez de la muerte abajo, y arriba, en la prisión quebrantada, esplendor y libertad: así aparece el triunfo del plan divino contra el «rey de las tinieblas». Así termina la buena nueva de uno de los sistemas religiosos de mayor amplitud, dirigido en todas sus fábulas a la morada de la luz: como una luz de la naturaleza que, sin embargo, luce a través de la historia y sólo al final de los tiempos resplandecerá plenamente. La influencia de esta grandiosa heliotropía ha sido intensa, a pesar y precisamente porque no llevó a la constitución de una Iglesia, y no se ha apagado aún. Mani fue el maestro de san Agustín hasta sus treinta años, y la influencia de la doctrina de la guerra de la luz no la superó éste tampoco como cristiano. El demonio y Dios luchan en Agustín en la historia, como habían luchado en Mani en el escenario de la naturaleza. Y Agustín radicaliza incluso la lucha entre la noche y la luz, entre la *civitas terrena* y la *civitas Dei* en el curso de la historia; como en Mani, también aquí el proceso termina dialécticamente, como separación tajante del infierno y del cielo. Bajo influencias indudables del dualismo persa, Agustín rechaza la solución tan suave como integral de Orígenes, la apocatástasis o integración de todas las cosas, también del infierno, en el paraíso. Partiendo de Persia, la fe en el demonio ocupa el subsuelo entero del mundo con toda la ideología reaccionaria de que es capaz; pero también la *mística de la luz* parte del mismo sitio, militante hasta los cá-

taros, simbólica hasta el nimbo de santidad, e incluso hasta la jerarquía policromada de los vitrales en las iglesias. Ormuz es el dios con quien viene el sol, el que abre el mundo a la luz, el que hace quebrar la costra al esplendor áureo; justamente así fundamentó Mani mitológicamente el sueño desiderativo de la alquimia. Hombres justos no arrojan todavía sus sombras sobre miniaturas de la Persia convertida al islam, porque se trata de Ahriman; los santos, en cambio, se encuentran necesariamente en fuego y esplendor. De esta manera, la luz, tanto en el cristianismo como en el islam, se convierte a través de ambos, bajo la influencia de Mani, en el material de lo divino en sí. La luz se hace la puerta y el contenido de la pureza, un contenido que se expresa constantemente por su oposición a la carne, la avaricia, la vinculación al mundo, el poder, la exterioridad. De ahí procede la influencia de Mani, es decir, de sus consignas violentamente antitéticas, que llega hasta el movimiento herético de los albigenses, los cuales, y no sin motivo, fueron llamados neo-maniqueos. Bien sea que, desde las postrimerías de la Antigüedad, hubieran subsistido círculos maniqueos, sobre todo en la Provenza; bien sea que el comercio con Oriente, desde comienzos del siglo XI, trajera desde Asia Menor doctrinas mixtas cristiano-maniqueas, como las de los paulicianos armenios o las de los bogumilos búlgaros. En todo caso, el dualismo radical entre mundo y luz, poder y espíritu, prestó a los albigenses una ideología revolucionaria que iba a añadirse a la cristiano-espiritual. La oferta de todos los reinos de la tierra y su no aceptación por Jesús (Lucas 4, 5-8), esta leyenda auténticamente mandea se radicalizó de propio por los neo-maniqueos: el papa era Satán, el poder en su totalidad era Ahriman, y el cristiano se sustraía a su servicio. *Lux pura* era el símbolo que estaba escrito en la bandera de Mani y también en la de los neo-maniqueos, una bandera que debería enarbolarse sobre las ruinas del castillo del mundo arrasado. En Mani, desde luego, se trataba de una luz existente, pero todavía no completa, no era una luz que había de venir en sí misma como en Moisés, y después, en Jesús. Y el reino de Zoroastro y Mani no está formado con el material del Hijo del Hombre, sino, en último término, con el de la luz natural como una exterioridad, si bien radicalmente buena. Hasta el final, pues, tenemos la intervención personal de Zoroastro y Mani, de enorme energía y llena de sustancia, mezclada con naturaleza, más aún, con ella como su punto de arribada. Tal arribada cósmica como final lleva en sí el elemento negativo de que no deja acabar de hablar el yo de la intervención religiosa; pero la arribada tiene, desde luego, también el valor de que conduce fuera de un ser interior meramente

aespacial. El correctivo contra la pura interioridad constituida por el mito astral objetivo en Egipto y Babilonia se nos muestra a una nueva altura en Mani; y se nos muestra tanto más instructivo, cuanto que no falta el sujeto en su poderoso entrelazamiento de categorías ético-religiosas con categorías naturales. Luz pura en el sentido de los maniqueos no es un puritanismo que vive sólo en la luz interior. Sólo que la naturaleza, tal y como se halla justamente por encima de la historia, es aquí la naturaleza estática, que en sus elementos externos de valor fija ya la noche-luz; en el lugar que ocupa no está pretendido ningún reino humano, aún no llegado a ser en su contenido. En tanto que existe físicamente, la luz es extraída del producto mixto que es el mundo, y llevada, de nuevo, a la cámara del tesoro de Ormuz. Ésta es la doctrina de salvación del dualismo: el dualismo libera al espíritu de la noche, como si aquél sólo estuviera oculto y enterrado en ésta.

*Intervención personal redentora limitada al akosmos,  
referida al nirvana: Buda*

El fundador visible quiere, en último extremo, ser el camino mismo que él enseña. Ninguna mirada se dirige a las alturas, y la profesión de fe se convierte en el seguimiento de alguien que camina delante. Buda no quería ser otra cosa que este caminar, señalando de antemano para todos los hombres su camino, un camino libre del dolor, apartado del mundo. En ninguno de los fundadores que hemos examinado hasta ahora se ve más claramente la doctrina convertida en camino, en un camino que, desde luego, conduce directamente al *nirvana*. Buda aparece a finales del siglo VI a. C., en una época en la que la antigua religión india de los Vedas se ahoga en fórmulas y se había exteriorizado convirtiéndose en ritual. La fe india no estaba dirigida de por sí al apartamiento del mundo, ni menos aún de los dioses. La colección de los Vedas, que llega todavía hasta la época pre-aria, es en gran parte mítico-natural y no carece de los jugosos deseos de un pueblo campesino y guerrero. Sacrificios, cultos, ritos mágicos e incluso votos y mortificaciones están al servicio de una vida terrenal de abundancia, con reses y corceles, una vida larga y venganza de los enemigos. Fuera del mundo se encuentra sólo el muerto, aunque éste sólo en el sentido de que, reunido con sus antepasados, ve a Yama, el rey de los muertos en el cielo, que otorga el premio a las buenas obras. La parte más solemne de los Vedas, la colección de los himnos, rinde todavía pleitesía en gran parte a dioses naturales, dioses de la tempestad y de las nubes; a Agni, el dios del fuego; a Indra, el dios de



la tormenta y del cielo; a Soma, el dios ebrio del brebaje del sacrificio. Aquellas Puranas que se tienen a sí mismas como parte de los Vedas, y que contienen las leyendas en sentido propio de la mitología india, son de un politeísmo desbordado, y los hechos de sus dioses se hallan todavía más desbordadamente entrelazados con lo monstruoso, con lo inextricablemente gigantesco. Todo lo cual constituye un sorprendente telón de fondo para la penitencia, calma, retorno a sí mismo, visión de la tranquilidad que ya en la parte más antigua de los Vedas, en el Rigveda, quebrantan el desenfreno de los dioses. Y las Upanisads, hacia el 800 a.C., que forman la última parte de los Vedas, ya contienen luz lejana, luz del Himalaya, cuya especie de *nirvana* no consiente ningún mito campesino o guerrero, y, desde luego, ningún pretexto para una selva de los dioses. El desasosiego se ha convertido él mismo en el más celoso buscador del sosiego, y es aquí donde tiene su primer punto de arranque la «senda de la redención», de Buda. En las Upanisads se ponen las configuraciones del mundo ante los ojos de un aprendiz, a fin de que, tanto en su horror como en su seducción, las reconozca como apariencia, de tal manera que ante cada una de las conformaciones, bien sea tigre, nube, rey o pesadilla nocturna, resuena la fórmula de conjunto: «Eso eres tú», *Tat tvam asi*. Las Upanisads no son ya politeístas, sino panteístas, y el yo (*atman*) no sólo es uno con todos los seres, sino que es uno también con Brahma en tanto que alma del mundo. Brahma ve, oye, sabe en toda alma individual, es el que todo lo ve, lo oye, lo comprende a través de todos los seres; es el único, donde toda aspiración se apaga y donde se desgarran el velo de Maya, es decir, la multiplicidad del mundo engañoso. La «senda de la redención» de Buda tiene, sin embargo, su segundo punto de arranque en la filosofía ateísta-rationalista Sankhya, que comienza hacia el 600 a.C., no en el Himalaya, sino en las ciudades del Ganges inferior, al este de la antigua región de los brahmanes. El yo individual se disuelve aquí completamente, convirtiéndose en un agregado efímero, en un *skandha* o montón, de igual manera que las cosas externas. En la filosofía Sankhya destaca, sobre todo, Brahma, la sustancia divina, que forma parte así mismo del *samsara*, es decir, de la apariencia del mundo firme de las configuraciones. Sankhya y el legado de las Upanisads, contenido, sobre todo, en la filosofía mística Vedanta (*vedanta* = final, objetivo, intención propia de los Vedas), constituyen, por eso, las condiciones preliminares para la decisión de Buda: ser figura de fundador como yo sin yonidad y totalmente sin Brahma, ser un fundador cuyo camino libera del sufrimiento del mundo, el cual sólo es el impulso ilusorio hacia

este mismo mundo. Este señalamiento escueto del objetivo en su doctrina no tiene paralelo: la eliminación, no sólo del ritual brahmánico y de la selva de los dioses, sino también de todo saber que no se acredita como redentor. Se trata de un laconismo que, en la difusión de un mensaje de tal manera esotérico, no se ha conservado, ni podía conservarse; sólo la alusión se hace visible en el símbolo de la figura de Buda, en el secreto abrumador de su conquista y su ensimismamiento. La doctrina de Buda misma se mezcló también con las representaciones mítico-naturales que subsistían intactas sobre ella, y una multitud creciente de divinidades brahmánicas se abre de nuevo paso. Cuatrocientos años después de Buda se constituye por Nagarjuna aquella forma de budismo que se ha mantenido en el Tíbet, y que de ahí, con nuevas adiciones, pasará a Japón y a China. Esta forma de budismo se denomina Mahayana, que significa el gran vehículo, destinado a una amplia salvación del océano del *samsara*, mientras que la antigua y más severa doctrina es llamada Hinayana, es decir, pequeño vehículo, y se ha conservado sólo parcialmente en Ceilán. Mientras que en el pueblo las figuras de Buda se han convertido en fetiches, los escritos sagrados en hechizos, y el *nirvana* ha retornado a la exuberancia del antiguo cielo de los dioses, añadiéndole incluso un infierno, la forma del Mahayana ha conservado, desde luego, en alguna forma, el ateísmo de Buda, pero, en cambio, de otro lado, ha extendido el dios de manera casi politeísta por los tiempos y los espacios. En lugar del desinterés originario por el mundo, el tiempo, el espacio, aparece ahora un universo de múltiples estratos que se encuentra lleno de Budas en devenir (Boddhisatvas) y con sistemas enteros de mundos de Buda. Se trate, sin embargo, del Mahayana del pueblo, con una mitología múltiple y rígida, o del Hanayana de los doctos, lo cierto es que la doctrina de Buda se abandonó precisamente en lo que era su elemento principal: su acosmismo. Entre 1200 y 1400 d.C. el budismo desaparece de la India en sentido propio, quizá por razón de su oposición al orden de castas que se había constituido en la época postbudista, y aun cuando no sabemos más que de un caso en que hubiera persecución; en lugar del budismo, aparece ahora en su lugar el *hinduismo* como forma de religión brahmánica desarrollada. Con yoguis como cortejo, cuyo ensimismamiento no estaba dirigido al *nirvana*, sino a la conquista de un poder mágico en el mundo; con la trinidad Brahma-Visnú-Siva sobre todo el entrelazamiento de dioses y reyes de dioses; sobre genios, elefantes y demonios de la vieja leyenda india. Sin olvidar a la terrible Kali, la esposa de Siva, que exige sacrificios humanos. Junto a la Iglesia hindú lo único que ha quedado es la secta

poco original del jainismo, fundada por Mahvira, un contemporáneo de Buda; una secta que, en un principio, rechazaba también dioses, mito y culto, pero que, más tarde, iba a competir con los brahmanes en la construcción de templos aún más bárbaros y de mayores dimensiones. Frente a todo ello, Buda sigue siendo el liberado, la fe sin Dios ni dioses, con el mito detrás de sí y debajo de sí. El fundador atrae anticipadamente a sus creyentes como *tathagata*, es decir, como *el que se redime a sí mismo*, y como tal, es él también el que, al fin, se disipa de nuevo. El peculiar ateísmo no ha impedido, ni mucho menos, esta especie de subjetividad, toda una contracción de la fe en el camino crepuscular de Buda. El ateísmo se hace aquí religión, en tanto que, con un contenido del que se ha abstraído lo mismo el mundo que los dioses, un hombre se desplaza a aquel nuevo plano en el que los dioses no aparecen, ni siquiera como ilusiones. Fuera de este plano los dioses no se encuentran totalmente reunidos en Buda, porque, en otro caso, no podrían ser superados, sino que poseen, más bien, la realidad de la apariencia, de esa apariencia de la que forman parte como todas las nubosidades de este mundo. El ateísmo se convierte así en una parte del gigantesco *acosmismo* que constituye la consecuencia de esta consecuente doctrina de la ilusión, tanto en el mundo como en el supramundo. Eso sí, sólo a costa del acosmismo, a este precio alucinante, pudo comprarse aquí el ateísmo, el cual se convierte así él mismo en un ateísmo religioso-trascendente. Con lo cual, precisamente la persona del fundador, la persona-camino-esperanza de Buda, tan absolutamente humana y visible, final y eminentemente, por el mundo, será la primera que se disuelve en el *nirvana*. En lugar del hundimiento en Brahma como el *nirvana* divino, tal y como las Upanisads lo enseñaban, está el hundimiento en un *nirvana* completamente amorfo: en un centro de sosiego, en el que, en lugar del éxodo como tal, nos encontramos simplemente con un *exitus*. Y así dice Buda en las reglas de su orden: «Tal y como el gran Océano sólo tiene un solo sabor, el de la sal, así todas mis doctrinas y reglas tienen un único carácter, el de la redención»; aunque, eso sí, una redención tanto del mundo como de Dios. La redención triunfa como abstracción total, su lugar es el cosmos plenamente sustraído, es el *akosmos* y *atheos* del *nirvana*.

Un hombre vivió esto como modelo, un hombre que quería extinguir el sufrimiento en sí. No un determinado sufrimiento, no el sufrir por esto o aquello, sino el sufrimiento de una existencia miserable en su totalidad, y, sobre todo, fundamentalmente por así decirlo, el de su motivo. Este motivo, a la vez, no era un motivo determi-

nado, y mucho menos un motivo social derivado de la relación entre señor y siervo. Sino que era de naturaleza general; se denomina *tanha*, apetito, sed, y es siempre el mismo; la crasa miseria en los casos singulares no hace más que abrir los ojos para una situación desesperada. El discípulo de Buda se hace así clarividente a la vista de un mendigo y experimenta el *Tat tvam asi* como compasión. El sermón de Benarés sobre las cuatro verdades sagradas del sufrimiento, con el que Buda ganó sus primeros discípulos, añade al sufrimiento aquel conocimiento que quisiera sacarnos del mundo. El señor de la misericordia anuncia la doctrina del origen del sufrimiento, de la aniquilación del sufrimiento, de la ruta que lleva a esta aniquilación. El budismo no conoce ni deseos ni plegarias desiderativas, sino que la única plegaria que contiene reza así: «¡Ojalá que todos los seres sean hoy felices!». Una imprecación que se encuentra ya al final de los antiguos dramas indios, y a la que Buda confiere significación central. Ahora bien, si el motivo de la existencia como *sufrimiento* es la sed, el motivo de la existencia como *ilusión* es la ignorancia: «La ignorancia [de la fuente del sufrimiento] es la única razón de la aparición del mundo». La sed atormenta tan inacabablemente como la ilusión, que la empuja de un fantasma a otro, dejándola siempre insatisfecha: *tanha*, el apetito, y el *samsara*, el mundo aparente, tienen que desaparecer en el mismo acto de reducción. O como dice la estrofa del Dhammapada, referida a la quimera como monstruo que establece quimeras como ilusiones: «Una vez visto el constructor de la casa, éste ya no puede seguir edificándola». La clarificación, el apagamiento de los impulsos, la extinción de los delirios descienden como verdad sobre el mundo como un único «llegar al sosiego», «llegar al final». El hostigador implacable desaparece, la rueda de los nuevos nacimientos se detiene, la cadena del *karma* se rompe, es decir, desaparece en su totalidad, tanto en el núcleo como en la apariencia, el efecto existencial de la culpa y de la expiación con mérito y recompensa en cada nueva vida. Como ya se ha observado, aquí se trata exclusivamente de un sufrimiento en sí, tan general, con un fundamento tan profundo, que no aparecen en el horizonte ni causas sociales de este sufrimiento ni causas sociales de su agravación. A ello se debe el que se quite importancia a todo cambio social posible; tanto el mendigo como el rey, tanto el hambre como la nauseabunda saciedad de la opulencia desembocan en la repugnancia inarticulada del mundo y así mismo en una última extinción de todo deseo como escapatoria del deseo. Y llega así el *apartamento* como resultado de una concentración aparente, y todo ello en una conexión embrolla-

da de acosmismo enervante y ateísmo audaz: como si fuera idéntico el «no» de ambos. Desde esta perspectiva, como equiparación de todo cambio con infructuosidad, de toda promoción de dicha con ilusión, el neobudismo ha ejercido también influencia en Europa a través de Schopenhauer: cuando se trató de convertir en una situación universal, es decir, insuperable terrenamente, la desesperanza de la existencia capitalista. Y, sin embargo, todo pesimismo así de interesado, todo nihilismo vive de tal *distensión*, incluso cuando en su original, en Buda mismo, esta distensión no significó nunca ni fue enseñada nunca como desaliento cobarde, sino siempre como fruto de una extrema concentración. Mientras que, de otro lado, no se tuvo presente la otra vertiente de la teoría redentora de Buda, esa vertiente en la que no tiene lugar ninguna banalización por una aparente radicalización, ningún consentimiento del mundo por una negación abstracta del mundo. Porque, como dice Buda, la ignorancia es el único *fundamento para la persistencia de las manifestaciones de este mundo*: una proposición en la que se halla implícita una *transvaloración de la función del saber*, la cual, como consecuencia, se diferencia real y radicalmente de toda mera confirmación apologetica del mundo. Aquí no sólo se desnaturaliza una tensión fenómeno-esencia, según la cual, una vez conocida la esencia de un fenómeno, se llega, más o menos al estilo hegeliano, a una conciliación con el fenómeno; sino que en Buda la esencia, y precisamente ésta, no es aquello *que ha de confirmarse por el saber*, sino *aquello que hay que modificar por el saber*. Aquí, sin duda, la fenomenalidad injusta se identifica con la fenomenalidad sin más, un mundo inadecuado con el ser del mundo en general, y también una sed que sólo con la miseria se ve satisfecha, que no ha podido satisfacerse con todo lo anterior, se identifica con la intención y la tendencia en términos generales. Y el conocimiento se equipara con la praxis sin más del aniquilamiento del mundo, como si la verdad del mundo fuera su acabamiento por medio del saber de su esencia; un saber, según Buda, en el que hay de todo menos salvación. Y, sin embargo, tampoco hay duda de que, según Buda, hay un giro del mundo —por primera vez en las religiones—, un giro situado en los hombres mismos como *tathagata*, es decir, como punto central de una conversión. Y ello por virtud del ateísmo, no por medio de la oración, sino por la voluntad hecha esciente; si bien, desgraciadamente para esta especie de salvación, por una voluntad acósmica, desbordante, que desarraiga de todo y está dirigida a la no-voluntad. Y de ninguna manera hay sitio para un ajuste de cuentas en el relanzamiento del mal a la nada, sino que este menosprecio

total debe ser en sus efectos algo que acontece como si nada aconteciera. De acuerdo con ello, la entrada al *nirvana* tiene que ser la más pacífica imaginable, y a la vez, una gigantesca intensificación, sobreintensificación de aquella fe en el saber que cree poder transformar el mundo puramente desde sí en un no-mundo, y que, así como no venera ningún dios, así tampoco cree tener que temer ningún adversario o luchar contra él. Y por esta razón, el acabamiento del mundo tiene lugar por virtud del esclarecimiento en absoluto silencio, sin catástrofe cósmica: las ilusiones no tienen apocalipsis. También este último con su elevada temperatura y su crujiente horror cuenta, según Buda, todavía entre las ilusiones, como el sueño febril de la existencia; en la entrada del *nirvana* no hay ningún momento llameante, porque tampoco hay ningún dios encargado de la recepción. Sobre este punto, sobre el desvanecimiento que es el *nirvana*, no nos enseña nada el lenguaje del saber de Buda; no sólo no hay respuesta alguna a la pregunta, sino que esta misma fue considerada por Buda casi como una herejía. En este desvanecimiento lo único que se nos muestra negativamente es que, pese a toda su no-plenitud acategorial, tiene que estar determinado por lo que en él —como *akosmos*, *atheos*— extingue y desvanece. Lo que significa, por tanto, que, en contra de toda intención, de modo negativo, se comunica no obstante al *nirvana* un cosmos específico de especie india, un cosmos, a saber, como algo abstractamente abandonado, como el vacío o la negación abstracta de lo que antes se hallaba lleno por el cosmos. El cosmos del que aquí se abstrac no es, desde luego, el de un mito astral como en Egipto o Babilonia, sino al contrario: el cosmos abandonado de Buda no puede ser otro que el cosmos salvajemente gigantesco de la mitología india. Pero, sin embargo, tanto por razón del contraste con este mundo como por la geometría de la cavidad del cosmos vaciado, encontramos de nuevo en el *nirvana* un algo extrañamente inorgánico, una pesantez en su infinita liviandad, algo sellado por el sueño en medio de toda arribada más allá del sueño y de la vigilia. De este algo inorgánico procede, en parte, incluso un elemento de aquel hermetismo grandioso que hace contrastar de tal modo la estatua del dios Buda con la plástica desmesurada de los dioses en los templos hinduistas; un hermetismo que no procede de la concentración tan sólo, sino de la geometría, de una sonrisa en el cristal del sueño. Sobre todo las figuras de Buda procedentes de la época clásica, de la época Gupta, muestran una clara estructura completamente matemática en la que los elementos determinantes son el triángulo y el círculo: como reflejo del *nirvana* que no admite refle-

jo, pero, sin embargo, simétricamente designado. Se trata de un sosiego que no es de este mundo, y, sin embargo, de un sosiego que se roza paradójicamente con el querer llegar a ser como piedra de los egipcios. Porque la meditación abstracta sobre el *nirvana* no contiene aquel elemento subrayadamente nuevo respecto al cosmos que nos muestra la utopía cristiana del reino, aquel salto superador del mundo, que no abstrae del mundo por virtud del apocalipsis y de la Jerusalén celestial. Ahora bien, ¿qué significa la sonrisa en el cristal del sueño? ¿Qué significa la bienaventuranza del *nirvana* que, en último término, es algo completamente distinto de la geometría de la cavidad del *akosmos*? ¿Qué significa el simbolismo de la estatua de Buda, las líneas de consagración en ella, que parecen comunicarnos una clave completamente distinta de la réplica negativa de la geometría del exterior? Todo ello confirma, una vez más, que aquí ha entrado en la salvación esperada una intervención personal singular que se extingue a sí misma, pero que está presente precisamente en la extinción y como tal extinción. Esta presencia, significada, en último término, por la *sonrisa de Buda*, es inimaginable a *limine* en el mito astral, e incluso en el Tao chino se nos aparece débil, considerativa, relegada al margen. Pese a todo lo cual, la bienaventuranza del *nirvana* sigue siendo una bienaventuranza libremente suspendida, elevada hipostáticamente a sí misma, sin sostén ni nada sostenido. El resto es silencio o cristal del sueño de la nada de todo, del todo como la nada, de la nada como el todo. Extinción inconsciente-inobjetiva que sólo deja en pie de la conciencia y del objeto la sonrisa de la bienaventuranza, en la que aquellos dos han desaparecido: ésta es la buena nueva de la salvación acósmica, como si se diera ya el no-mundo como cielo.

*Fundador surgido del espíritu de Moisés y del éxodo, completamente coincidente con su buena nueva: Jesús, apocalipsis, reino*

«A muchas gentes les parece que es una poderosa y gran fantasía. Porque no pueden juzgar sino que es imposible que pudiera ponerse en marcha y llevarse a cabo tal cosa, que los ateos sean arrojados de la silla del juicio y alzados a ella los bajos y toscos [...] Que es lo que nos ocurrirá y pasará a todos con la llegada de la fe, que nosotros, hombres de carne y tetreños, nos convertiremos en dioses por haberse hecho hombre Cristo, de tal manera que somos con él discípulos de Dios, enseñados y dedicados por él mismo, más aún, convertidos

total y plenamente en él, para que la vida terrena gire hacia el cielo (Filipenses 3).»

(Thomas Müntzer, *Manifestación explícita*<sup>146</sup>)

Se adora a un niño que ha nacido en un establo. De modo más próximo, más bajo, más secreto no puede quebrarse ninguna mirada hacia lo alto. Y a la vez el establo es real, no se ha inventado este origen tan mínimo del fundador. La leyenda no pinta la miseria, y desde luego, ninguna miseria que se prosigue a lo largo de toda una vida. El establo, el hijo del carpintero, el visionario entre la gente humilde, la ejecución al final, todo ello está tejido con material histórico, no con el material dorado que la leyenda prefiere. Pese a lo cual, se ha intentado, como con Moisés, disolver la figura de Jesús en pura leyenda sin ninguna persona real detrás. De acuerdo con ello, Jesús no habría vivido, como no vivió Guillermo Tell, Herodes no tenía por qué haberse preocupado por la matanza de los inocentes, y Pilatos no se habría lavado las manos en inocencia, sino en el aire. Jesús, no hay duda, está rodeado por el mito, pero éste es sólo el marco en el que un hombre entró y que un hombre llena. El marco fue el de la espera, y como tal es importante para la existencia de Cristo, para su entrada en el desasosiego, la profecía y el mito del dios-año. El *desasosiego* era el desasosiego político en el país judío, que anhelaba un caudillo, un rey fuerte de la casa de David, capaz de arrojar y acabar con la ocupación romana. De ahí los primeros partidarios de Jesús, su entrada en Jerusalén y la disposición a entonar el *hosanna*, que era la aclamación a los antiguos reyes de Israel. La *profecía* ofrece el segundo motivo de la espera, un motivo muy difundido y extendido por todos los confines del Imperio romano. Ya hacía mucho tiempo que los reyes del helenismo se habían arrogado el título de *Soter* (salvador), un título que procedía del ceremonial de las antiguas cortes orientales. Exactamente coincidiendo con el nacimiento de Cristo, el título descendió sobre Augusto, el esperado emperador de la paz, mientras que, a la vez, el mito egipcio de Horus, del niño divino, iba a fundirse con la imagen del salvador. Genuinamente romana, aunque salpicada con aportaciones mesiánicas de la comunidad judía romana, cuyos orígenes se remontan quizá hasta Horacio, era la otra vinculación del *imperator* con recuerdos de la Edad de Oro, con la

146. Th. Müntzer, «Manifestación explícita», en *Tratados y sermones*, introd. y trad. de L. Duch, Trotta, Madrid, 2001, pp. 149 ss.



época de Saturno. A Augusto se refiere en este sentido la célebre profecía de Virgilio en la *Égloga* IV:

Ya llega de nuevo la virgen y con ella el dominio de Saturno, ya desciende una nueva generación del cielo. El niño, cuyo dominio terminará con la Edad de Hierro y traerá de nuevo al mundo la Edad de Oro, ¡oh casta Lucina!, protégelo, pues ya reina tu Apolo... Mira cómo el mundo vacila conmovido sobre su eje, mira cómo la tierra, los mares en su extensión infinita, el cielo y su bóveda profunda, cómo la naturaleza entera se estremece de esperanza ante los tiempos venideros (*Aspice venturo laetantur ut omnia saecula*)<sup>147</sup>.

Incluso la palabra «evangelio», en el nuevo sentido de una buena nueva que todo lo cambia, existe también fuera de Judea, referida al emperador, no al rey de los judíos. Así, por ejemplo, en la inscripción de un altar de Priene, en Asia Menor, que celebra, sin embargo, el nacimiento de Augusto, no el de Cristo Jesús:

Este día ha dado otro aspecto al mundo, el cual hubiera estado condenado al hundimiento si no se hubiera mostrado en el recién nacido una felicidad común para todos los hombres. Recto es el juicio de quien ve en este nacimiento el comienzo de la vida y de todas las fuerzas vitales para sí; al fin, ha pasado el tiempo en el que tenía uno que arrepentirse de haber nacido. La providencia ha llenado a este hombre con tales dones, que nos lo ha enviado como *soter* a nosotros y a las generaciones futuras; este hombre terminará las discordias y organizará todo grandiosamente. El día del nacimiento del dios ha hecho surgir al mundo los *evangelia* unidos a él, y a partir de su nacimiento comienza una nueva era.

El éxtasis extraño de tales solemnidades en el nacimiento del emperador muestra qué fe en el milagro y en la redención, qué necesidad de ella ya en tiempos de Cristo se esparcía por el Imperio romano. La tranquilidad y la seguridad jurídica que había aportado el cesarismo, él mismo nacido de la anarquía, no bastan para explicar los hiperbólicos homenajes, tanto menos cuanto que no se corresponden en absoluto con el culto posterior al emperador. Lo que entonces nos sale al paso es, más bien, un extraño sentimiento de que es inminente un giro de los tiempos, un sentimiento de que se acerca el fin de la Edad de Hierro por obra del Imperio romano. También de ahí, y no sólo de la profecía mandea (Juan Bautista), procede la for-

<sup>147</sup>. Virgilio, *Églogas*, en *Obras completas*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 123.

ma litúrgica de Lucas 2, 14: «Alabado sea Dios en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad». Y en tercer lugar, el *mito del dios-año*, un motivo de espera teñido, sin duda, de elementos mítico-astroales, que da el último toque a este marco externo, meramente general, en torno a Jesús. No la vida, desde luego, sino la muerte de Cristo entra en el marco del dios del año y de la vegetación que se hunde y surge de nuevo. El culto de este dios estaba muy difundido en Asia Menor en la época de Cristo, mezclado con representaciones órfico-dionisiacas del muere y deviene. Había lamentaciones y júbilo en torno al frigio Attis y al fenicio-babilónico Tammuz (el mismo que ya había servido para convertir plenamente en mito a José en la fosa), ambos dioses naturales que florecen y se desvanecen. Al comienzo de la primavera se dedicaba a Attis un abeto cortado y adornado con violetas, del que pendía la imagen del dios y al que se envolvía con bandas como si fuera un cadáver; en una procesión en honor de Attis, el 22 de marzo, el abeto era llevado a la cabeza<sup>148</sup>. En el culto de Attis, como en el de Tammuz (helenizado Adonis), el comienzo de la primavera y el solsticio de verano se fundían en una sola fiesta o se desplazaban recíprocamente; la fiesta de la muerte caía en el primer día de la primavera, y dos días después se celebraba la fiesta de la resurrección. Más aún, el dios caído en la miseria no sólo es compadecido, sino que también es objeto de mofa: sabemos por lo menos por la fiesta persa de las Saceas, una fiesta en conexión con el calendario cúlrico de Asia Menor, que el dios-año moribundo era representado por un esclavo con túnica real con el título de Zoganes o bien por un delincuente condenado a muerte, al cual se le rendía en mofa homenaje de rey. De ahí probablemente la mofa de Cristo por los soldados romanos (Mateo 27, 28 s.), durante la cual se le saluda como a un bufón con túnica de púrpura, caña y corona de espinas. Del misterio del dios-año surge así un esquema mítico en el que se encuadra en gran parte la muerte de Cristo, su viernes santo. Esta vez con formas en las que la misma muerte en la cruz, un suceso real, todavía menos espectacular que el nacimiento en el establo, se reviste o combina con las ceremonias de un dios del calendario. No obstante lo cual, y como ya hemos observado, pese a todas estas imágenes de la espera, pese al desasosiego judío, a la profecía romana y al mito asiático del dios-año, es imposible, sin embargo, disolver en la leyenda la figura del Jesús histórico. Muy al contrario: la *vida y el Evange-*

148. Cf. E. Meyer, *Geschichte des Altertums*, Rheda-Wiedenbrück, Gütersloh, reimpr. de la nueva ed., Cotta, Stuttgart, 1952-1958.

lio de Cristo se destacan precisamente de forma muy concreta y acusada en la generalidad del marco de la espera, más aún, se destacan incluso de la *imagen cúlrica* posterior de Cristo contenida en el Evangelio. El cristianismo se vio así impedido de convertirse en una religión de pneumáticos y teósofos, en el sentido en el que el neo-doce-tismo de los llamados mitos de Cristo hace de él una religión de mitólogos. Y finalmente, más que el nacimiento en un establo y la muerte en la cruz es la *influencia personal* de Cristo sobre sus discípulos la que irradia realidad. Si Jesús hubiera sido inventado, si su persona hubiera sido más tarde interpolada en el mito, es seguro que los evangelios primeros hubieran tenido un carácter fantástico-especulativo y sólo los posteriores un carácter historizador, siendo así que la realidad es justamente la contraria. Jesús, aparece, no hay duda, en medio de la luz relampagueante del mito, una luz que alentaba en él mismo, debiendo tenerse presente que incluso la *apocalíptica man-dea*, de la que ningún mito de Cristo habla, era más potente que las tres esperas mencionadas juntas. Pero el fundador religioso que anima y llena lo que había confluído en torno a él procedente de los mitos, siempre con la vista puesta en la «plenitud de los tiempos», no puede él mismo confundirse con los dioses de la naturaleza. Y menos aún cuando se ve que su Evangelio se halla tan lejano como Moisés de todo mito natural: bien sea que de la vegetación sólo proceden parábolas para un grano de semilla muy distinto, bien sea que la bóveda celeste sólo contiene espacio para las nubes a las que el Hijo del Hombre retorna. El *relato de la vida* del fundador, sobre todo, obtenido del recuerdo de tantos testigos, no encuentra semejanza en ninguna de las leyendas o aventuras sagradas de Attis, de Mitra, para no hablar ya de Osiris. La figura real de Jesús muestra un rasgo que es el menos susceptible de invención porque es también el que menos se espera: la timidez. Una cualidad que nos sale ya al paso en su opinión primera de no ser más que un predicador (Marcos 1, 38), en la forma en que recomienda discreción sobre lo sucedido en Cesarea de Filipo (Marcos 8, 27 ss.), que va a hacer del predicador un Mesías. El establo al comienzo, la ejecución al final se avienen mal con la imagen legendaria del salvador; pero la timidez le es ya completamente ajena. Como son también inconstruibles las tentaciones y el desaliento de Cristo, que nos dicen de un *Ecce homo* y no de un Attis-Adonis. *La última y oprimente cena, la desesperanza en Getsemaní, el abandono en la cruz y su exclamación*, nada de ello responde a ninguna leyenda del Mesías, ni siquiera a las del Mesías doliente. Éste no hubiera hecho suya la agonía de la duda, sino que, como muchos de los

mártires posteriores, hubiera extraído del dolor un sentimiento de realización. La disolución gnóstico-docética de Cristo en puro *logos*, luz, vida y otras hipóstasis, tal como comienzan ya en el Evangelio de Juan, es seguro que se hubiera logrado plenamente a no ser por la resistencia histórico-real que ofrece la persona de Cristo; un dios de la vegetación no hubiera podido ofrecer esta resistencia. O lo que es lo mismo, *la fe cristiana vive como ninguna otra de la realidad histórica de su fundador*, es en lo esencial seguimiento de un modo de vida, no de la imagen de un culto y de su gnosis. Este recuerdo real ha ejercido su influencia a través de los siglos: pese a la mayor interiorización y espiritualización, el seguimiento de Cristo ha sido primariamente una experiencia histórica, y sólo después una experiencia metafísica. Este ser concreto de Cristo era importante para sus creyentes y les daba, con una simplicidad ensordecedora, lo que ninguna imagen cáltica o del cielo hubiera podido darles, haciendo que apareciera vacío e insípido un cielo entendido en el sentido de un mero mito astral bautizado. Ningún iniciado de Attis, por muchos ejercicios de actualización de su dios que hubiera realizado, hubiese podido hablar como Tomás de Kempis: «Más prefiero peregrinar por la tierra contigo como peregrino, que poseer el cielo sin ti. Allí donde tú estás es el cielo, y donde no estás, es infierno y muerte»<sup>149</sup>. Y finalmente, lo que es decisivo y nos lleva del marco mítico-general a un *novum* filosófico-religioso: así como el cristianismo no es un cielo astral o natural bautizado, *así tampoco es cielo como sala del trono de Yahvé*. Jesús se sitúa como Hijo del Hombre en esta altura, y en esta suprahumanización de su Dios es más precisamente presente que Zoroastro o que Buda. Lo que Jesús moviliza no es el hombre dado, sino la utopía de un hombre posible, cuyo núcleo y cuya fraternidad escatológica ha vivido él como modelo. Dios, que era una periferia mítica, se convierte en un centro humano-conforme, humano-ideal, *en el centro de la comunidad que, en cualquier lugar*, se reúna en su nombre. Para ello era necesario y de ello iba a convencer un fundador en el que la Palabra se había hecho carne, se había convertido en un tangible *crucifixus sub Pontio Pilato*. Para ello era necesaria la dulzura infingible de una *hybris* que se presenta afirmándose tan serenamente, que ni siquiera es sentida como tal.

Un hombre obra aquí simplemente como hombre bueno, algo que todavía no había sucedido. Con una *tendencia propia hacia abajo*, hacia los pobres y menospreciados, en la que no hay ningún aso-

149. *Imitación de Cristo*, III

mo de altivez. Con una *rebeldía hacia lo alto*, sin que puedan olvidarse los latigazos contra los mercaderes y todos aquellos «que perturban a los míos». No pasará mucho tiempo antes de que las tablas se hallan invertido y de que los últimos sean los primeros; la pobreza es la que más próxima se halla a la salvación, mientras que la riqueza la impide interior y exteriormente. Pero en Jesús la pobreza no es, de ninguna manera, ya una parte de la salvación, de tal suerte que no hubiera por qué terminar con ella. En ningún punto se defiende la pobreza como algo corriente, forzoso, digno de lástima; lo único que se aconseja es la pobreza voluntaria, y el consejo está dirigido a los opulentos, al joven rico (Mateo 19, 21). El Hijo del Hombre no ensalzó nunca la propia circunstancia, el no tener nada en que reclinar su cabeza. Y tampoco la pobreza voluntaria es tenida como un fin en sí mismo, por lo menos en la medida en que es aconsejada y mientras no escoja el amor a los pobres; de todo lo cual se hablará más adelante. Mantenerse pobre es considerado como un medio para impedir la dureza de corazón, para fomentar la comunidad fraterna. Esta comunidad, construida sobre la base comunista del amor, no quiere ricos en ella, pero tampoco pobres que lo son en un sentido forzado y de privación. «Que nadie diga de sus bienes que son suyos, sino que todo les era común» (Hechos 4, 32), y los bienes son reunidos por medio de donaciones, suficientes para el breve tiempo que Jesús le concedió todavía a la vieja tierra. La frase de los lirios del campo y de las aves del cielo no es, de ninguna manera, económicamente, una ingenuidad, sino muy entusiásticamente reflexiva. Porque desde el momento en que están ya ante la puerta aquellos que van a enterrar el mundo y sus preocupaciones, la previsión económica para pasado mañana se convierte en una necedad. Y de igual manera, el consejo de dar al César lo que es del César (Marcos 12, 17) no significa acomodamiento al mundo, como más tarde en san Pablo, sino desprecio: pronto no habrá ya emperador. El tesoro que hay que administrar es simplemente el bien o la riqueza interior. Esta riqueza es impulsada por el *seguimiento de un amor* que no ha querido ya nada para sí y que está dispuesto a dar la vida por sus hermanos. El amor en la Antigüedad era *eros* de lo bello, lo esplendente, mientras que el amor cristiano se dirige, en cambio, no sólo a los oprimidos y abandonados, sino en ellos a lo insignificante. Sólo esta inversión del amor en sentido clásico da un fin en sí misma a la toma de partido por los pobres, un fin que deriva del hecho de que éstos son los elegidos, es decir, de una permanencia en lo pequeño. Jesús mismo está presente entre los desamparados, como elemento de esta abyección, en pie en la oscuridad,

no en el esplendor: «Lo que hagáis entre estos mis hermanos menores, me lo habéis hecho a mí» (Mateo 25, 40). El amor cristiano contiene esta inclinación a lo insignificante a los ojos del mundo como encuentro con ello, como afectación por este encuentro; contiene el *pathos* y el secreto de la pequeñez. Por eso es tan importante el niño en el pesebre, junto con la miseria de todas las circunstancias en el angosto y lejano establo. Lo inesperado, el encontrar al Redentor como un niño desamparado, se comunica permanentemente al amor cristiano, muy especialmente en su versión franciscana; el amor cristiano ve al desamparado revestido de significación, al rechazado por el mundo como el elegido. A ello corresponde la adoración del niño en el ánimo y la búsqueda de la piedra angular que los constructores han despreciado; la meditación sobre lo insignificante guía en último término la inversión en el movimiento de este amor y de su atención, intervención, espera del cambio en los *puntos accesorios, de silencio, contrarios a la grandeza* del mundo. El amor cristiano no tiene, por eso, igual en ninguna de las creencias morales, ni siquiera en la judía, pese al «Ama a tu prójimo como a ti mismo» (Levítico 19, 18) y a la recepción de Mateo 22, 39. Tampoco el amor de Buda, que salta como liebre al fuego para preparar una comida al mendigo, conduce al mendigo ni busca algo divino en el desposeído. Si, en lugar de los Reyes Magos, hubieran sido Confucio, Lao Zi y Buda los que del Oriente hubieran acudido al pesebre, es seguro que sólo uno de ellos, Lao Zi, hubiera percibido esta insignificancia de la máxima grandeza, aun cuando tampoco la hubiera adorado. Lao Zi mismo no hubiera percibido la *piedra de escándalo* que significa el amor cristiano en el mundo, en todas sus viejas conexiones y en todas sus jerarquías, ordenadas según el poder de los señores. Frente al poder de los señores, Jesús es exactamente el signo que contradice, y precisamente este signo fue contradicho, a su vez, por el mundo con la cruz: la cruz es la respuesta del mundo al amor cristiano, al amor por los últimos que serán los primeros, por los menospreciados en los que la verdadera luz se concentra, por la alegría, la cual, según la aguda frase de Chesterton, fue la publicidad de unos pocos paganos y se convirtió o se convertirá en el pequeño secreto de todos los cristianos. Con el fin de justificarse, y utilizando sus mitos paganos, ese mismo mundo ha convertido la muerte en la cruz en un sacrificio voluntario, como si no hubiera sido ésta su intención, sino la intención de Cristo. Como si la muerte en la cruz hubiera surgido ella misma del amor y hubiera constituido, como dice Pablo, el precio que Jesús pagó para redimir a los hombres del pecado. No a pesar de haber muerto en la cruz es Jesús

el Mesías, sino por haber muerto en la cruz: de tal suerte dialectiza Pablo, que no conoció a Jesús, el terror blanco. De acuerdo con ello, también Yahvé quiso el Gólgota, no siendo igual a Satanás, pero sí a un acreedor, aunque tan espeluznantemente cariñoso como no ha habido ninguno: Yahvé entrega a su hijo para saldar una deuda que —según el Derecho de obligaciones del cielo— no le era cancelable de ninguna otra manera. Pero el Jesús real, sin embargo, murió como un rebelde y un mártir, no como un pagador, y la fidelidad a los suyos hasta la muerte no fue nunca la voluntad de esta muerte. Jesús espera que se aparte el cáliz de él, y de sus palabras anteriores a la noche tremenda de Getsemaní, sólo algunas e interpoladas aluden a la cruz y a la muerte, y menos aún al bautismo en la muerte de Cristo. Jesús profetiza a los discípulos: «Hay algunos entre los presentes que no gustarán de la muerte antes de haber visto al Hijo del Hombre venir en su reino» (Mateo 16, 28); ¡cuánto más seguro ascendería vivo el Hijo del Hombre, lo mismo que Henoc y Elías! Tanto subjetiva como objetivamente, la muerte en la cruz procede de fuera, no de dentro del amor cristiano; es la recompensa para el rebelde del amor y es también su catástrofe. Es la catástrofe para Jesús, que no predicaba un más allá para los muertos, sino un nuevo cielo, una nueva tierra para los vivos. Quien muere en la cruz es un rebelde contra la costumbre y el poder de los señores, un sedicioso y destructor de todos los lazos de familia (Mateo 10, 34-37; 12, 48); un tribuno de la última partida de Egipto, de una partida protegida apocalípticamente. Esto es amor cristiano, un amor casi micrológico que reúne a los suyos en su retiro, en su incógnita ante el mundo, en su desacuerdo con el mundo: y *hacia el reino, allí donde sí concuerdan*. Las partículas y semillas de los nuevos tiempos contradicen los viejos tiempos de Herodes y de Roma, contradicen el poder de toda la creación dada. Es decir, que la rebelión era todavía más terrible que lo que en su día pensaron tanto judíos como romanos. Lo que Jesús se proponía en último término no era la restauración de la magnificencia de David, ni siquiera una revolución nacional en el estrecho escenario a su disposición. Lo que sí estaba por venir era el derrumbamiento del mundo entero, tal y como se contenía en la predicación mandea de Juan Bautista (Mateo 3, 2-12), que era quien llamó a Jesús. Jesús responde al llamamiento, las *palabras mejor atestiguadas de Jesús son escatológicas*, Jesús habló realmente tal y como nos lo relata Marcos, 13, y habló de la ruina de Jerusalén, del Templo, del mundo del viejo eón. Si Jesús se hubiera declarado sólo Mesías o Hijo de Dios en el sentido tradicional, es decir, en sentido restaurador, es seguro que hubiera

sido protegido por la casta sacerdotal y que no hubiera sido denunciado a los romanos; y por lo menos, desde luego, Caifás, el sumo sacerdote, no hubiera insistido en su muerte contra la voluntad del procurador imperial. Porque la pretensión a la dignidad de Mesías no constituía, ni antes ni después de Jesús, un delito castigado con la pena de muerte; sólo en su caso se interpretó el pasaje de Levítico 24, 16, en el sentido de que Hijo de Dios era tanto como blasfemador de Dios, y que, por tanto, debía morir (Juan 19, 7). Ya antes el mismo Ciro había sido celebrado como rey-mesías, y después de él, Zorobabel, un hombre que se había puesto a la cabeza de los judíos que retornaban de Persia a su patria (Ageo 2, 5 ss.); es decir, que la pretensión mesiánica no era en sí algo inaudito. Después de Jesús —en una época, eso sí, sellada por la desesperación— también fue proclamado como Mesías el gran héroe nacional Bar Koshba por Rabí Akiba, la suprema autoridad sacerdotal; lo que muestra que el título mesiánico no constituía siempre de por sí una blasfemia. El Mesías era entregado a los romanos sólo cuando no era completamente nacional, o bien cuando, en tanto que universal, no se encontraba de acuerdo con la Iglesia de la Ley. Sólo cuando el Mesías se presenta como Hijo del Hombre, en el sentido tanto precósmico como apocalíptico de este título, sólo cuando proclama como instrumento y testimonio de su triunfo una catástrofe natural que había además de destruir Jerusalén y el Templo, sólo entonces es tenido por blasfemo y digno de la muerte. Caifás, en efecto, entendió exactamente a Jesús al entenderlo escatológicamente, lo entendió mejor que el poco versado Pilatos y mejor también que, más tarde, todas las gentes de vida apacible, que verían en el amor de Cristo sólo la paz, no la espada. Jesús es, en efecto, *escatología de abajo a arriba*, y lo mismo que su amor, tampoco su moral puede entenderse de otra manera que en relación con el reino. Su mismo consejo, no preocuparse por el día venidero, dar al César lo que es del César, inicia sólo lo que va a surgir de modo plenamente positivo en los mandamientos morales de Cristo: ruptura, separación, moralidad de un mundo del advento. Es moralidad como preparadora del reino, como función para disponerse al reino futuro e inminente; con la ética de Cristo en el sentido estricto del sermón de la montaña es imposible establecerse en el tiempo, en el curso continuo de la historia, en la sociedad secular. El mismo sermón de la montaña es el sermón de una época hecha puramente adventista, y sólo en el umbral matinal de algo inmediatamente por venir, que ya se cree haber alcanzado, tienen sentido todos estos aparentes quietismos. Justamente por ello se encuentra aquí, al final de todas estas bienaventu-



ranzas tremendas de la no-violencia, y como su fundamentación inmediata, el reino celestial naciente (Mateo 5, 3-12). Ello no quiere decir, sin embargo, que la moralidad de Cristo —como lo afirma un luteranismo extremadamente dualista— no se halle en absoluto en el tiempo, es decir, que no sea *tampoco una moralidad del adviento*, sino que se encuentre totalmente fuera de la historia. Como sí, con un salto absoluto, el reino de Cristo no hubiera nacido nunca en el tiempo, sino que tuviera lugar abruptamente sin conexión alguna con la historia, tras el transcurso del tiempo, tras el decurso de todo el océano de la realidad. Jesús, sin embargo, predicaba el *kairos* como el tiempo que se ha cumplido, es decir, como el tiempo mediado por y a través de la historia; y en otro caso, no hubiera habido lugar en absoluto para una moral conexa todavía terrena, ni tampoco para una moral de la escatología inmediata. Pero, eso sí, la moral del sermón de la montaña, con toda su paradoja, no se halla en relación con ninguna otra moral, ni siquiera con aquellas de más profunda raíz religiosa; y es que la moral del sermón de la montaña es la moral del acabamiento del mundo. Como tal moral del adviento esta moral ha desaparecido en las morales de compromiso de unas Iglesias establecidas para la permanencia, más aún, se ha debilitado incluso en las doctrinas sociales de las herejías y sectas cristianas; a no ser cuando éstas se han movido desmayadamente en el ámbito de la perseverancia, o también cuando han creído, de nuevo, en un apocalipsis inminente. Para toda otra imitación de Cristo en el tiempo, la moral del adviento, en tanto que moral de las fronteras del mundo, se convierte ella misma en un ideal límite, tal y como nos sale al paso en el mismo Pablo: «Y que los que usan de este mundo no abusen de él, porque la esencia de este mundo perece» (1 Corintios 7, 31). Jesús, sin embargo, el desasimiento absoluto, enseña moral exclusivamente como la moral de la última vigilia: «Velad, pues, vosotros, porque no sabéis cuándo vendrá el amo de la casa, si por la tarde, si a medianoche, o al canto del gallo o a la madrugada» (Marcos 13, 35). Toda semilla está aquí en relación con la terrible fiesta de la cosecha del apocalipsis, a la cual se aporta el grano de la convicción y el fruto de las obras. Tendencia hacia abajo, seguimiento de un amor ordenado centralmente a los agobiados y oprimidos, hacia lo que se oculta: todas las doctrinas y parábolas de Jesús están dirigidas, por eso, a la constitución de la comunidad en las vigias de ese día. Y precisamente lo insignificante a los ojos del mundo encuentra aquí su lugar propio:

El reino de los cielos es semejante a un grano de mostaza que toma uno y lo siembra en su campo; y con ser la más pequeña de todas las

semillas, cuando ha crecido es la más grande de todas las plantas y llega a hacerse un árbol, de manera que las aves del cielo vienen a anidar en sus ramas (Mateo 13, 31 s.).

Jesús con su humanidad entra sólo en el reino como lo único que queda por salvar, nadie más que él y nada más que él: sólo, por tanto, esta cepa y esta vid constituyen el reino de Dios, *en una equiparación total del acto de la fundación con el contenido de la fundación*. No como venerado ni como negativamente eliminado, sino como derribamiento, el cosmos se convierte en el instrumento, más aún, en el escenario del reino; y la naturaleza sólo existe como espacio para el servicio. O como dice el apocalíptico en un sentido no lejano al de Jesús: «La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero» (Apocalipsis 21, 23). La buena nueva de Cristo se muestra desde el punto de vista social como arca de Noé, y de forma soteriológica como venida del Hijo del Hombre, el cual, ya antes de la creación, estaba junto a Dios y procede ahora finalmente a una nueva creación. La buena nueva se muestra teológicamente como superación de la absoluta trascendencia de Dios por medio de la *homousía*, la *igualdad con Dios* de Cristo; y se muestra místico-democráticamente como *áquel perfeccionamiento del Dios del éxodo que lo hace Dios del reino, que conduce a la disolución de Yahvé en esta magnificencia*. El Creador, para no hablar ya del Faraón en Yahvé desaparecen completamente; el Creador queda únicamente como objetivo final, y el último Cristo convoca simplemente a la comunidad como su material de construcción y su ciudad.

*Jesús y el Padre; la serpiente del paraíso como salvador; los tres misterios del deseo: resurrección, ascensión a los cielos, retorno*

Cuando un hijo progresa mucho, le es difícil al padre afirmarse junto a él; el padre carnal es tratado como algo accesorio, y pronto será negado José, porque la luz fecunda desde lo alto. Pero también el padre en los cielos aparece en una perspectiva extraña junto a este hijo, porque ya no es el único que se sienta solitario en su trono. En tanto que se ve en Jesús al mediador de Yahvé, Jesús nos aparece más próximo que éste, más aún, lo desplaza. El enviado de Dios se convierte en el mismo que envía: «Yo y el Padre somos una sola cosa»; «Quien me ve, ve al Padre»; «Todo me ha sido entregado por mi Padre» (Lucas 10, 22). Las diferenciaciones, como, por ejemplo: «¿Por qué me llamas más bueno? Nadie es bueno más que el Dios uno», son raras, y sólo

cara a la muerte, en Getsemaní o en la cruz, aparece, de nuevo, el Padre como otro; la entrega y el desamparo hacen surgir, una vez más, la dualidad. Pero la misma muerte en la cruz tiene algo más que dar a Jesús, precisamente por razón de su muerte amarga, algo que hace incompetente a Yahvé, el único bueno. Algo que le hace incompetente ya en la conciencia de los discípulos, no por virtud de la doctrina del sacrificio de la vida, sino por virtud de la fidelidad y entrega hasta la muerte mostradas por la víctima. Porque el Yahvé de Moisés y de los profetas no podía padecer la muerte, y entre las cualidades infinitas de su infinita bondad falta una, pese a todo: la entrega hasta el fin. Esta última sólo podía poseerla y probarla un *hombre* mortal, no un Dios inmune a las angustias de la muerte y de la tortura, inconmensurablemente lejano. La teoría del sacrificio de la vida se vuelve ella misma en este punto contra Yahvé pese a la intención latente en ella de explicar la cruz como una catástrofe. Como catástrofe, no sólo de Cristo, sino del Padre mismo, el cual, como Señor del mundo que hizo posible esta muerte, en poco se diferenciaría de Satanás. En sí la teoría del sacrificio de la vida pertenece a la teodicea, no al cristianismo, más aún en tanto que, como ya se ha observado, construye la muerte de Cristo como una prestación real en el sentido del Derecho de obligaciones romano, es parte de una jurisprudencia demoníaca, no de una religión. Pero aunque el Padre entregara al Hijo y pagara con él la deuda contraída, fue en realidad el Hijo solo el que se entregó, como sacerdote supremo y como víctima propiciatoria a la vez. Jesús realiza con amor extremo lo que Yahvé, pese a su omnipotencia y pese a toda su bondad, es incapaz de hacer; de toda la Trinidad, de acuerdo con la doctrina posterior, únicamente la segunda persona se sacrificó a la divinidad de la cruz. Surge así un nuevo Dios, un Dios hasta entonces inaudito que vierte la sangre por sus hijos, que, como Palabra hecha carne, es capaz de la muerte de manera absolutamente terrena, no simplemente en el ceremonial de la leyenda de Artís. Lo que aquí nos sale al paso es, por eso, un hombre que por la *hybris* de la entrega total supera toda idea anterior de Dios, y Jesús se convierte en un amor de Dios como hasta entonces no se había pensado en ningún dios. De ahí la maravillosa coral en la *Pasión según san Mateo*: «Si una vez tengo que partir, no partas de mí. / Si he de sufrir la muerte, confórtame». Y de ahí también algunas de las más hermosas palabras de Pablo, una deserción con banderas desplegadas:

Porque estoy persuadido de que ni la muerte, ni la vida, ni los ángeles, ni los principados, ni lo presente, ni lo futuro, ni las virtudes, ni la

altura, ni la profundidad, ni ninguna otra criatura podrá separarnos del amor de Dios que es en Cristo, nuestro Señor (Romanos 8, 38).

El cual no es precisamente un señor como Dios: «Por eso hubo de asemejarse en todo a sus hermanos, a fin de hacerse misericordioso» (Hebreos 2, 17), y más Hijo del Hombre que nadie lo había sido ante Dios: «Porque no tenemos un sumo sacerdote que no pueda tener compasión con nuestras debilidades, sino quien es tentado lo mismo que nosotros, aunque sin pecado» (Hebreos 4, 15). Desde el punto de vista del sumo sacerdote, había, por tanto, algo de cierto en la acusación de que Jesús era un blasfemo; y no sólo porque Jesús predijo y predijo con asentimiento la ruina de todo el viejo eón del mundo. Este asentimiento y la agitación que se hallaba tras de él bastaron, es verdad, para su condena, pero como algo especialmente impío se añadió a todo ello la *intervención personal de Cristo en Yahvé*. La Iglesia ha situado a Jesús sólo respecto a la ley en contraposición al Antiguo Testamento, siguiendo la pauta de las palabras: «Porque el Hijo del Hombre es señor del sábado» (Mateo 12, 8). De acuerdo con ello, los creyentes en Cristo no se encuentran ya bajo la dura ley mosaica, ya no impera el rey de la venganza y el velo del Templo se ha rasgado en dos. Y, sin embargo, la contraposición es mucho más profunda, atenuada tan sólo por el hecho de que no es una contraposición con el Antiguo Testamento sin más, sino que incluso retorna a él en el punto más decisivo. Y se vuelve al Antiguo Testamento en una escena que allí mismo está llena de significaciones y concordancias contra Yahvé. Es decir, contra Yahvé como *Optimus Maximus*, como también contra otros Júpiter, no contra Yahvé como Dios del éxodo, como *Ehye asher ehye*. El pasaje decisivo de la rebelión se encuentra, es verdad, en el Evangelio de Juan, es decir, en un texto casi siempre poco histórico, pero las palabras que se nos transmiten como dirigidas por Jesús a Nicodemo se encuentran en una antiquísima tradición judía y no han sido puestas *a posteriori* en boca de Jesús. Las palabras, tan ricas en concordancias, son las siguientes: «Y así como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que creyere en él tenga la vida eterna» (Juan 3, 14 s.). Moisés, sin embargo, había hecho una serpiente de bronce contra las serpientes venenosas del desierto que mataban al pueblo, «y la puso sobre un asta, y cuando alguno era mordido por una serpiente, miraba a la serpiente de bronce y se curaba» (Números 21, 9). Si bien este pasaje puede interpretarse según las reglas de una homeopatía mítica, no puede ig-

norarse su contraposición con aquella maldición pronunciada por el Yahvé-Creador del Génesis sobre la serpiente y lo que ésta significa. Es decir, Jesús se refiere a la serpiente, este ser subterráneo-*subversivo-sanador*; al animal dialéctico de las profundidades de la tierra, desde las que ascienden simultáneamente los gases destructores y las fuentes curativas, los volcanes y los tesoros. Jesús y un pasaje casi seguramente apócrifo de Moisés hacen referencia al culto a la serpiente de todos los pueblos, con el doble sentido que le es inherente: de un lado, tenemos la serpiente reptante por el suelo, monstruosamente asoladora, Hidra, Pitón, Tifón, el dragón babilónico del abismo, y de otro lado, la serpiente del relámpago, el alto fuego en el cielo. La serpiente es tanto el enemigo mortal, combatido y vencido por Apolo, Sigfrido, el arcángel Miguel, como es también la serpiente salvadora y la vara de Esculapio, la víbora egipcia ostentada en las diademas y en el sol como amuleto para alejar potencias hostiles. El culto de la serpiente se conservó, sobre todo, durante mucho tiempo en Israel, como se deduce de su supresión por Ezequías: «Y destruyó la serpiente de bronce que había hecho Moisés, porque los hijos de Israel hasta entonces habían quemado incienso ante ella» (2 Reyes 18, 4). Sólo a la serpiente salvadora en el desierto se refería la asombrosa parábola de Cristo, la cual es una equiparación. A la vez, sin embargo, y más allá de las determinaciones mítico-naturales del culto pagano de la serpiente, la parábola tenía presente otro ser bien entendido, muy distinto, en seguida revalorizado contra el Yahvé-Creador: la *misma serpiente del paraíso*. Iban a ser, sin embargo, los nasenos u ofitas (*naas, ophis* = serpiente), sin duda, una secta herética judía mucho antes de que apareciera, hacia el 100 d.C., como gnóstico-cristiana, quienes iban a llevar a cabo definitivamente la *revalorización de la serpiente del paraíso en relación con Jesús como usurpador de Yahvé*. Esta secta interpretaba la serpiente del Génesis como el principio creador de vida en el mundo inferior, aunque no sólo en el sentido condenable de mantenedor del mundo, sino que la serpiente del paraíso es, a la vez, el símbolo de la razón destructora del mundo, y ello en tanto que enseña a comer del árbol de la ciencia y que anuncia al primer hombre un reino que es más elevado que el de su creador y creador del mundo. La serpiente enseña a violar la ley del Demiurgo, a fin de hacerse igual por el saber de salvación con aquel Dios supremo que no es Yahvé, y que sólo Jesús ha anunciado de nuevo: *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum*. Por causa de este saber se descargó la cólera del Demiurgo sobre los hombres, pero los ofitas y otras sectas afines, como los cainitas, trazaban a través de la Biblia toda una

cadena de fuego procedente de la calumniada serpiente del paraíso, la rebelde contra Yahvé. La serpiente alienta en Caín, cuyo sacrificio no acepta el Demiurgo, mientras que sí acepta el sacrificio sangriento de Abel, porque el Señor de este mundo se complace en la sangre. Alienta en Esaú, que no recibe la ciega bendición del ciego Isaac, pero que cuando es visto de nuevo por Jacob, le parece a éste «como si un hombre viera el rostro de Dios» (Génesis 33, 10), el rostro del verdadero Dios. La serpiente alienta en Moisés como fuerza en la vara que hace brotar el agua de la roca, completamente de acuerdo con las quejas de los hijos de Israel, y fue la vara la que se transformó en serpiente y aniquiló las serpientes enemigas de los magos, es decir, de los dioses de la perdición: los mismos que, más tarde, aniquilaron en el desierto a los hijos de Israel, y contra los cuales alzó Moisés la serpiente ahora blanca, siguiendo el consejo del verdadero Dios. *La serpiente del paraíso alienta, sobre todo, en Jesús*, más aún, Jesús es su última y suprema reencarnación; y una vez más, Yahvé, aplastará su cabeza. El obispo Hipólito nos habla con palabras inequívocas de esta doctrina de los ofitas:

Nadie puede ser salvado y ascender de nuevo sin el Hijo, que es la serpiente. Porque así como éste trajo de las alturas las imágenes originarias del Padre, así lleva también consigo de aquí hacia lo alto a los despertados del sueño, y también a aquellos que han aceptado de nuevo el carácter del Padre (del verdadero Dios). Así como el imán atrae el hierro y no otra cosa, así también la serpiente atrae del cosmos aquel género humano perfecto y hecho imagen y semejanza de una misma especie, y no otra cosa<sup>150</sup>.

El ser que enseñó a comer del árbol de la ciencia constituye, de acuerdo con ello, la primera manifestación del saber redentor, de este saber que conduce fuera del edén de los animales, pero también fuera de la terrible casa paterna de este mundo: la serpiente del paraíso es la larva de la diosa razón. Jesús libera, por tanto, a los hombres de la dominación del Demiurgo, de aquel del que dice: «Vuestro padre es un asesino desde un principio» (Juan 8, 44), y trae consigo la revelación del verdadero Dios, del que dice: «Vuestro padre en el cielo» (Mateo 7, 11). Un titanismo, una rebelión prometeica se acentúa así en la Biblia de nuevo, y precisamente también en el Antiguo Testamento, que sólo muestra todavía unas pocas huellas de su redacción sacerdotal. Pero, sin embargo, estas huellas existen, y tenían que estar vivas

150. Cf. H. Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig, 1924, p. 146.

y todavía no olvidadas en el folklore de los tiempos de Jesús, siendo interpretadas como indicaciones del mesianismo que se emancipaba de Yahvé. Estos titanismos los ha conservado también el texto sacerdotal de la Biblia, y entre ellos se encuentran, además de la serpiente del paraíso, la lucha de Jacob con el dios del río y la victoria sobre él (Génesis 32, 24 ss.). Claramente aparecen *nephilim* (gigantes) antes del diluvio (Génesis 6, 4); rebelde contra Yahvé, es el motivo de la construcción de la torre de Babel, como lo son también motivos del mar<sup>151</sup> y las leyendas del Océano rebelde (Salmos 33, 7; 65, 7 s.; 104, 5-9; Job 38, 8-11; Proverbios 8, 22-31; Jeremías 5, 22; 31, 35; Isaías 43, 23). Y la ulterior doctrina esotérica judía, alimentada por la gnosis, pero también por un folklore no desaparecido, no olvidó en absoluto la extraña relación entre serpiente y Mesías, por mucho que la rebelión contra el Demiurgo se debilitara convirtiéndose en rebelión contra el Satanás corriente. Natán de Gaza, el discípulo del falso Mesías Sabbatai Zevi, publicó hacia el 1650 un escrito titulado *Derush batamimim*, es decir, «Estudio sobre los dragones»<sup>152</sup>, que se presenta como comentario a un pasaje del *Zóhar* sobre los secretos del «gran dragón que se encuentra en medio de los ríos de Egipto» (Ezequiel 29, 3). *Nahash*, la palabra hebrea para serpiente, tiene el mismo valor numérico literal que *Mashiah*, Mesías, una circunstancia que el escrito explica así: el alma del Mesías se encontraba en el abismo, allí donde moran las potencias demoníacas, como «serpiente sagrada» entre las serpientes. En esta prisión se halla encadenada el alma del Mesías, sobre todo en Egipto, tenido sin más como la prisión del mundo, con Faraón-Satanás a su cabeza; sólo con la llegada del reino de la justicia quedará libre la «serpiente sagrada» y aparecerá en su figura terrenal. Hasta tan lejos llega una tradición que vincula al Mesías con la serpiente salvadora del desierto, y entre los ofitas, con el mismo árbol de la ciencia. Y la antítesis Cristo-Yahvé no había alcanzado siquiera su mayor radicalidad entre los ofitas, ya que, para ellos, el verdadero Dios aparecía también en el Antiguo Testamento. El intento de arrancar del Antiguo Testamento al Jesús de los ofitas se debe al gnóstico Marción, hacia el 150 d.C., y de una manera radicalmente antitética. Las palabras de Jesús: «Todo lo hago nuevo», fueron interpretadas contra Yahvé, en todas sus manifestaciones, también como Dios del

151. Cf. H. Gunkel, *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1895, pp. 91 ss.

152. Cf. G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. de B. Oberer, Siruela, Madrid, 1996, p. 322.

éxodo, convirtiéndolo en el Ahriman de Zoroastro. Lo «nuevo», sin embargo, era el *nuevo Dios, un Dios extraño* del que, hasta Cristo, jamás había llegado noticia a los hombres. Y así se procedió a interpretar el gran *logion* como decreto de gobierno de Cristo: «Nadie conoce al Hijo sino el Padre, y nadie conoce al Padre sino el Hijo y aquel a quien el Hijo quiere revelárselo» (Mateo 11, 27). Marción, que se sentía como el ejecutor del antitético Pablo, ponía estas palabras de Cristo en relación estrecha con el sermón de Pablo en Atenas sobre el *theos agnostos*, el dios desconocido; de tal manera, sin embargo, que el enviado de Dios no liberaba de nada sino precisamente del Creador del mundo, ese mismo Creador al que Pablo, y, sobre todo, la Iglesia ulterior, habían identificado con el Padre de Cristo. Marción entiende así el violentísimo concepto del anti-Yahvé a favor de Cristo, tenido por el *novum* total o la paradoja en el mundo de Yahvé. Rompiendo así el puente con el Antiguo Testamento, Marción mismo se encuentra en este puente junto con los ofitas. O dicho con otras palabras: Marción no sólo procede de Pablo, sino que procede también en igual medida de Moisés; el verdadero Dios, el Dios extraño, alborea en el Dios del éxodo, entre Egipto y Canaán. Pero, eso sí, no alborea en absoluto en el Creador del mundo, en esta mitología exuberante del pasado. Esta mitología, que había partido del Ptah de Egipto y del Marduk de Babilonia, había convertido el *Ehye asher ehye* en un inicio, e incluso en un inicio muy satisfactorio; a ello se opone, no sólo Jesús, sino toda la utopía del mesianismo. Como se recordará, los profetas sólo raras veces habían mencionado a Yahvé como Creador del mundo, mientras que invocaban tanto más decididamente un nuevo cielo y una nueva tierra. Las lamentaciones de Job están todas dirigidas contra Yahvé como gobernante del mundo, con la esperanza, a la vez, de que hubiera un «vengador de la sangre», de que tenga lugar un éxodo. El Jesús del Apocalipsis se inserta de cuerpo entero en esta idea del éxodo; y por eso fue visto de consuno con la serpiente del paraíso, no con el Dios de aquellos que encontraban todo bien en el mundo, igual a su Dios mismo.

La presencia del fundador no tiene, por tanto, de ninguna manera los rasgos de humildad con los que posteriormente se la iba a caracterizar: lo bajo debía ser elevado, la cruz debía ser destruida y no soportada, más aún, debía ser convertida en cosa. La modestia de Jesús, irrefragable y señalando siempre las distancias, desapareció tras la experiencia de la transfiguración, que también produjo la alucinación de sus discípulos y les infunde pavor (Mateo 17, 2-6). A partir de este momento cesa aquel ocultamiento externo que le había hecho



prohibir a sus discípulos en Cesarea de Filipo que contaran a nadie que él era el Cristo (Mateo 16, 20). Ahora se proclama la más profunda intervención de lo humano en el cielo, el factor subjetivo cristomórfico hereda el factor trascendente, y la magnificencia de Dios se convierte en la magnificencia apocalíptica de Cristo y su comunidad. Y de esta manera se creó un material absolutamente nuevo de la fe, no para el sacrificio de la vida, que es y sigue siendo una teodicea del creador y gobernador del mundo, pero sí para *la imagen triunfadora del tribuno detrás de la muerte en la cruz*. «Quédate con nosotros, que ya está haciéndose de noche» (Lucas 24, 29); es decir, que la estancia de Cristo no había acabado para los discípulos en el camino de Emaús, surgiendo así los *misterios desiderativos de la resurrección, de la ascensión a los cielos y del retorno*. Sólo de la tumba vacía brota en consecuencia esta *segunda escatología*, el cristianismo de este post y ante-esplendor, como sólo con la ascensión plenifica el Hijo del Hombre la eternidad, y como sólo con el retorno se traspone a todas las siguientes la conciencia de advenimiento de la primera comunidad. Tras su muerte, el recuerdo real de Jesús provoca con necesidad dimensiones de esperanza desconocidas en cualquier otro fundador religioso anterior. De entre todos ellos, éste había de ser *el primero* que se sumiera en el sueño y fuera despertado; de entre todos ellos, éste tenía que ser el que ascendiera *a los cielos*, no ennoblecido como Heracles o como Elías, lejanos y trascendentes, sino como un ancla de la esperanza que arrastra consigo; y de entre todos, era Jesús quien tenía que retornar para dar conclusión al reino del hombre: «Permanezcamos firmes en la confesión de la esperanza, porque fiel es el que la ha prometido» (Hebreos, 10, 23). Hasta que tiene lugar el retorno, el evangelista maneja otra figura: el enigmático Paráclito. Es el único signo de que Jesús revela a sus discípulos el retorno, el Juicio final, el reino, pero no, en cambio, todo el futuro hasta el retorno. Se trata de una influencia de Cristo que se destaca de él, aunque recibiendo tinte y dirección de la fe en Jesús. Como ya vimos en Zoroastro al tratar de la figura paralela de Saoshyant, Paráclito significa auxiliador, consolador, apoyo, y como tal aparece, es verdad, sólo en el evangelio de Juan, que tanto utiliza la interpolación, pero, no obstante, como promesa del mismo Cristo: «Y yo rogaré al Padre que os dé otro confortador que estará con vosotros para siempre» (Juan 14, 16). Con estas palabras Jesús se define como el primer confortador y no como eterno; el evangelista ha antedatado la muerte en la cruz en el conocimiento de Jesús. Y surge así una interpretación distinta de la del sacrificio de la vida, una interpretación que, por así decirlo,

eleva el mesianismo por encima del Mesías mortal, corporeizándolo de nuevo para la época del adviento:

Pero os digo la verdad, os conviene que yo me vaya. Porque si no me fuere, el confortador no vendría a vosotros, pero si me fuere, os lo enviaré... Pero cuando viniere Aquél, el Espíritu de la verdad, os guiará hacia la verdad completa, porque no hablará de sí mismo, sino de lo que oyere y os comunicará las cosas venideras (Juan 16, 7 y 13).

Las parcas y oscuras alusiones del evangelista señalan como algo nuevo en el Paráclito, que éste no habla de sí mismo, es decir, que es sólo un anunciador de aquello que oirá. Esta pasividad podría aludir a un ángel, ya que los ángeles de la época de la fe cristiana son exclusivamente mensajeros sin voluntad ni contenido propios; pero, de otro lado, el Paráclito es llamado también «espíritu de la verdad» que conduce a toda la verdad. Y «espíritu de la verdad» no es la categoría de un ángel, sino precisamente la categoría y la traducción del persa Vohu Mano, que aparece con el último Zoroastro, con el Saoshyant del fin del mundo. La idea del Paráclito, por tanto, contiene algo más que la mera presencia de un confortador hasta el retorno de Cristo; el retorno mismo es designado como el «espíritu de la verdad». Más que los mesianismos persas, lo que influye en la idea del Paráclito son los mesianismos judíos todavía subsistentes: *la fe en el Mesías aparecido contenía, a su vez, en sí la fe en el Mesías todavía no aparecido*. Aunque siempre determinada y revestida por la aparición de Jesús y la categoría guía de su retorno, *el «espíritu de la verdad» se convierte así en el Espíritu Santo junto con el Hijo*. Y esta llegada del Espíritu Santo se convierte en la verdadera llegada del Hijo. La *esencialidad de Cristo* aparece así, a partir de este momento, a los creyentes en el Paráclito en una nueva y definitiva figura, y sólo ésta, no el Jesús del Nuevo Testamento, expresa la consigna, y con ella el giro irresistible del mundo hacia el reino. O dicho en el lenguaje de los ofitas: la serpiente del paraíso revela su *sophía* por tercera vez en el Paráclito, y ya no se le aplastará la cabeza. En este sentido, el Padre de la Iglesia Tertuliano consideraba a Jesús y al Nuevo Testamento como un estadio preliminar y tan perfectible como lo era el Antiguo Testamento. Según Tertuliano, el perfeccionador último es el Paráclito: a él están referidos Adán, Moisés y Jesús, y sólo en él tiene lugar la *ultima legislatio* como legislación en *libertatem perfectam*. No es muy difícil encontrar una relación entre este concepto del Paráclito y los quiliasmos medievales, especialmente el de Joaquín de Fiore y su

doctrina del Tercer Reino<sup>153</sup>. El retorno de Cristo no es tampoco aquí el retorno de lo igual, del Cristo aparecido en el Nuevo Testamento; porque la época del Espíritu Santo no es ya la época de la convicción y de la promesa. El Paráclito no habla ya de sí mismo, sino que establece la realidad en la que la interioridad se ha hecho exterioridad espiritual. Y de esta manera el Paráclito se convierte en la utopía del Hijo del Hombre, el cual ya no es una utopía, sino la presencia del reino. Y, sin embargo, nada de ello va más allá de la nostalgia de Jesús, o más bien, *la esencialidad de Cristo* se repite intensificada en el confortador convertido en Espíritu Santo. El *pneuma* que se vierte sobre los discípulos del día de Pentecostés era tenido por éstos como vertido por Cristo, por el Cristo de la ascensión: «Exaltado a la diestra de Dios y recibida del Padre la promesa del Espíritu Santo, le derramó como veis y oís» (Hechos 2, 33). El Cristo de la ascensión no ha recibido él mismo, según esta descripción del éxtasis, al Espíritu Santo mismo, sino sólo su *promesa*, del mismo modo que el «hablar en lengua» de los discípulos pneumáticos sólo penetra en la verdad del reino como un jeroglífico a medias dibujado. Y, sin embargo, esta promesa del Espíritu le ha sido hecha claramente al Cristo superior, una promesa, de acuerdo con la cual la plenitud o parusía del Espíritu, por muy explosiva que pudiera pensarse, le aparecería siempre al cristianismo según la medida de Cristo (Efesios 4, 13). También entre los quiliastas el misterio desiderativo del retorno se aferraba siempre a la figura que, según ellos, había ascendido a los cielos. Cristo, el fundador, se hace así, también en consideración al Paráclito, el contenido triunfador de la salvación, y como tal se incorpora a sí el Paráclito del futuro, del mismo modo que se había incorporado el Dios del pasado. Y dado que, no sólo en la doctrina del Jesús histórico, sino, muy especialmente, en los misterios desiderativos del Cristo creído el *eskhaton constituye la unidad final del reino*, fue muy natural que, en relación con ello, Jesús mismo se convirtiera para sus creyentes en este algo futuro, como siempre acontece con todo lo que es ro- zado por el reino. Jesús como retorno, de acuerdo con las imágenes del apocalipsis de Daniel (7, 13 s.) representadas por él mismo, el Hijo del Hombre caminando sobre las nubes del cielo, todo ello forma parte concorde del salto al *novum*. La función intensificadora y ampliadora de la nostalgia se convierte con el salto al *novum* en lo «completamente otro»: el Cristo de los misterios desiderativos vive en esta suerte absolutamente detrás de una explosión, en un plano

153. Véase vol. 2, pp. 72 ss.

escatológico. Y el reino, *finis ad quem omnia*, no deja, por eso, piedra sobre piedra de lo viejo, ni del Templo ni tampoco de Sión. De ahí el cambio de nombres por doquier (el nombre significa en Oriente la esencia): «El Señor llamará a su siervo con otro nombre» (Isaías 65, 15); «Al que venciere le daré del maná escondido, y le daré un buen testimonio, y en el testimonio irá escrito un nombre nuevo que nadie conoce» (Apocalipsis 2, 17). Como también puede leerse sobre Sión en el Antiguo Testamento, en el Testamento del Yahvé del éxodo, no del Yahvé creador: «Y te darán un nombre nuevo, que te pondrá la boca de Yahvé» (Isaías 62, 2). La resurrección de Cristo de entre los muertos no tiene analogía alguna en la historia de las religiones, pero la transformación apocalíptica del mundo en algo todavía inexistente no encuentra fuera de la Biblia ni siquiera un indicio. Y por razón de la referencia exclusiva de este *novum* en sí u *omega* al contenido del hombre, el misticismo del cielo se convierte en mística del Hijo, la magnificencia de Dios en la magnificencia de la comunidad redimida y de lo que ocupa su lugar. Precisamente esta comunidad fue pensada, por eso, en la mística cristiana, especialmente en Eckhart, como el momento de plenitud de todos nosotros, como su *nunc stans* hacia el reino. Todo ello es protesta religiosa que no se comporta respecto al yo como respecto a algo oculto, ni respecto al *Sursum corda* como respecto a una altura hipostasiada, en la que el hombre no aparece: *eritis sicut Deus* es la buena nueva de la salvación cristiana.

#### *Fanatismo y sumisión a la voluntad de Alá: Mahoma*

Allí donde sólo una bandera es la justa, cesa la elección. El fundador lleno de celo sienta su causa rigurosamente, sin vacilaciones, y no puede hacer otra cosa. Este fundador sólo conoce creyentes e infieles, la tibieza es escupida de su boca. Exclusividad, intolerancia en el mejor de los sentidos: todo procede de Moisés, no hay más que *El*, la meta. Los demás dioses son nulidades tanto por su fuerza como por su persona, si bien no puede negarse que existen. Pero si existen, ello no quiere decir que debieran existir, y desde luego no deberían ser venerados junto al Dios que libera de Egipto; son becerros de oro o demonios, con los que no debe haber paz. A la sazón no existía aún la posibilidad de que un creyente, si perdía la fe en sus dioses, pudiera convertirse enteramente en un descreído; que es lo que hoy puede ocurrir con los misioneros, los cuales, al destruir la fe en los antiguos dioses, destruyen, a la vez, toda clase de fe. Sino que el aura del Dios henoteísta, del único que es Dios, quedaba sin más robustecida por

el desencantamiento de los ídolos. Así se comportó Moisés cuando venció a los magos egipcios, así Elías, así san Bonifacio cuando derribó la columna de Irmen, sin que Odín poseyera fuerza para mandar un rayo. Elías habla de Baal casi como un ilustrado del siglo XVIII y se mofa de sus sacerdotes casi como un Voltaire se mofaría de los curas: «Gritad bien fuerte; dios es, pero quizá está entretenido conversando o tiene algún negocio o está de viaje. Acaso esté dormido y así lo despertaréis» (1 Reyes 18, 27). Pero la mofa de Baal es la profesión de fe en Yahvé, el odio contra los dioses de la naturaleza es la profesión de fe en un Dios que los ha superado como demonios o que —en un estadio posterior— los inserta en sí como presentimientos confusos. La tolerancia al estilo del siglo XVIII iba a surgir sólo de la indiferencia religiosa; la fe viva conoce tentaciones, seducciones e incluso herencias, pero no una elección. «Venerad al Creador inconmensurable del universo, ya le llaméis Yahvé o Dios, ya Fu o Brahma»; así de liberal comienza Mozart la cantata suave y sublime del Creador inconmensurable del universo. Pero el *Kyrie* de la *Misa en si menor* abarca al mundo entero en su clamor por el Redentor, por el Cristo sin nombres sustitutivos: el rigor de la fe es ortodoxia. Es sana monomanía, también si la forma de existencia del Uno en quien se cree ha pasado de ser una posesión insostenible a ser una dirección no transmisible. Desde que Moisés sentó el signo para el Uno, se entiende muy bien que las religiones henoteístas, y después las monoteístas, se hayan convertido en las religiones misioneras por antonomasia. Todas ellas se han vinculado como ninguna otra a la ideología de la ampliación de mercados y conquista, y son ellas también las que han traído al mundo el fanatismo de morir por la propia fe como soldado o como mártir. El fanatismo como elemento religioso sólo se encuentra en las dos religiones que proceden de Moisés, en el cristianismo y en el islam. La intolerancia bélica (no negada, ni mucho menos, por Jesús, que había venido a prender un fuego en el mundo, y que quería que el fuego ardiera ya) tiene su modelo en el Moisés que destrozó el becerro de oro. El sujeto no supera aquí todavía su Dios, pero se siente ya tanto su paladín que la furia de Dios le brilla en los ojos; al destrozarse el becerro de oro, Moisés actuó de forma mahometana. El sujeto realiza la voluntad de su Dios de tal manera que, en la acción, en tiempos pasivos, bajo golpes del destino, queda todavía la sumisión a la voluntad de Dios, si bien esta sumisión especial, apasionada, justamente islámica, presupone de modo primario la unidad de la voluntad de Dios con la monomanía del paladín de Dios. Islam, sumisión, fue llamada la religión de Mahoma; pero, sin embargo, la

profesión de fe de esta entrega era aquí como en ninguna otra parte *Yihad*, guerra santa. El fanatismo comienza así con Moisés, florece en la conquista de Canaán, y se convierte con su especial clase de entrega en el uno y todo del islam incipiente. Por obra del islam la guerra religiosa viene al mundo; *Adonai ehod, Allah il Allah*, Dios es el único, es el clamor con el que el sujeto alcanza la máxima unilateralidad, la más dura y necesaria para el logro del fin propuesto. La buena nueva mahometana no es ella misma original, y retrocede muy a segundo plano ante la grandiosa conquista del cielo de Cristo; pero, no obstante, ha extraído su pasión de la Biblia, aunque sólo en el sentido de apasionamiento, no de pasión-sufrimiento.

El camino hacia lo alto es aquí áspero y sólo el hombre puede recorrerlo. Mahoma comenzó como amonestador poniendo en guardia sobre el próximo juicio, y no se presentó en absoluto en seguida como salvador. Al profeta, de naturaleza robusta y, a la vez, epiléptico, se le aparecían visiones y percibía voces del más allá; los sueños de la noche se transformaban en apariciones materiales durante el día. La antigua religión árabe había sido la de la fe en fetiches de piedra, en espíritus de los vientos de arena y en dioses de la lluvia procedentes del desierto y de la vida desértica. Para las ciudades comerciales, en las que primero iba a presentarse Mahoma, esta época era ya muy lejana, mientras que era muy fuerte la influencia judía. El primer propósito de Mahoma fue incluso, como él mismo decía, restaurar la fe pura de Abraham; ésta iba a ser su predicación, no entre tribus del desierto, sino en una Arabia de comerciantes entregados a los goces de la vida y de terratenientes en expansión. Un fundador de naturaleza casi inquebrantable. *O propheta, et in morte penis tuus coelum versus erectus est\**, exclamó ante el cadáver de Mahoma su discípulo Alí, según una leyenda transmitida por Gibbon, y que sólo en el islam es posible. Y confirma la virilidad de este fundador que su reliquia más importante es un arma, su daga, llamada *al Fehar*, la relampagueante, que todavía hoy se conserva. Alá mismo es el dios de la guerra Sebaot, que rescata a sus templarios para el inminente juicio universal, y religión es sometimiento a la voluntad de Alá, pero un sometimiento que adopta la forma del fanatismo guerrero. Se trata de una buena nueva amenazante que iba a venir como anillo al dedo a una clase guerrera que tenía que abrir caminos de expansión al capital mercantil en progreso. Pronto la bandera verde iba a ondear muy homogéneamente sobre una tormenta de comercio, guerra y fe reli-

\* Oh profeta, incluso en la muerte tu pene está erguido hacia el cielo.

giosa, y el islam dominará el imperio comercial que se instaura entre la decadencia del Imperio romano de Occidente y el apogeo de Venecia, casi de Inglaterra, convirtiéndose incluso en el modelo para aquel «Dios lo quiere» que se extiende desde las Cruzadas hasta Cromwell. Su proximidad a la naturaleza humana hacía especialmente apto al islam para esta unidad de expansión y misión; no necesitaba ninguna sofística eclesiástica como el cristianismo para poder servir, a la vez, a Dios y a Mammon. Pero, sobre todo, para poder servir también, a la vez, a Dios y a sus empresas militares: «El monaquismo del islam es la guerra de religión», reza un decreto del Profeta. Todavía en el discurso de despedida, Mahoma dio la orden de emprender una cruzada contra los bizantinos, y durante las guerras de sucesión, el califa Alí hizo atar el Corán a su propia lanza. El mismo Corán, es decir, *Lectura*, que Mahoma pretendía haber descifrado del ejemplar que se custodiaba en el cielo (sura 96); una *Lectura*, sin embargo, que, atada a la lanza, era cualquier cosa menos contemplación. El islam define su época de esplendor como un «descanso en el estribo del Profeta», es decir, que sólo en la época de decadencia se hizo blanda y pasiva esta especie de sometimiento a la voluntad de Alá. Y la conversión a sangre y fuego de los infieles se combinaba, en ocasiones por razones políticas, con una tolerancia que nadie hubiera esperado aquí: el pago de los tributos, en efecto, hacía superflua la conversión de los vencidos. Y la intolerancia reaccionó sólo en el campo dogmático, es decir, como elemento estabilizador en un islam él mismo estabilizado y después petrificado como Iglesia, o, lo que es lo mismo, sólo reaccionó contra innovadores y filósofos. La doctrina tanto dentro como fuera de la Iglesia, es decir, tanto en los *movimientos rebeldes* como en la *mística escatológica* del islam, no permitió nunca, desde luego, que se olvidase la «renovación» y «liberación» (*fukan*) contenidas en las más antiguas suras de la Meca. Robustecido así —robustecido como el último «guiado rectamente» (*mahdi*)—, el Profeta se presenta, una vez más, como Mesías, continuando así su actitud originaria: como admonitor, como enviado del juicio. Aquí va a revestir importancia, sobre todo, la región en que penetra el islam sólo pocos siglos después de Mani: la región de Zoroastro, de los mandeos, de la Iglesia meridional de Juan Bautista. Esta región iba a enseñar a la religión islamita la existencia de un enviado que lucha, no sólo, contra los infieles en la tierra, sino contra Ahriman en el mundo, y que lucha como potencia de la luz, no sólo como profeta. Mahoma pone a este enviado en las cercanías del primer Adán y del Hijo del Hombre, cuya preexistencia antes del mundo y su revelación después del mun-

do formaba parte de la fe de persas, mandeos, judíos y cristianos. El Corán había hecho que los ángeles se inclinaran ante el Adán primero y celestial (sura 2, 28 y 32), y Mahoma se funde con él. A los místicos Mahoma les aparece ahora como «la primera luz celestial, compuesta de perlas blancas y rodeada de velos». Y como el *mahdi*, junto a él o en él, así vive también el Paráclito en el islam, unas veces como caminante piadoso, otras como secreto de un recorrido cuyo final no se encuentra en Mahoma. El «otro» junto a Mahoma, o mejor dicho, su esencia propia, nos aparece en la figura árabe legendaria de *Chidr* o *al Chadir*, que es considerado en las últimas fases del islam como el santo misterioso. Chidr prepara anónimamente, pero sin cesar a los hombres para el Último día, es el guardián del impulso quiliástico, «Chidr, el eternamente reverdecido, el caminante infatigable, el que se desliza por los siglos y los milenios sobre las tierras y los mares, el maestro y consejero de hombres piadosos, el sabio en cosas divinas, el inmortal» (himno de los fieles hermanos de Basora). La leyenda de Chidr sólo está atestiguada a partir del siglo IX, en comentarios a la Sura 18, que trata de la caverna de los Siete Durmientes, pero sus orígenes se remontan mucho más atrás, y su contenido es mucho más actual. Chidr es el espíritu escatológico que, tras la desaparición de Mahoma, tanto permanece como adviene. En Occidente fue falsamente identificado con Ahasvero, es decir, con un castigo milagroso, pero su lugar no se encuentra en la Biblia en el personaje del zapatero de Jerusalén (con el que comparte, eso sí, la insignificancia), sino junto al Paráclito. En torno a la figura más profunda de la mística mahometana hay como un resplandor del Bautista, un resplandor del discípulo que Jesús quiere que permanezca hasta que él venga (Juan 21, 23). ¿Cómo, sin embargo, se compadece este final mesiánico con tanta religión guerrera? ¿No debería salirnos al paso, en lugar del *Sabbat*, un Valhalla eterno? Precisamente por causa de la diferencia que hay entre fanatismo y locura homicida, lo que *en el islam puede corresponderse con el reino* es simplemente alegría, paz, sosiego. De tal manera, desde luego, que la pasión no se elimina, sino que se la lleva a término: como el verdor de la planta de la vida en el jardín de Alá, después del acabamiento del mundo. El Corán, revelado por la noche, es la buena nueva moral-militar de este Último día, destinado a ser el Día para los justos:

Lo enviamos aquí abajo en la noche del poder. ¿Sabes tú qué es la noche del poder? La noche del poder es más de lo que puede realizarse en mil lunas. Los ángeles y el Espíritu descienden en ella por mandato



de su Señor y para que todo sea meditado. La noche del poder es salvación completa y paz, hasta que el día amanezca (sura 97).

Alá es la consigna de este triunfo; la mística de los sufíes comparaba incluso a Alá con los «goces del amor tras la batalla ganada»<sup>154</sup>. El triunfo de este final transfigura también las criaturas y la naturaleza, y la unión de todos los buenos con Alá sella su unidad.

### III. *El núcleo de la tierra como extraterritorialidad real*

#### *El camino del inexistente «para qué»*

El impulso hacia lo alto se convierte en último término en impulso hacia adelante. En la situación de la mayoría de la gente podría bastar con hacer esto fácil y evidente. Pero menos fácil les es a la mayoría, incluso hoy, saber qué es y dónde está la claridad; y lo más difícil de todo parece ser marchar en derechura por el camino auténtico. E incluso este mismo camino desvía, si en su «adónde» no va ya también pensado incesantemente el «para qué», la bondad del todo. Este todo se encuentra en los hombres que recorren el camino y en el mismo trazado del camino. No es algo existente como manifiesto y logrado, sino sólo como querido humanamente y planteado históricamente; por tanto, y como consecuencia, hay que confiar en la bondad del todo. Creer con mayor facilidad en este algo aún no presente que en lo que es visible, requiere una esperanza adiestrada, es decir, requiere confianza en el día en medio de la noche. Esta actitud no es refutada por fracasos, que son mil veces más frecuentes que los triunfos, sino sólo corregida. La voluntad de esta actitud está tan teóricamente dirigida al todo, que alienta en todos los movimientos parciales, como está dirigida prácticamente al todo también; y en este su carácter definitivo es necesariamente exigente. Tan pronto como un hombre que lucha por un jornal más alto no tiene presente en su voluntad que es necesario que desaparezca una sociedad que le fuerza a luchar sólo por el jornal, este hombre no conseguirá nada fundamental en su lucha por el jornal. Y tan pronto como un hombre cree ser ya un hombre, ser no alienado la corona de su creación, tan pronto como se modifique al fin la actual miserable sociedad, este hombre no toma suficientemente en serio lo todavía no llegado a ser. Sobre todo, porque con neveras eléc-

154. E. Tholuck, *Sufismus, sive theosophia Persarum pantheistica*, Berlin, 1821, p. 104.

tricas para todos no se supera el Babbit que la sociedad capitalista ha producido con tal derroche; porque hay también pequeños burgueses comunistas. Los hombres pueden querer ser hermanos sin creer en el padre, pero no pueden convertirse en hermanos sin creer en aquellos contenidos y dimensiones nada triviales en absoluto, pensados religiosamente por la idea del reino. Con una fe que en su saber, y como tal saber, ha aniquilado justamente todas las ilusiones de la fe mítica. Ni siquiera el objetivo más claro y distinto dentro de la conexión inquieta y progresiva de una sociedad sin clases incipiente puede ser alcanzado si el sujeto no apunta más allá del objetivo. En este su fundamento intencional —no agotado por todo lo que en él hay de ilusorio— los grandes maestros religiosos sintieron que el hombre estaba llamado a cosas inauditas, y a este objetivo lo refrieron todo. Sólo los curas han defendido el demasiado-poco de lo existente basándose en el demasiado de lo no existente; pero se trata de curas, no de piedras de escándalo; de adormideras, no de vigilantes. Son ellos los que convirtieron la fe cristiana en opio para el pueblo, los que arrojaron al más allá el valor infinito del hombre enseñado en la Biblia, a un más allá total, donde este valor infinito ya no muerde ni daña el anti-valor en la tierra. Son ellos los que apelaron a la justa distribución de los bienes supraterrénos como compensación a la injusta distribución de los bienes terrenos; con lo cual quedaba consolada la oveja trasquilada. Son ellos los que fijaron firmemente en un más allá la pretensión colosalmente proclamada de lo que nos es adecuado, todo ello con la finalidad de alejarnos del escenario aquí abajo. Son ellos los que hicieron de la fe imágenes fijas del más allá, en lugar de hacer de ella imágenes terrenas en ebullición, que incitaran a una existencia plena y mantuvieran alerta la voluntad hacia ella. El camino pasa por encima de los curas, pero no por encima de la fe que nos hace creer, pues esta fe forma parte del camino como arrojó y extrema vigilia. Es la actitud con la que no sólo se capta el saber de lo futuro, sino que, además, se le hace objeto de la voluntad y se le realiza contra la duda pusilánime o miope. Y esta fe, creída ella misma como tal, es decir, la fe con contenido, actúa de manera intensamente correctora, a saber, como fe en el saber de lo germinante, de lo siempre inacabado en el mundo. Esta última fe se encuentra en la oposición más radical imaginable respecto al saber, pero no es, sin embargo, superflua junto a él, sino que, al contrario, expresa, de acuerdo con su contenido, que lo esencial no se encuentra, de ninguna manera, desplegado y concluso ante los ojos. Como lo mejor se encuentra todavía en trance de gravidez, es preciso confiar en ello, a fin de que se logre.

*Destino ineludible y eludible, o Casandra e Isaías*

Es, desde luego, imposible el obrar, cuando el exterior se halla abierto en todas las direcciones. Porque entonces todo es posible, lo que equivale a decir que toda la vida es imprevisible, es decir, sobrecogedora como un fantasma. Desde luego, es también posible *arriesgar* algo en estas circunstancias; es lo que hacía el caballero, cuando la aventura le atraía precisamente allí donde las cosas parecían menos claras. No obstante lo cual, el riesgo, precisamente el riesgo, se hace imposible allí donde no hay otra cosa posible más que lo *ineludible*, lo que en propio sentido se denomina destino. También los griegos, tan sinceros e impávidos en otros terrenos, como aquí hay que constatar una vez más, aseveraban la fuerza de este conjuro. En el fondo del sentimiento del destino se encuentra, desde luego, en primer término, la falta de penetración y de dominio respecto a las fuerzas de la naturaleza, y más tarde, a las de la sociedad. La fe en el destino en sentido propio puede aferrarse a potencias del mundo inferior (Tyché, las Parcas), pero presupone el desarrollo preliminar de un mito astral en el que el hombre no aparece, y de acuerdo con el cual, el hombre no tiene movimiento propio frente al movimiento de las estrellas y el conjuro de éstas. En el Antiguo Oriente el destino se halla determinado completamente de modo astral por la situación de los planetas, del Sol y del Zodíaco, y la astrología caldea no hizo más que desarrollar lo que desde Babilonia se había extendido a todo el ámbito cultural de la época. Las estrellas, no influenciadas ellas mismas, no sólo muestran, sino que forman y configuran el destino, tampoco influenciado y que sólo puede leerse o interpretarse; el dios Enil, el depositario de las «tablas de la historia», describe su órbita al norte del ecuador del cielo. Y los griegos, cuyos dioses tenían figura humana y no estelar, hicieron, por eso, que el destino, la *moira*, imperara también sobre los dioses. Hay, desde luego, un pasaje en Homero, en el cual Zeus se justifica ante las quejas de los hombres diciendo: «Sólo de nosotros, gritan ellos, procede todo mal, y sin embargo, / ellos mismos, los necios, se van creando su destino, su miseria» (*Odisea*, I, 33 s.)<sup>155</sup>; pero como la leyenda de Edipo nos muestra, la fatalidad rueda también sin culpa, rueda mecánicamente, simplemente como si se la hubiera desatado, implacablemente. Y lo único en lo que los dioses aventajan a los hombres es en que lo saben, en que tienen un saber anticipado, aunque impotente, de lo sentenciado por Moira. Por ra-

155. Homero, *Odisea*, cit., pp. 42 ss.

zón de este saber, Hermes puede advertir a Egisto y predecirle su final, no más; el mismo Zeus se convierte en un espectador impotente, cuando Sarpedón, su propio hijo, es atravesado por Patroclo según el designio del destino. Casandra, que compartía con los dioses el don de conocer el destino, supo la destrucción de Troya como hecho consumado. Era algo decidido ya antes de que naciera Paris, antes de que Helena fuera robada por él, antes siquiera de que la guerra hubiera comenzado; ninguna satisfacción por parte de los troyanos, por lo demás completamente inocentes, podía evitar la destrucción. Ésta es Moira, una deidad que de tal manera preside ciega, cercana e imponente toda acción; que la destroza. Para los griegos, Moira procedía de otro orden que el de sus dioses; el *fatum* había nacido de la noche junto con el viejo orden matriarcal de los dioses de la tierra y de la naturaleza. El *fatum* había nacido desvinculado; para toda vinculación le faltaba el seno en la tumba, el retorno a lo preordenado. Moira es sin más lo ineludible en la disparidad, de tal suerte que ante ella no sólo se detiene el pensamiento, sino que se hiela la sangre en las venas.

En estas circunstancias es inútil el obrar, aun cuando el primer paso sea libre. Sólo los griegos podían soportar su *moira*, porque sólo ellos poseían fuerza suficiente en la superficie para apartar de sí el abismo. Frente al destino los hombres no son instrumentos de una voluntad divina; ni Edipo ni Casandra pueden hacer nada, ni menos cambiar nada. El destino mismo no es una voluntad —ni siquiera hasta este punto es *mediado*—, y para imponerse o incluso para aparecer, Moira no necesita ningún instrumento. Por lo menos ninguno que actúe automáticamente o en virtud de un mandato: precisamente la ironía del destino griego muestra hasta qué grado importa poco aquí la especie o la dirección del obrar *humano*. Este elemento demoníaco, e incluso no demoníaco, sino mecánico-desinteresado, es lo que distingue a la *moira* de ideas aparentemente afines que encontramos en el suelo bíblico o en sus proximidades: del *kismet* de Mahoma o de la predestinación de Calvino. Ambas ideas tienen por sujeto a un Dios definido como bueno, y ambas dejan abierto el camino hacia un último fin bueno en sí, indudablemente bueno. Se trata de una decisión, aunque de una decisión inescrutable, de una directiva, si bien altamente premeditada. Con lo que quiere decirse que la *oposición total* a la fe extrabíblica en el destino y al *quietismo* —el cual queda así finalmente corroborado— no se encuentra en doctrinas de la impotencia. La oposición aparece primero en la *Biblia misma*, en la relación en que *se encuentran los profetas israelitas con Casandra*, y

todo lo demás conexas con ello. La oposición muestra, a la vez, hasta qué punto el espacio abierto que representa el mesianismo modifica el Dios creído, también en relación con lo impuesto por él. Porque lo impuesto por Dios o destino no se comporta tiránicamente respecto al hombre, como en la *moira* o también en el mito astral, sino que el destino puede muy bien ser cambiado, dependiendo, como enseña Isaías, de la *moral* humana y de su *decisión*. Ésta es la oposición activa respecto del vidente griego, y respecto, sobre todo, de la visión simplemente pasiva y desesperada de Casandra: en la Biblia el destino se halla en la balanza y el peso definitivamente decisivo es el hombre mismo. Es verdad que no en todos los profetas, ni siempre en el mismo Isaías, es tenido el destino como algo moralmente modificable; a veces, el infortunio que se aproxima es definitivo, como si pendiera ya del cielo con cadenas férreas, y entonces la expiación no tiene más significado que el de la disposición anonadada a aceptar la pena. Pero el destino inexorable, que era la regla entre los griegos, es sólo la excepción en la Biblia; precisamente el primer paso, el paso hacia la conversión moral, *hace cambiar la fatalidad*. Y así léase, por ejemplo, uno de los pasajes bíblicos más instructivos a este respecto: a saber, *el asombro del profeta Jonás*, porque no ha comprendido su diferencia con Casandra. Porque Jonás había sido enviado, en efecto, para anunciar la ruina de Nínive en el plazo de cuarenta días; pero cuando la catástrofe no tuvo lugar, porque la ciudad había hecho penitencia, Jonás se sintió erróneamente muy afectado (Jonás, 4, 1), como si hubiera mentido ante las gentes de Nínive, cuando lo que había pasado era que la conversión del pueblo había sido seguida inmediatamente por el cambio de Yahvé (Jeremías 18, 7 s.; 26, 3 y 19): el destino mismo, como vemos, oscila aquí. El destino no constituye, por tanto, un imperativo categórico, sino un imperativo hipotético en todas sus partes, y la condición de que depende está situada en un **doble** frente. De un lado, en la libertad humana, cuya fuerza aparece claramente como oposición al destino en el pasaje de Jonás. De otro lado, sin embargo, esta libertad se arroja al espacio abierto que **corresponde** a la fe en un Dios temporal, en un Dios que se mueve en la dirección: «Yo seré el que seré». El destino no presenta así, ni mucho menos, el aspecto estático de la *moira*; lo nuevo es mala morada para lo ineludible. No hay duda, es verdad, que los profetas creyeron en su Yahvé como un ser activo que desencadena las guerras, derrumba los imperios, envía plagas y libera de las plagas, y aparece a menudo como un trozo de destino. Ninguna religión, ni siquiera una con tanta intervención en el más allá anterior, podía llevar al dintel desde

el que el destino nos aparece como algo que los hombres se infligen a sí mismos. Las causas puramente morales que, según los profetas, dirigen el destino son, de otro lado, claramente míticas, y sólo con dificultad pueden mantenerse como causalidad del destino; una explicación, por lo demás, que salta completamente en pedazos en el Libro de Job. Y, sin embargo, con esta intercalación de la libertad en los caminos del destino se abre *un movimiento contrario del lado de la libertad*, que se diferencia de la manera más sensible de Casandra, del mero e impotente saber anticipado de la sedicente profecía extrabíblica. Por encima del simple *prévoir*, Jonás, y conscientemente Isaías, despliegan un *prevenire* con cambio y no sólo con lamentación, con giro en el camino, no con designio. Todo ello está expresamente dirigido contra el *fatum*, y encubiertamente contra su Señor, al que cada vez se le inclina más del lado de la justicia.

*Dios como ideal utópicamente hipostasiado del hombre desconocido; Feuerbach; una vez más, cur deus homo*

Las cosas acontecidas aparecen más pequeñas en la lejanía, mientras las deseadas aparecen mayores. Estas últimas se nutren de la necesidad que hay de ellas, y crecen por el hecho de que se hallan en un final. Lo que crece no es su ser dado, ya que éste, si se lo piensa lejano en el espacio, es invisible, y si se lo piensa lejano en el tiempo, no está todavía dado en absoluto. Lo único que se amplía por la acentuación del final, por la posición final, es lo que nunca ni en ninguna parte ha tenido lugar; en suma, una perfección que responde utópicamente a la necesidad de la esperanza. A la cabeza de lo ideal se ha hallado desde siempre lo divino, bien porque a los dioses les está permitido y pueden hacer lo que a los hombres no les está permitido ni pueden hacer, o bien porque los dioses no están en sí fijados a una situación concreta, son en sí los bienaventuradamente cambiantes. No obstante, significa una diferencia decisiva en lo que se refiere al modo de ser del ideal el que la religión determine su lejanía esencialmente como una lejanía espacial o esencialmente como una lejanía temporal. Si la lejanía es esencialmente espacial, prevalece poderosamente la noción de un ser dado de Dios sobre su mero ser ideal; aun cuando esta última cualidad no falta nunca. Si la lejanía de lo divino es, en cambio, esencialmente temporal, en el sentido de una irrupción que sólo tiene lugar al final de los tiempos, entonces prevalece decisivamente el ser ideal como todavía no revelado, como lo supuestamente dado; aun cuando esto último, de nuevo, no

falta en ninguna religión, por muy intenso que sea su «yo seré el que seré». Mientras que el Dios en el espacio, en el alto espacio, tiene su perfección esencialmente como ser supremo, por encima, por así decirlo, del tejado de todo ser del mundo, el Dios que tiene para sí el tiempo último muestra su ser esencialmente como perfección suprema, y es diferente apocalípticamente de toda especie de ser del mundo dado. Del Dios-espacio del mito astral conduce, por eso, un camino al panteísmo, en tanto que éste es veneración del *totum* de lo dado; mientras que del Dios del éxodo, en cambio, el *totum* sale quiliasmáticamente del ser del mundo dado. También allí donde el ser de Dios es tan acentuado que pueden formularse «pruebas» de él (el mito astral no las hubiera tenido por necesarias), también en la Escolástica cristiana el *ens realissimum* de su Dios es en todo caso una propiedad del *ens perfectissimum*, y no al revés. Dios es para ella primariamente el fin supremo, y de ahí se sigue —con una equiparación tomada, desde luego, de Platón, no de Cristo, entre ser y perfección— lo divino como superlativo del ser, no sólo del valor. Pero el Dios del éxodo no era pensado en su esencia como *res finita*, como no lo era pensado tampoco el éxodo mismo; es decir, que era la suma de la más alta perfección, pero no de la más alta existencia del ser. Y con ello se hace imposible toda mitología de un ser en consideración de lo divino, toda teología como ciencia de lo real. No se hace imposible, sin embargo, lo pensado de lo divino hacia el lado de su esperanza y de un contenido de esperanza no alienado, no separado del cielo. Subsiste la profunda indigencia que hizo surgir esta esperanza misma, y ello aun cuando la esperanza no tiene ya, de ninguna manera, su objeto real en un *Pater noster, qui es in coelis*, ni su objeto sólo espacialmente separado en un supuesto super-espacio dado. Y mucho antes de que la Ilustración derrocara a Dios como ser-objeto dado, ya el cristianismo había situado en el antiguo señor de los cielos al *hombre* y su pretensión, o más exactamente, al *Hijo del Hombre* y su misterio representante. Feuerbach, y en muchos respectos, antes que él, Hegel, llevaron aquí sólo hasta sus últimas consecuencias lo que constituye el contenido de la pregunta: *Cur Deus homo?* Feuerbach retrotrajo los contenidos de la religión del cielo a la tierra, de tal suerte que el hombre no ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, sino Dios a imagen y semejanza del hombre, o, más exactamente, a imagen y semejanza del paradigma ideal del hombre. Con ello desaparece, es verdad, completamente Dios como creador del mundo, pero se gana, de otro lado, una gigantesca región creadora en el hombre, en la cual —con ilusión fantástica y a la vez con riqueza fantástica— aparece

lo divino como imagen desiderativa humana hipostasiada de orden superior. Esta «teoría desiderativa de la religión» es en Feuerbach lo mismo que la «antropologización de la religión» o la superación de la «duplicación celestial del hombre». Feuerbach, sin embargo, sólo conoce al hombre, este sujeto duplicado en la religión, en la forma de existencia en que ha aparecido hasta ahora, y ésta, a su vez, sólo como una forma abstracta-estable, es decir, como la llamada esencia genérica del hombre. Falta en él el conjunto histórico-social del «tipo» hombre del momento, y falta, sobre todo, su carácter inacabado. Los contenidos religiosos no se subsumen en absoluto bajo la trivialidad del hombre burgués que Feuerbach absolutizó, de la misma manera que no fue nunca el burgués el sujeto que hizo surgir de sí la riqueza de las imágenes de los dioses. Y menos que nada se subsumen bajo el sujeto estáticamente dado de Feuerbach las imágenes religiosas que hacen saltar en pedazos el estatus, la imagen quiliástica del «Mirad, todo lo hago nuevo» y del reino. Es evidente que *sólo la apertura del sujeto y de su mundo* estará en situación de incorporarse, igual que las proyectó fuera de sí, las anticipaciones de una participación absoluta. La antropologización de la religión en Feuerbach presupone por eso, si es que la *religión* ha de ser antropologizada, un concepto utópico del hombre, no un concepto estáticamente concluso. La antropologización de la religión presupone un *homo absconditus*, en la misma medida en que la fe en el cielo llevaba siempre en sí un *Deus absconditus*, un Dios oculto, latente. De la *res finita bourgeois*, como en Feuerbach, no se puede destilar en absoluto la *res infinita* de los contenidos religiosos ideales, porque si bien es cierto que la religión ha podido compadecerse muy bien con la ignorancia e incluso con la necesidad, nunca ha podido, en cambio, compadecerse con la trivialidad: los misterios son lo anti-trivial por excelencia. Y no sólo tiene que entenderse como utópico el sujeto, en tanto que reivindicación de toda la plenitud transferida a los dioses, sino también la *naturaleza* que lo circunda, la cual no puede, de ninguna manera, aparecer como conclusa, tal como la naturaleza mecánico-materialista de Feuerbach. El contenido significativo de la naturaleza todavía no se ha mostrado de forma precisa en el tiempo, sino que, de igual modo que el contenido de los hombres, se encuentra todavía en una latencia utópica. El reino es exterioridad, no sólo interioridad; es orden, no sólo libertad; es esencialmente orden de aquella subjetividad que no se halla más afectada por la objetividad que lo que pudiera estarlo por algo extraño a ella: lo que significa que la objetividad que hoy circunda todavía al hombre en forma de naturaleza tiene que ser entendida y



honrada en lo que en ella hay de no manifestado. La esperanza, que ha laborado en la religión y que hoy se ha hecho desilusionada, deshipostasiada y amitológica, pretende, por tanto, a través de la idea del reino, que, de igual manera que en la posibilidad subjetiva, también en la posibilidad objetiva arda una luz utópica. La luz en el establo de Belén, y la luz de las estrellas inmóvil sobre aquélla, encarnan la intención religiosa de lo que en el interior germina tenga también realidad en el exterior: uno y lo mismo.

Los pequeños deseos se hacen olvidar e incluso se hacen aburridos a la larga. No así los grandes deseos, como, por ejemplo, la imagen de la amada que no vino o que desapareció, y que acompaña hasta la tumba a aquel que la lleva consigo. Como ya hemos visto, pocos autores en el siglo XIX han sentido con tanta intensidad ni han situado tan adecuadamente la descompensación religiosa como Feuerbach, el gran ateo. Pese a la angostura, rigidez y abstractividad en que mantiene su concepto del hombre, Feuerbach significa un giro decisivo en la filosofía de la religión, porque con él comienza la última historia del cristianismo. Porque Feuerbach no sólo quería ser un sepulturero de la religión tradicional —un oficio fácil cien años después de Voltaire y Diderot—, sino que se hallaba, más bien, obsesionado por el problema de la herencia religiosa. Feuerbach no fue tampoco el malamente desencantado o el inconsecuente que no hubiera podido alcanzar en el pensamiento las cotas de sus contemporáneos L. Büchner o Moleschott, sino que sabía que queda siempre un residuo en aquellas afinidades —por muy desencantadas que hayan sido— que edificaron en lo esencial la Nochebuena, la catedral de Estrasburgo y la *Pasión según san Mateo*. Y este residuo es el que él quería arrebatar —aunque muy insuficientemente en cuanto al agente y a los horizontes— por medio de la racionalización a la clerigalla del más allá. Es por ello por lo que Feuerbach nos dice que él sólo «niega para aseverar», y en otro lugar, que «desencanta el cielo para hacer importante al hombre». El cometido que se propone con esta expropiación del cielo es «dar por fin al hombre lo que es del hombre». Y en este sentido manifiesta Feuerbach, con una radicalidad hoy especialmente instructiva:

Quien de mí no dice ni sabe más que mi condición de ateo, no dice ni sabe de mí nada. La cuestión de si hay o no hay un Dios es una cuestión de los siglos XVIII y XVII. Mi negación de Dios quiere decir: niego la negación del hombre, y en lugar de la posición ilusoria, fantástica, celestial del hombre, que se convierte necesariamente en la vida real en la negación del hombre, yo coloco la posición sensible, real y, consecuentemente, también política y social, del hombre. La

cuestión acerca del ser o no ser de Dios es para mí la cuestión acerca del ser o no ser del hombre<sup>156</sup>.

Y más definidamente: «El hombre piensa y cree en un Dios sólo porque él mismo quiere ser Dios y, muy a su pesar, no lo es»<sup>157</sup>. «Dios es el realizador, es decir, la realidad, el cumplimiento de mis deseos»; «Dios no es otra cosa que la eterna, ininterrumpida alegría como ser»<sup>158</sup>. Feuerbach elabora así, en primer término, los dos motivos fundamentales, contrapuestos, pero unidos entre sí, que llevaron a la construcción de los altares: el deseo de nuestra esencia y, a la vez, la enajenación fantástica de nuestra esencia por un préstamo al cielo. Pero más duradero que estos dos análisis es su verificación práctica, la devolución de los contenidos del cielo a sus puntos de origen, es decir, al hombre y a la tierra. El suspiro angustioso de la criatura reprimida, anhelante de goce, que se halla en el origen de toda religión; la escisión llena de religiosidad del hombre entre su fenomenalidad existente y su esencia inexistente: todas estas explicaciones y soluciones psicógenas de una ilusión trascendente no ponen totalmente en claro el origen del que nace la creación del cielo. Algo semejante puede decirse incluso de la investigación causal muy concreta, que entiende la creación del cielo como reflejo de relaciones sociales de dominación junto con relaciones precarias respecto a la naturaleza. Porque en este reflejo, y en el hecho de que sea posible, se encuentra algo que es lo que precisamente ha ampliado tan abigarradamente *su contenido* más allá de la bruma repetitiva en el cielo. E incluso si se lograra eliminar la miseria humana, cuya expresión y cuya protesta contra ella ha sido la religión; incluso si se hiciera desaparecer esta su primera fuente, la fuente más próxima de motivos desiderativos; incluso en este caso seguiría subsistiendo *el hallazgo independiente del contenido humano* plasmado en la hipóstasis del cielo de modo imaginativo, pero también anticipativo. Frente a este hallazgo, la actitud de Feuerbach no es, de ninguna manera, sólo negativa: «La religión es la primera e indirecta autoconciencia del hombre»<sup>159</sup>. Y más aún: «La conciencia del ser infinito no es otra cosa que la conciencia por el hombre de la infinitud de su propio ser, o bien, en el ser infinito, en el objeto de la religión, se le hace objeto al hombre sólo su propio

156. L. Feuerbach, *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1846-1866, vol. I, p. XIV.

157. *Ibid.*, vol. X, p. 290.

158. *Ibid.*, vol. VII, pp. 240, 251.

159. *Ibid.*, vol. VII, p. 39.

ser infinito»<sup>160</sup>. Sin que falte tampoco la referencia clara al Cristo hecho carne: «El hombre es el Dios del cristianismo, la antropología es el secreto de la teología cristiana»<sup>161</sup>. *Cur Deus homo*, esa pregunta y posibilidad sólo existentes en el cristianismo, sigue siendo así para Feuerbach, a la vez, un problema de la religión y una clave para la religión. La intervención personal en la trascendencia es descosificada y leída hacia atrás, de la manera que ya Hegel había determinado en su *Filosofía de la religión*, es decir, como recuperación de la trascendencia en el yo: «En toda esta historia ha llegado a la conciencia del hombre que el hombre es Dios inmediato, presente, de tal modo que en esta historia, tal y como la aprehende el espíritu, la misma exposición del proceso es lo que el hombre, lo que el espíritu es»<sup>162</sup>. Faltaba sólo la eliminación del espíritu, la antropologización radical, para traer el cielo a la frontera de la misma existencia humana, haciéndolo circundar por los secretos de ésta. De tal suerte que para el ateísmo antropológico los contenidos religiosos no son totalmente quimeras, sino que «lo que no son es lo que son en la ilusión de la teología; no son misterios extranjeros, sino misterios patrios, los misterios de la naturaleza humana»<sup>163</sup>. Estas palabras designan la verdad en Feuerbach, una verdad que él, como hijo de una época chata, trata de desfigurar en vano con restricciones como la siguiente: «En el terreno de la naturaleza hay todavía bastantes cosas incomprensibles, pero los secretos de la religión, que surgen del hombre, pueden ser conocidos por éste hasta en su último fundamento». Estas restricciones, procedentes del sujeto burgués de la antropología de Feuerbach, tienen que ser tenidas en cuenta, sobre todo como prevención frente a toda secularización trivial de la religión, pero desaparecen ante la cristiandad inmanente, ante el *homo homini Deus* en el ateísmo, tal y como Feuerbach lo concibe. Y de esta suerte, y por razón del elemento humano, no más débil ni más carente de secretos que la naturaleza, se quebranta la trivialidad racionante. Y así es posible que, pese a todo, aparezca en Feuerbach esta verdadera frase de conquistador en el campo de la religión: «La fe en el más allá es la fe en la libertad de la subjetividad respecto a las barreras de la naturaleza, y, por tanto, la fe del hombre en sí mismo»<sup>164</sup>. Es el trasfondo, que nunca hay

160. *Ibid.*, vol. VII, p. 372.

161. *Ibid.*, vol. VII, p. 434.

162. Cf. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre filosofía de la religión*, trad. de R. Ferrara, 3 vols., Alianza, Madrid, 1984-1988.

163. L. Feuerbach, *Sämtliche Werke*, cit., vol. VII, p. 15.

164. *Ibid.*, vol. VII, pp. 252 ss.

que olvidar, de la inmanencia humanista en sentido fundamentalmente progresivo, fundamentalmente hereditario. Porque este sentido no es un sentido concluso, sino, al contrario, para decirlo con palabras de Marx, «el desarrollo de las fuerzas productivas humanas, es decir, el desarrollo de la riqueza de la naturaleza humana como fin en sí». *Religión como herencia* (meta-religión) se convierte, sin embargo, en conciencia de la última función utópica *in toto*: es decir, la trasposición humana de sí mismo, el trascender en alianza con la tendencia dialécticamente trascendedora de la historia hecha por el hombre, *es el trascender sin ninguna transcendencia celestial, aunque sí entendiendo ésta como la anticipación hipostasiada del ser para sí*. A lo que se apuntaba esencialmente a través de las cambiantes hipóstasis celestiales era a este futuro de los hombres todavía desconocido, no a lo que tienen a mano, a lo dado en ellos. De ahí que los fundadores religiosos hayan ido situando crecientemente el elemento humano en Dios, o lo que es lo mismo, hayan ido rodeando crecientemente la incógnita humana con configuraciones cada vez más próximas del más allá. Todas las denominaciones y designaciones de Dios han sido, por eso, gigantescas figuraciones y tentativas de interpretación del secreto humano: a través de ideologías religiosas, y pese a estas ideologías, apuntando a la figura humana oculta. Es evidente que las hipóstasis visionarias desiderativas, y menos aún las utópicas, no coinciden con la imagen del hombre dada: estas visiones eran tanto más inquietantes y tanto más enigmáticamente familiares que la imagen del hombre dada en el momento, que el paradigma humano imperante en el momento. Lo familiar y, a la vez, «completamente otro» como signo del estrato religioso, desde los dioses-animales hasta el Dios Uno de poder, hasta el Dios salvador, sólo se hace comprensible como tal *proyección interpretativa del homo absconditus y de su mundo*. El dios-animal lleva en su cara una mezcla de salvajismo, horror y apatía, que ningún hombre posee. El Dios del poder, con el superlativo característico de su esencia (*nemo potest contra Deum nisi Deus ipse*), lleva en sí la pavorosidad de la infinitud, el cielo tonante ilimitado, algo tiránico que tampoco ningún hombre posee, y que forma parte, sin embargo, de la acabada exageración de la proyección religiosa, de este superlativo, de este superador. El Dios salvador, en último término, es todo ocultación, pero de tal modo que lleva consigo también el elemento superador, a saber, como destierro del temor *katexochen* para todos aquellos bautizados que han añadido a su viejo Adán la proyección de Cristo. Lo superador en esta última hechura se presenta a la esperanza directamente como lo maravilloso, tal y como si

fuera dulce el sabor del núcleo real de la incógnita. De ahí: «Y la esperanza no será confundida» (Romanos 5, 5). E incluso: «Tengo por cierto que los padecimientos del tiempo presente no son nada en comparación con la gloria que ha de manifestarse en nosotros» (Romanos 8, 18). Y también: «Ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni vino a la mente del hombre lo que Dios ha preparado para los que le aman» (1 Corintios 2, 9). Todo ello son antropologizaciones de la religión, las cuales son, en profundidad creciente y en igual medida, religiones del *anthropos* desconocido y surgente del desconocimiento: «Hasta que todos alcancemos la unidad de la fe y del conocimiento del Hijo de Dios, cual varones perfectos, a la medida de la plenitud de Cristo» (Efesios 4, 13). Ítem: la esperanza cristiana consistía en que todo fuera hombre redimido, incluso la naturaleza transfigurada, en la cual ya no lucirían ni el sol ni la luna, sino que su luminaria sería el Cordero. Y ninguna crítica antropológica de la religión puede privar de la esperanza sobre la que se alza el cristianismo; lo único que hace es sustraer a esta esperanza lo que ella en tanto que tal había eliminado y convertido en confianza supersticiosa: la mitología de su cumplimiento en el sentido de una mitología descrita y acabada, absurdamente irreal, pero hipostasiada como real. La crítica retrotrae los contenidos religiosos al deseo humano, al deseo, eso sí, mayor y más fundamental, al deseo que nunca se hace inesencial porque él mismo no es otra cosa que la intención hacia la esencia. Esta esencia puede frustrarse, y esta frustración aparece mitológicamente como el infierno, pero su no-frustración era pensada mitológicamente como conversión en Dios. Dios aparece así como *ideal hipostasiado de la esencia humana aún no llegada a ser como realidad*, aparece como entelequia utópica del alma, del mismo modo que el paraíso había sido imaginado como entelequia del mundo de los dioses. Es una deshonestidad científica presentar como real esta representación de Dios; es una fantasmagoría malamente desencantada situar esta mitología de Dios, precisamente porque no es real, como un producto real al final de los tiempos, alineándose con el sucedáneo religioso de la manufactura de Dios, bien en el sentido lírico del primer Gorki o incluso Rilke, bien en el sentido filosófico-natural de Bergson, para quien el mundo es una máquina de crear dioses. Y de la misma manera, tampoco trae ninguna solución el desencantamiento, que lo único que hace es privar de realidad a la idea de Dios, pero dejándola en pie con toda su forma mitológica: como ideal fijo situado en un postulado. Ésta es la doctrina de Kant, la cual contiene, es verdad, una intensa conciencia utópica, especialmente en la figura moral del postulado, pero que no

perturba el Dios del catecismo, sino que lo deja como «unidad de toda realidad», como idea regulativa. En su lugar, la antropología de la religión de Feuerbach pone una vez más de pie el *cur Deus homo*, y lo que se ha hecho transportable del cielo a la tierra produce profunda terrenidad. La noción de Dios, *con cuya trascendente irrealidad se ha enfrentado seriamente el pasado y se enfrentará el futuro*, se realiza como ideal simplemente por su disolución antropológica, aunque, eso sí, por una disolución muy distinta a la disolución en la existencia humana elaborada hasta ahora, durante la prehistoria humana. Barth o la heteronomía teísta denomina los grandes testimonios religiosos «impactos de proyectiles en el suelo», que muestran que ha habido una revelación. Feuerbach o la autonomía teísta conciben estos testimonios religiosos, y en primer lugar el bíblico, al revés y de la única manera exacta, como protuberancias que muestran que ha tenido lugar una total extensión desiderativa de lo humano y un intento análogo de encontrar un sentido al mundo. En lugar de las muchas *esperanzas* aisladas, lo que se buscó en las grandes religiones fue la *esperanza* misma que abarcara y centrara las muchas esperanzas aisladas; pero, de ninguna manera, como *ens realissimum* y con la mentalidad de vasallo de la *proskynesis* y el trono. La verdad del ideal de Dios consiste únicamente en la utopía del reino, y la presuposición de ésta es que no quede ningún Dios en las alturas, allí donde, por lo demás, ni lo hay ni nunca lo hubo.

*Recurso al ateísmo: problema del espacio en el que Dios  
es imaginado y utopizado*

¡Pero qué fuerza tenían las potencias que trazaron un más allá! ¡Qué evidente ha parecido durante mucho, mucho tiempo que el mundo de abajo y de arriba estaba transido de espíritu! ¡Con qué tenacidad se ha mantenido la imagen de un ser en su trono del más allá para hombres educados conservadoramente y mantenidos luego en esta actitud! Mucha costumbre y mucha falta de seriedad confluyen aquí, pero precisamente la costumbre ha acolchado sentimientos vagos, los cuales parecen así más voluminosos de lo que son en verdad. No hay duda de que hoy nadie, ni siquiera la persona más piadosa, cree en Dios como creía en él, hace doscientos años, el hombre más tibio o incluso el escéptico. No obstante lo cual, las intensas fuerzas desiderativas o deseos de solución que se han mantenido también como hipótesis en la costumbre y su tradición organizada en forma de Iglesia permiten todavía, pese a todo, un tibio teísmo. En otro caso, sería absolutamente imposible que, incluso en el gigantesco mundo pro-

saico burgués, existiera todavía la Iglesia. Que exista como excepción de la regla atea, aunque, desde luego, como una excepción que sabe entenderse muy bien con esta regla cuando se trata de mantener el mundo prosaico burgués en sus fundamentos capitalistas. Hasta el triunfo de la Ilustración burguesa, el ateísmo no era la regla, sino una excepción estrepitosamente rara. Una excepción, además, tan llena de reservas, que es muy dudoso que el ateísmo griego, romano o indio caigan dentro del sentido actual de este concepto. Ya las diferentes figuras en el mundo de los dioses que se niega hacen también diferente el espacio vacío que así surge: el «no» a Júpiter tiene otro aspecto que el «no» a Brahma o, sobre todo, que el «no» a Yahvé. Por lo que a este último «no» se refiere, el más afín al «no» actual, hay que decir que en la Biblia no se menciona más de tres veces el ateísmo como un peligro. Más real era el peligro de la «apostasía» en favor de otros dioses, mientras que el ateísmo, en cambio, sólo aparece, si no tardíamente, sí muy timorato. El ateísmo no es denunciado tampoco como una lucha, como una profesión de fe, como una liberación, sino, más bien, como una especie de olvido: «Han negado al Señor diciendo que no existe» (Jeremías 5, 12), o como actitud del orgulloso que no pregunta por nadie (Salmos 10, 1), o del necio que no tiene talento bastante para esta cuestión (Salmos 14, 1). Entre tanto, sin embargo, las preguntas por Dios se han hecho lo suficientemente inteligentes como para hacer positivo el ateísmo precisamente como acto de presencia de aquel al que la fe en Dios había desvalorizado o desplazado. Y en este elemento positivo se unen incluso todos los ateísmos, independientemente de la clase de Dios que cada uno niega: los ateísmos están de acuerdo en que con la negación de un Dios real en su trono desaparece el temor humano de él y la nulidad humana. Que ha terminado la época del despotismo, es decir, del temor heterónomo, es lo que une a ateísmos tan abismalmente distintos como el de Lucrecio, el de la filosofía Sankhya (en la que se apoya Buda), el de la mística del Hijo del Hombre (en tanto que hace desaparecer a Yahvé) o el de Feuerbach. El suspiro de alivio de Lucrecio retorna casi idéntico en la Ilustración del siglo XVIII, pese a la diferencia en la figura de los señores destronados; más aún, Epicuro, el materialista, representa para Lucrecio en la ciencia lo mismo que Prometeo había representado en el mito. De ahí el elemento positivo que llena todos los ateísmos, tal y como lo expone Lucrecio en su poema didáctico:

Hubo un tiempo en la tierra en el que la vida humana estaba tremendamente oprimida por el peso de la religión, la cual mostraba su cabeza horrible desde el cielo y amenazaba a los mortales; fue entonces

cuando un griego, un mortal, osó alzar sus ojos y enfrentarse con ella, un mortal al que no habían domeñado ni los templos de los dioses, ni los rayos, ni el retumbar del cielo, y que tanto más eleva el valor audaz de su espíritu, cuanto que había sido el primero en exigir que se abrieran las puertas cerradas de la naturaleza<sup>165</sup>.

Esta liberación del miedo parece, desde luego, contradecir la muy distinta liberación unida a la esencia desiderativa de la *religión misma*, a la hipóstasis de la propia perfección deseada como *Deus Optimus Maximus*. Pero ningún ateísmo liberador del miedo iba a liberar de los contenidos desiderativos y de los tesoros de esperanza de la religión, a no ser en su forma más mezquina y totalmente negativa, en el materialismo popular del siglo XIX, que sólo en razón de su filisteísmo cultural pudo eludir la pérdida total de estos contenidos de esperanzas, es decir, el nihilismo. El ateísmo trajo, más bien, estos tesoros trascendentes a la inmanencia, y en Feuerbach los trajo de modo muy reflexivo al hombre. Lo que en este ateo, el más importante de todos, y el menos entendido también en este punto, realmente desaparecía y de lo que él liberaba era la atribución de realidad al *perfectissimum*, con lo que éste aparecía como un trono oprimente frente a los hombres, como aquel «en lo alto» por excelencia propio del cesarismo, una representación con la que podía combinarse muy bien un conjunto puramente ideológico de cosas que nada tenían de tesoro, y que eran patrimonio sólo de la *Iglesia de los señores*. Pero por lo que se refiere a la crítica de la *religión* en sentido propio en Feuerbach, lo que el ateísmo elimina esencialmente es el *Jupiter Optimus Maximus*, no el contenido desiderativo de un *Optimum Maximum* mismo. Y es que aquello contra lo que el ateísmo pone en juego su inmanencia, contra lo que hace valer su espacio abierto, y en un principio el vacío, es en lo esencial la trasposición supersticiosa a un más allá de una realidad atribuida al secreto y al *perfectissimum* humanos. Pero el vacío del ateísmo no se encuentra en la inmanencia, sino que, al contrario, ésta adquiere una mayor significación al ser retrotraídos a ella los tesoros dilapidados en el cielo, adquiriendo así lo «completamente otro» de la profundidad antropológica. La significación de la naturaleza en el sentido de Lucrecio no se ha mantenido, de igual manera que tampoco el mito astral, del que se había extraído la actitud positiva frente al mundo, representaba algo definitivo digno de fe. Pero el *reino humano en la naturaleza* posee una significación

165. *De rerum natura*, I, vv. 62-71. Cf. Lucrecio, *De la naturaleza*, Gredos, Madrid, 2003, p. 125.



y una significación definitiva, y lo que aquí ha heredado el ateísmo es nada menos que toda la intervención personal de los fundadores en el secreto religioso, o, lo que es lo mismo, el más intenso *positivum* religioso. O en otras palabras, y con conciencia de la paradoja en que consiste la cosa misma: al declararse como mediador entre sí mismo y el Padre, Jesús se convirtió él mismo en Padre, y al definirse como ceba con la comunidad como vid, hablaba en el espacio desahuciado de Dios de una antropología mística; en esta inserción en Yahvé, o más aún, en este éxodo del Dios del éxodo, la mística del Hijo del Hombre sigue siempre a Jesús. Aquí, donde el *Sursum corda* mismo se mantiene firme frente a toda hipóstasis, no hay lugar para ninguna *hybris* trivial o incluso demoníaca. Y justamente por razón de esta firmeza, la mística del Hijo del Hombre se mantiene hasta dentro de la antropologización de Feuerbach, si bien el *Deus Optimus Maximus* no mora ya sobre las estrellas; el ateo que entiende lo pensado bajo la noción de Dios como una alusión al contenido humano aún no manifestado, no es un anticristo. Ni lo es tampoco aquel que ve el contenido humano no manifiesto unido al contenido utópico de esta naturaleza que circunda a los hombres con la amplia apertura en ebullición de su incógnita: «¿Presientes tú tu secreto, mundo?», es una pregunta tan cristiana, tan apocalíptica, como es una pregunta mística la de «¿Sentencias tú al Creador, mundo?», pese al *Himno a la alegría* en el que figuran. De ahí que este elemento utópico es siempre irreligioso, ya que es radicalmente metarreligioso, o, lo que es lo mismo, forma parte precisamente del *ateísmo* logrado y *finalmente entendido en sus profundas dimensiones*: de acuerdo con su último *positivum*, el concepto del ateísmo es el reino de la libertad. Para ello mantiene el mundo abierto por delante y hacia adelante, para ello ha eliminado a Júpiter, el trono y el fantasma de un *ens realissimum* existente, creador y sostenedor del mundo. Lo que antes se designaba con la palabra «Dios» no designa ningún hecho, nada dado que esté asentado en un trono, sino un problema completamente diferente, y la posible solución de este problema no se llama Dios, sino reino.

Las cosas aquí abajo no se han mostrado, por tanto, a la larga, tan caducas como las cosas allá arriba. El hombre hereda los tesoros del más allá, siempre que éstos lo sean, y no meros visajes de aquello que no se entiende. Porque en el más allá se reflejó, junto a la gazmoñería y el fraude de los señores, también la ignorancia piadosa; no sólo el secreto, que siempre lo es, sino también la ignorancia mezclada con él. Sobre la fe fraudulenta y su desenmascaramiento dice Engels contundentemente: «A fin de que se pueda intervenir en las relacio-

nes sociales dadas, es preciso que se las despoje de su aura sagrada». Y sobre la ignorancia piadosa y el elemento mitológico en la fe dice también Engels, aunque no tan exhaustivamente:

En los comienzos de la historia son, en primer lugar, las fuerzas de la naturaleza las que experimentan esta retroreflexión [...] Pronto, sin embargo, entran en acción junto a las fuerzas de la naturaleza también fuerzas sociales, potencias que se enfrentan a los hombres tan extraña, y en un principio tan inexplicablemente, como las fuerzas de la naturaleza, y que los dominan con la misma necesidad natural aparente que aquéllas. Las figuraciones fantásticas en las que, en un principio, sólo se reflejaban las fuerzas misteriosas de la naturaleza, reciben así atributos sociales, se convierten en representantes de potencias históricas<sup>166</sup>.

De esta suerte, a lo «selvático originario» se añade la «necesidad de rango superior»: en todo caso, como conciencia religiosa muy precientífica. Todo ello es exacto desde el punto de vista genético, pese a lo cual no acierta con el motivo impulsor que llena tan dolorosa, imaginativa y esperanzadoramente la que no es sólo «necesidad de rango superior» de las religiones superiores. Porque las penumbras de las profundidades desiderativas y de sus tesoros son distintas de las sombras gigantescas de la ignorancia, y quien ha penetrado en las unas, no por eso ha penetrado en las otras. Ambas son tan diferentes como pueden serlo, por ejemplo, el mito del río o de los dioses locales del Tao de Lao Zi o el relato de un Dios que crea a Eva de la costilla de Adán respecto a la profecía de Isaías sobre el futuro monte de Sión. Salvable, heredable como *reformatio in capite et membris* es, por eso, exclusivamente el contenido desiderativo o la profundidad de la esperanza que aparecen en imágenes religiosas por ignorancia o mera fantasmagoría. El uno como la otra son retrotraídos al sujeto humano, al posible sujeto de la naturaleza, a la penumbra de la incógnita en ambos casos. Ahora bien, y una vez que no debe haber dudas acerca de su *positivum* utópico-antropológico, en el ateísmo nos sale al paso precisamente esta *última pregunta*: ¿qué ocurre con el *espacio vacío* que deja tras de sí —o que no deja tras de sí— la liquidación de la hipóstasis de Dios? ¿Forma parte también de la ignorancia, es sólo una quimera como la hipóstasis misma que se ha situado como aparentemente real en él? Y si la sogá sigue al caldero, ¿es un problema aparente el problema del lugar en el que se imaginó situados,

166. F. Engels, *Anti-Dühring*, cit., pp. 326-327.

deambulando, a los dioses, un problema liquidado por sí mismo con el término de las ilusiones religiosas? ¿Son este lugar y este espacio tan sólo virtualmente como la imagen reflejada en un espejo plano, en el que vemos toda la longitud de una sala, todo un panorama a través de una ventana y una torre de iglesia a millas de distancia, siendo así que la superficie reflectante es plana y que detrás de ella no hay nada de toda la perspectiva aparente? O bien, el vacío en el que son proyectadas las ilusiones divinas ¿no existe, al menos, en la forma de éstas? Más aún, el mero reflejo y retrorreflejo, ¿no exigen para que puedan tener lugar algo que no es ello mismo apariencia, a saber, un espejo? ¿No se repite así en el problema o en el problema aparente del lugar religioso, aunque en otro plano, la *crux* entera del sensualismo o del economismo unilaterales? ¿De tal manera que precisamente las inserciones o ilusiones implicarían un ámbito propio, sea cual sea su valoración, contra el que el sensualismo o el economismo presentarían batalla y al que pretenderían eliminar? La *crux* se hace visible, cuando a la antigua proposición citada sensualistamente por Locke: *Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*, Leibniz le añade con aguda malignidad: *Excipe, nisi ipse intellectus*<sup>167</sup>. Es posible que los sentidos hayan aportado todo al intelecto, y que éste sin los sentidos no sería más que una hoja en blanco; pero algo, el intelecto mismo, no ha sido aportado por los sentidos; lo que permite añadir lícitamente en relación con el economismo: en la superestructura no puede haber nada que no exista ya en la infraestructura económica, a excepción de la superestructura misma. Y lo mismo puede decirse de la superestructura en la superestructura, de la conversión religiosa en cielo de las imágenes desiderativas, incluso de las turbias potencias de la naturaleza o de la historia: un ámbito, un espacio vacío, un *topos* específico tiene que ser supuesto metódicamente y preordenado objetivamente, si se quiere que las imágenes desiderativas e incluso las de la ignorancia, para no hablar de las imágenes de una auténtica relación secreta en torno a lo incógnito, sean efectivamente proyectables en la medida en que vemos que han sido proyectadas en realidad a lo largo de la historia de las religiones. En correspondencia con la adición de Leibniz, resulta, por consiguiente, que el problema del *espacio de la proyección religiosa no es en y para sí un problema aparente, y que este espacio no posee, es verdad, una realidad en el sentido de lo*

167. «No hay nada en el intelecto que no estuviera ya en los sentidos. Salvo el mismo intelecto» (*Nouveaux Essais*, 11, 1, § 2). Cf. G. W. Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, ed. de J. Echeverría, Editora Nacional, Madrid, 1977.

dado fácticamente, pero que, sin embargo, *no es tampoco una quimera*. No es una realidad, ni menos una realidad suprema en el sentido de la teoría platónica de los dos mundos, con la caducidad de todas las manifestaciones sensibles y con el verdadero ser de las ideas eternas en un eterno lugar uránico. Pero muy distinto de todo ello —y exactamente en la unidad material del mundo—, es un algo mantenido abierto para una realidad posible en el futuro, todavía no decidida, en este espacio vacío; como tal, este espacio es vacío sólo de acuerdo con su primera determinación, pero de ningún modo lo mismo ya que la misma nada. Y nada sería también más erróneo —siempre que uno se haga cuestión del ateísmo de manera objetiva, no sólo antropológica— que el «consecuentismo» de la fe en un espacio vacío, en el que no se diera en absoluto ninguna clase de ser, ni siquiera el correlato de un ser utópico en sustitución del ser de Dios, de un todavía-no-ser igual al reino. La pura fe en un espacio vacío puede, o bien desesperar nihilistamente, o bien puede alegrar febrilmente, porque le han desaparecido, a la vez, el sentido y Dios; como consecuencia de lo cual, la humanidad, circundada por la noche nihilista, meramente fosforece, o bien, circundada por el vacío, se hace fluorescente como en un tubo de Geißler. Las cosas no son, sin embargo, así, y el espacio vacío, despojado de toda certeza del ser, tiene el vacío, según ya hemos visto, sólo como su primera determinación, mientras que en seguida, y como segunda determinación, posee *ebullición, esfera de acción abierta* para el sujeto humano, y también para un sujeto no liquidado de la naturaleza circundante. En este sentido, y en relación con el mundo religioso desiderativo, también Feuerbach tuvo en sus últimos años que interrumpir su demasiado pura antropología, es decir, su idealismo subjetivo. Si no en el liquidado más allá, Feuerbach no pudo evitar encontrar en la naturaleza, también desdivinizada, un algo que hacía que la proyección no estuviera tan suspendida en el vacío. Y como para él es la naturaleza la que participa en la proyección religiosa, a las meras imágenes desiderativas se añaden ahora objetos como los de la sensibilidad exterior. De acuerdo con lo cual, para el Feuerbach de la última época, el de la época de la *Teogonía*, los dioses no sólo son seres del deseo, sino, a la vez también, seres de la naturaleza:

El deseo es, sin duda, el origen de la religión, el origen de los dioses, y el deseo mismo, en tanto que tal, procede del hombre; pero el objeto del deseo procede de la naturaleza exterior, procede de los sentidos [...] Los dioses como tales no son fuerzas o cuerpos de la naturaleza deificados y personificados, sino que son sentimientos, sensaciones,

afectos personificados, independizados, objetivados, pero afectos que están unidos a los cuerpos naturales y son despertados o influenciados por ellos<sup>168</sup>.

Hasta aquí, muy instructivamente, un Feuerbach finalmente orientado al objeto: el sentido del objeto está aquí referido a la religión natural, y, en consecuencia, a objetos sensibles en ella, los cuales siguen siéndolo también después de haberlos despojado de su divinización. Si el sentido del objeto es referido, en cambio, a religiones humanistas que veneran su Dios en el más allá de la naturaleza, entonces no queda ninguna clase de objetos propios, es decir, de objetos pertenecientes al más allá, y lo que resta justamente es el *topos abierto del ante-nosotros*, el *novum* en el que siguen discurriendo mediadas las series teleológicas humanas. En este *topos* se encuentran proyectados mitos de la perfección, pero también pueden acontecer en él, siempre que no se halle cerrado, realizaciones de las tendencias hacia él, cuando no en él. El *topos* se halla sólo cerrado, cuando en él penetra la nada en el verdadero sentido de este concepto anti-concepto, es decir, como nada de la doctrina definitiva, sin ninguna posible ebullición y utopía real, sin correlato de esperanza en el vacío. Esta nada auténtica y su infructuosidad se encuentra, sin duda, también latente en el espacio vacío del ateísmo, como se encuentran el todo o la verificación por el *regnum humanum* o por el reino; sólo que la nada se halla tan poco decidida como el todo. La *latencia de la nada* se anuncia en el tiempo que los hombres todavía tienen como fracaso, como aniquilamiento, como la esfera de acción de lo que se llama el mal. En el espacio que los hombres tienen todavía, la misma latencia de la nada se anuncia como disgregación, como multiplicidad sin regla, como caos amenazante. Pero en la indicada apertura del mundo se anuncia también la *latencia del todo*, aunque en este caso de tal manera, que la aniquilación puede convertirse todavía en aniquilación de lo insuficiente mismo, y la multiplicidad también todavía en una plenitud que se cualifica y experimenta. Y, sobre todo, el espacio-utopía poblado antes por dioses se nos hace cognoscible, positivamente cognoscible, en el *topos del orden*, el cual mantiene unidos los contenidos de esperanza llegados a ser antropológicamente y su libertad. Como ya se mostró al hablar de las utopías sociales<sup>169</sup>, y como aquí se hace claro desde el punto de vista de la filosofía de la religión, este

168. L. Feuerbach, *Sämtliche Werke*, cit., vol. IX, pp. 221, 331.

169. Véase vol. 2, p. 100.

orden es el reino en sentido propio en el reino de la libertad: *este reino, sin embargo, no sería perseguible, si el campo de las hipóstasis religiosas no fuera más duradero que las mismas hipóstasis religiosas en este campo*. Nada y todo, caos y reino se hallan cada uno en un platillo de la balanza en el antiguo campo de proyección religiosa, y es el trabajo humano en la historia el que hace que la balanza se incline del lado de la nada o del todo. Más aún, no sólo el orden que corresponde a la esperanza del reino, sino también el caos que anuncia la nada amenazadora, se encuentran anticipados en el espacio religioso anterior, se han estancado en el campo de proyección, cuando no de anticipación. En tanto que el espacio vacío puede contener lo mismo la nada que el todo, se lo denominó *infierno o cielo*, y el infierno fue pensado como espacio del destructor definitivo o Satán. Lo satánico es el espanto, la total nihilización, la total carencia de contenido, la hermeticidad que huye al vacío definitivo en que se halla encerrada. La realidad que hasta ahora trabaja contiene bastante de este elemento aniquilador, de estas erupciones del mal en sí, pero no los contiene como triunfo, porque si su triunfo se expresara e hipostasiara definitivamente, el *espacio religioso* se llenaría negativamente con el príncipe de las tinieblas y con contenidos demoníacos, tal y como antes se había llenado positivamente con Dios y contenidos angélicos. Pero aun cuando las mitologías de príncipe de las tinieblas o rey de los cielos son en igual medida abstractas, el *topos* se mantiene, esta vez como el doble espacio de anticipación y proyección, con las siguientes inscripciones: o bien *lasciate ogni speranza*, o bien «se ha salvado del mal el miembro noble del mundo del espíritu». Todo ello son *problemas utópicos del espacio procedentes de la herencia religiosa*, problemas que forman parte de aquella ruta universal del futuro que ha sido quebrantada precisamente en su más fundamental inmanencia, en la de la incógnita antropológica. Son problemas que forman parte de ese ante-nosotros en el que tanto el núcleo del hombre como el de la tierra, tanto el sujeto antropológico como el de la clave de la naturaleza, o bien florecen utópicamente hasta el final, o bien no florecen hasta el final. Y así como no hay una utopía del reino sin ateísmo, así tampoco la hay implícitamente sin el espacio vacío utópico-real que el ateísmo ha dejado como resto y a la vez ha abierto. La extraterritorialidad de lo incógnito presupone siempre para la clarificación de ello que el espacio vacío en el que se ha derrumbado la hipóstasis de Dios no se derrumbe él mismo también; la extraterritorialidad de lo incógnito no descansa, por lo demás, ni sobre el nuevo cielo ni sobre la nueva tierra a la que apunta. El reino de lo incógnito clarificado

de la profundidad humana y mundana es el objetivo único hacia el que ha caminado la historia entera de la religión; pero el reino precisa sitio. Un sitio tan grande, que no bastan para él todas las anteriores manifestaciones y extensiones, y tan pequeño a la vez, tan intensamente penetrado, que sólo la guía rigurosa de la mística cristiana lo apunta. El ideal cristiano no lo sería, si no dejara huellas en este paisaje de lo incógnito, si bien como en un *paisaje* embozado. Este ideal caminó también con los tres Reyes Magos de todo el Oriente, los cuales, es verdad, olvidaron su propia estrella ante la estrella que lucía sobre la choza, pero trajeron regalos de todas las antiguas religiones (incienso, mirra y oro), y entregaron la tradición junto con la muerte de los mitos de la alienación en el lugar de nacimiento del instante que, al fin, se roza consigo. La estrella ha caminado hasta la choza, allí donde Dios cesa; pero cesa, no en la nada, sino en el espacio del *cur Deus homo* que, a partir de aquí, queda al descubierto; en el espacio de la identificación posible de aquello que se agita en el hombre y en el mundo y que está en trance de alumbramiento. En el sentido de este final, el espacio religioso vacío no es nunca una quimera, aun cuando sí lo fueran todos los dioses que lo habitaron. El *homo absconditus* conserva así una esfera permanente preordenada, en la cual, si no perece, puede perseguir su más fundamental manifestación en su propio mundo abierto.

«Permanece todavía un instante» en el estrato religioso:  
la unidad del ahora en la mística

Lo mejor se encuentra precisamente a la vera, allí donde no se sospecha. El aquí y ahora retorna, por eso, a este *puesto supremo*, tiene que decir su ser-para-sí. Todas las miradas utópico-intensivas, con sus líneas directivas morales, musicales, religiosas, conducen en retorno a la oscuridad del momento vivido, porque allí actúa el todo en ebullición y allí está todavía utópicamente oculto y no llegado a ser. Toda **conducción** rigurosa aislada dirigida al contenido de esperanza de un ser-para-sí se acerca al instante en un intento cada vez más intensivo de determinar este algo fundamentalmente intensivo. El más penetrante es de carácter religioso, en el sentido de la intervención personal en el secreto: el último más allá es nuestro más próximo aquí, nuestra proximidad más inmanente. Ésta, sin embargo, no es otra cosa que lo que actúa en el momento singular vivido, lo todavía no detenido para la dicha, lo aún no sacado a luz como oro. «Permanece aún; eres tan hermosa»: el cumplimiento de esta esperanza se con-

vierte así, en último término, desde el punto de vista religioso, en lo mismo que mística, o más exactamente, en lo mismo que el ahora o *nunc aeternum* en la mística. A saber, en aquella mística que se alzó sobre el suelo hecho subjetivo, humanizado de la religión, en aquella que conoce el *ensimismamiento*, no sólo ni ya el *orgiasmo*. También el orgiasmo religioso, es cierto, impulsaba a los poseídos por él por encima de su nivel anterior, les prestaba fuerzas y capacidades que parecían provenir de una raíz oscura. El arrebató les hacía tan iguales incluso a sus dioses del arrebató, que lo mismo los chamanes que los iniciados dionisiacos se sentían todos como «divinizados». Pero la intervención personal es aquí ella misma tan externa como lo son los dioses en los que interviene y penetra: son los dioses de la naturaleza, todavía no revestidos de ningún material humano. De ahí que el orgiasmo florezca ante todo en las religiones primitivas y astrales, entre chamanes y sacerdotes de Baal, pero no en religiones humanistas, y si se da en éstas es tan sólo de modo marginal. La mística cristiana, sobre todo, es *ensimismamiento* sin ninguna clase de ser-fuera-de-sí borbotoneante, la clase de *ensimismamiento* que puede responder mejor al efecto profundo de la proximidad en forma de un derramamiento del sujeto en Dios y de un derramamiento de Dios en el sujeto. El fragor del estar-fuera-de-sí o del ser-fuera-de-sí cede el paso al silencio de un ser-para-sí; la selva retrocede ante «el potente poblado de sí mismo», como diría Daniel Czepko, un místico de Bohemia. Como mera parte de la caducidad y de la multiplicidad, es decir, de la nada comunicante, el yo se hunde aquí, en un hundimiento que es tanto condición como rasgo fundamental constantemente testimoniado de la experiencia mística. Desprenderse de su particularidad individual, así como de la multiplicidad de todas las cosas, este abandono de todo es tenido como el camino principal para encontrar todo, es decir, para encontrar la unidad de la esencia con el verdadero yo. *Ensimismamiento* místico es en este sentido contacto con la divinidad (con la esencia, en lugar de con su manifestación) por denegación de la multiplicidad, es decir, por simplificación, la cual concede todo, en tanto que es unidad de todo. Los neoplatónicos trataron de caracterizar en una función propia, activo-concentrada de la conciencia, el yo ya no individual de esta unión; así, por ejemplo, Plotino en su suprema *σύνεσις*, la cual contiene, a la vez, como conocimiento supremo, *σύνθεσις*, de la misma manera que esta integración desemboca en la suprema *ἀπλῶσις* o simplicidad. Y es esta integración del fundamento de fuerza, fundamento del yo y fundamento de identidad, lo que todo *ensimismamiento* afirma desde un principio, como su «hacerse



Dios», en los tres estadios de purificación, iluminación y unión. Aquí se encuentra el lugar de la autodeificación ya no embelesada, sino supraconsciente en su manifestación, para la que los místicos medievales buscaron las más penetrantes denominaciones. Son toda una serie de denominaciones para un ser-para-sí en contacto: *intimum*, *summum*, *apex mentis*, en Ricardo de San Víctor; ánimo, fundamento, chispita del alma, corona del yo, castillo interior, en el maestro Eckhart: «Si el hombre fuera como la chispita, sería increado, no sería criatura y estaría por encima del tiempo en una eternidad». Teresa de Jesús denomina aquel proceso en el que, al parecer, tiene lugar su deificación, castillo del alma, y enumera las diversas estancias en él, todas ellas denominaciones locales afines entre sí. La cuestión de la primacía de la voluntad o del intelecto, que escindió toda la Escolástica cristiana, pierde todo sentido para los mismos escolásticos en la mística, y el *doctor ecstaticus* Ruysbroek y el *doctor angelicus* santo Tomás no mantienen ya como místicos disputa alguna: el amor por el ser supremo, la visión del ser supremo se hacen idénticos en el *maximum* místico. Y de igual manera, también desaparece la diferencia entre padecer y hacer, entre pasividad y actividad, que intercambian sus fisonomías en el *summum mentis*. El Nuevo Testamento contiene también esta duplicidad de desgarrar y ser-desgarrado en la conjunción de humildad y agresión que se expresa en las siguientes palabras: «Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora ha padecido fuerza el reino de los cielos, y los que utilizan la fuerza lo arrebatan» (Mateo 11, 12). La mística, en cambio, ve la humildad y la actividad dialécticamente, hace que estas actitudes, tan pronto como alcanzan su máxima intensidad, se reconviertan y traspongan recíprocamente. La mística cristiana es en sí entrega a Dios, disolución en Dios, pero de tal manera, que en esta pasividad labora, a la vez, la agresión de una disolución completamente distinta: a saber, de la liberación de Dios. Por otro lado, la mística cristiana es en todo su sentido irrupción en Dios, más aún, conciencia abrumadora de un *apex mentis*, de una cima del espíritu que perfora a Dios. Sin embargo, en el mismo momento esta actividad se doblé a la entrega de tal manera, que el Dios convierte a su dueño en soporte a su servicio, más aún, en un soporte que parece él mismo sustentado por potencias superiores. De esta manera, en el castillo místico se funden dualismos que en el resto del mundo se anclan en el yo y el no-yo. Y es precisamente este anclaje el que desaparece en la unión mística, porque ésta hace desaparecer incluso el más radical dualismo: el castillo no tiene ningún tabique entre el yo y el no-yo, entre sujeto y objeto, entre sujeto y

sustancia, sino que él mismo es construido sin otredad. La desaparición de la otredad es, en último término, la ilusión gigantescamente anticipadora de todos los místicos, si bien es sólo un *phantasma utopicissime fundatum*. El místico extrae psicológicamente la cuña que escinde el mundo en sujeto y objeto, con lo cual parece desaparecer toda separación. Y así tiene lugar el recogimiento de la inmediatez del instante, como algo tan indiviso como perfectamente esotérico; y tiene lugar el recogimiento en el seno de un instante que, para la experiencia mística, no se encuentra ya en el tiempo. Tiempo e instante no estuvieron nunca tan próximos, tan engranados como lo están ahora la eternidad y este instante. *Nunc stans* o *nunc aeternum* es, por tanto, su nombre, un nombre en el que se intercambian, en una unidad dialéctica perfecta, las contraposiciones aparentemente más radicales: instante y eternidad. El Dios de la mística era *el Dios de este nunc aeternum*, y, en consecuencia, *el Dios supremo del instante*: el ahora es en él un siempre; el aquí, un por doquier. De tal manera que también las contraposiciones Dios y no-Dios quedan superadas, como pertenecientes a las objetividades exteriores al castillo. Dios muere en tanto que es nacido en el *nunc aeternum*; y por eso, Dios es para Eckhart la pura nada, a saber, el todo que se ha despojado de todo predicado.

Cada cabeza una opinión: algo que sigue en pie y que divide. Pero que ya no divide cuando las cabezas cierran los ojos, es decir, cuando aparece el estado de éxtasis. La efervescencia y el ensimismamiento no se encuentran, desde luego, en ningún punto, a no ser de modo marginal, el único punto en que puede hacer acto de presencia lo orgiástico. Pero, por lo demás, el ensimismamiento funde en una *alianza* todo lo que separa, todo aquello que se debe a los hijos del resto del mundo. Y aquí así desaparecen las fronteras entre los pueblos, como desaparecen, sobre todo, las fronteras entre las diversas confesiones religiosas. Y por eso precisamente, Thomas Müntzer, el revolucionario entre los místicos, podía extraer de la unidad de una iluminación no escrita la unidad de una Internacional que se extendía a través de todas las separaciones. Judío, turco, papista, luterano, todo ello es parte, según Müntzer, de la escritura del mundo, no del mensaje del espíritu:

Lo que yo predico es una fe cristiana uniforme en los corazones de todos los elegidos en la tierra. Si alguien no ha oído ni leído en toda su vida las Biblias, puede, sin embargo, tener para sí, por la justa doctrina del espíritu, una fe cristiana infalible, tal y como aquellos que sin libros escribieron la Sagrada Escritura. Si los cristianos coincidie-

ramos todos en concordia (salmo 72) *con todos los elegidos, pese a todas las separaciones o generaciones y religiones*, sabríamos del ánimo de alguien que, educado desde su juventud entre infieles, ha conocido la buena obra y la doctrina de Dios sin necesidad de libro alguno.

Y lo mismo puede decirse por lo que se refiere a la cosecha en la cristiandad, la separación del trigo y de la mala hierba: «El amigo de Dios elegido experimenta una maravillosa y exuberante alegría cuando ve que también sus hermanos han llegado a la fe por el mismo camino uniforme que él. La Iglesia actual es, en cambio, una vieja profesas, y el tiempo de la cosecha ha llegado»<sup>170</sup>. Ésta es la *unidad* en cuyo seno la mística veía a todos sus hijos, una unidad que superaba la religión, al trazar a través de las religiones singulares la línea divisoria entre infieles y elegidos. De esta unidad formaba parte el gran movimiento popular comenzado a partir de la guerra de los albigenses en el siglo XII, y que había de culminar en la guerra de los campesinos alemanes: la multitud de los elegidos se comportó, lo mismo que en su día la comunidad de los discípulos, como *unidad en el pueblo*, no como suma de individuos sometidos a los clérigos-señores, ni menos aún a los príncipes. En esta unidad se superó también la soledad, en la que se había movido todavía la mística de Hugo y Ricardo de San Víctor en el siglo XII, caracterizada como soledad del alma con su Dios (*Soliloquium de arrha animae* se llama característicamente una de las obras principales de Hugo de San Víctor). Los peldaños de la escala del cielo se emancipan de la psicología, y el libro del itinerario del alma hacia Dios se convierte, por obra del primer profeta de la mística gótica, de Joaquín de Fiore, en un movimiento de la historia misma, en dinámica del último Evangelio. La humanidad entera lleva a cabo —los puros para su salvación, los impuros para su ruina— el movimiento que conduce a la forma mística de Cristo, es decir, al Tercer reino; y al hacerlo así trasciende tanto el reino de la ley como el de la gracia, alcanzando *plenitudo intellectus*<sup>171</sup>. Y el estado de esta plenitud espiritual responde exactamente a la deificación con que la mística cristiana circundaba a sus iluminados; es decir, responde a la comunidad de un Pentecostés universal. O bien, como los Hermanos del Espíritu pleno, una secta mística contemporánea a Eckhart, describían esta época futura o tercera en el mismo sentido que Joaquín de Fiore, o en el sentido del arrobo solitario anterior:

170. Cf. «Manifestación explícita», cit.

171. Véase vol. 2, pp. 72 s.

En la tercera época, el Espíritu Santo se mostrará como una llama, como un horno del amor divino, como una bodega de la embriaguez espiritual, como una botica de especias divinas, de aceites y ungüentos espirituales, como una profecía continuada de alegrías espirituales: por virtud de todo lo cual, se verá la verdad de la palabra de Dios hecha carne, y se verá, no sólo como mero conocimiento, sino en gustosa y tangible experiencia<sup>172</sup>.

Más aún, a la unión humana del «conocimiento», se une otra unión, por así decir, cósmica, que es una unión cosmogónica en Eckhart: el movimiento de la mística hacia Dios no es sólo auto-movimiento, auto-conocimiento, auto-revelación de Dios, por los cuales Dios se despliega de su «naturaleza innaturada» a su «naturaleza naturada», sino que la unión es, por ello mismo, idéntica con el proceso universal. Y así como el alma mística —que es Dios por su naturaleza más íntima— retorna de la enajenación del mundo a su fundamento primario, al Dios reconquistado, así también el proceso universal retorna al fundamento primario por virtud de esta «sustracción del devenir»: un reflujo del ser a su fundamento por medio del conocimiento y del recogimiento. La función mística se convierte aquí en función del giro mismo del mundo: *scintilla*, la chispa mística arde, pero no en mera soledad, sino en la línea divisoria entre otredad e identidad. Se trata de grandes modos de unión, todos procedentes, sin embargo, del sentimiento revolucionario de la asamblea, del sentimiento de unidad de los escogidos con el que iba a unirse el ensimismamiento en el cristianismo herético: es decir, con el quiliasmo. Hacia él avanza ahora en la mística social, y también cósmica, la gloria, la cual surge del hombre en su camino hacia Dios, como pudiera surgir de una prisión. Porque lo que arde y estalla en la *scintilla* es gloria impedida, libertad de los hijos de Dios tal y como será después del Juicio final; es una libertad que significa que ya hoy existe la gloria, y que en esta superación se siente libre, incluso de Dios como de un objeto. *La gloria del núcleo en la prisión de su mundo inadecuado* fundamenta así, en último término, la unidad mística «en medio de todas las separaciones y de todas las gentes, sea cual sea su religión». No hay duda de que las uniones de la mística no volverán en su antigua forma, y que el rayo que realizó lo indescriptible no abrirá ya ningún cielo del que se precipiten las glorias en trasposición. Pero en las profundidades de este entusiasmo se hallaba el propósito de

172. Cf. C. U. Hahn, *Geschichte der Ketzler im Mittelalter*, Stuttgart, 1847, vol. II, p. 465.

una introducción del autocontacto, del contacto fundamental en un reino que no debería contener más secretos que los secretos humanos, ni otro orden que el de un *Corpus Christi*, con la cepa y la vid. El reino de la mística cristiana estaba edificado según las medidas del Hijo del Hombre, con el instante repentinamente abierto como su pesebre. Este *nunc stans*, presentado en el ahora y el aquí, es tan poco un más allá, que puede decirse que es la más próxima terrenidad; y, en este sentido, el *nunc stans de los místicos significa, tanto literal como esencialmente, lo mismo que el «permanece aún, eres tan hermosa»*; sólo en el problema del *nunc stans* reviste este objetivo de Fausto la forma y el contenido de la *identidad implícita en él*. La utopía perfecta o utopía de la perfección, que la religión sitúa en el cielo, rebota aquí tanto al núcleo de los hombres como al problema-sujeto de la naturaleza. *Nunc stans* es, por eso, la forma de precisión para la *inmanencia* más inmanente, es decir, para un mundo tan lejano en el tiempo y todavía tan inconcluso, sin ninguna alienación posible.

*El milagro y lo maravilloso;  
el instante como punto de apoyo de Niké*

Hombres piadosos han difundido, a menudo, en torno de sí un aura peculiar de temor. Parecía como si poseyesen fuerzas extrañas, o al menos ésta era la impresión que causaban en el pueblo. Estas fuerzas eran tenidas como mágicas o taumatúrgicas, y superiores, por tanto, al nivel humano. En parte, la manipulación mágica estaba destinada a impresionar y a ganar la voluntad de aquellos que no podían ser convencidos por la predicación, porque no la entendían. En parte también, sin embargo, e independientemente de esta efectividad externa, en la actuación milagrera alentaba además una voluntad desvirtuadora, que trataba de conmocionar lo acostumbrado, bien subjetiva, bien objetivamente, es decir, de estremecer la conexión corriente entre las cosas. Ambos aspectos de la actividad mágica, tanto el propagandístico como el mágico-objetivo, *se encuentran también* en el Antiguo Testamento. El primero, cuando Aarón supera a los magos egipcios con una vara que, al fin, hace desaparecer la vara de aquéllos. El segundo, cuando hace su aparición Elías «con la cabeza entre las rodillas» (1 Reyes 18, 42 s.), a la manera de un hechicero africano. Aunque también es verdad que los milagros son relatados en el Antiguo Testamento más bien episódicamente, como si no tuvieran que ver, o sólo mediatamente, con el problema central. Incluso leyendas mosaicas tan fantásticas como la de las diez plagas, o incluso la separación

de las aguas del mar Rojo, constituyen sólo el marco del gran suceso carismático: la salida de Egipto. Esta relativa subordinación de los milagros en el Antiguo Testamento, su desplazamiento a un segundo plano, se debe a dos razones que ya no se dan en el Nuevo Testamento. De un lado, la redacción sacerdotal de la Biblia bajo Esdras, simultáneamente a la fundación del Estado eclesiástico judío, hizo retroceder la fe popular mágica desbordada y ajena a toda ley, así como también la voluntad de moverse dentro de ella. En estos tiempos debieron de desaparecer muchos relatos de milagros, sobre todo cuando en ellos se trataba de intervenciones subversivas o incluso correctoras dirigidas contra Yahvé. De otra parte, el tipo del profeta experimentó también un cambio: mientras que Elías muestra todavía mucho de hechicero con elementos orgiástico-mágicos propios de un chamán o de un sacerdote de Baal, comienza ya con Amós, cien años más tarde, la forma de la utopía puramente visionaria obediente a un mandato superior, y la de la utopía fijada por escrito. El lenguaje tonante sustituye a los sucesos milagrosos, y el milagro mismo, indispensable para la propaganda religiosa, queda reducido al contacto visionario; así, de manera especialmente aristocrática, en el sacerdote y escriba Ezequiel. Hasta que, una vez más, se abre paso en el Nuevo Testamento, tan desbordada como ingenuamente, el hijo dilecto de la fe: con gran pesar de los teólogos liberales de nuestros días. Jesús se nos muestra con un aura mágica: cura a los impedidos, transforma el agua en vino, alimenta a cinco mil personas con cinco panes y dos peces, expulsa a los demonios y despierta a los muertos a semejanza de Elías. Es decir, que el fondo popular surge de nuevo y con él el folklore del milagro, sin preocuparse ni de saduceos ni de fariseos. Ni siquiera los evangelistas, como el médico Lucas o el autor helenista del Evangelio de Juan, suprimen los relatos de milagros, sino que lo que hacen es añadirles un sentido espiritualista, que los pone en relación con milagros aún más elevados. La multiplicación de los panes es referida a la Eucaristía (Juan 6, 35), y la curación del ciego, a Cristo como luz del mundo (Juan 9, 30); lo fugaz y singular de estos milagros desaparece así, y sus efectos beneficiosos se extienden más allá de las casuales cinco mil personas de entonces o del ciego individual curado. Y esta reinterpretación nos dice claramente que lo que nos sale al paso en el Nuevo Testamento no es tan sólo la difusión, una vez más, por campesinos y pescadores de una esfera mágica primitiva. Lo que se hallaba tras el ámbito de lo milagroso eran en cambio nuevas determinaciones, sobre todo la de Jesús como Mesías, la de Jesús y el próximo advenimiento del reino de los cielos. Ambas determinaciones consti-

tuyen el milagro fundamental sobre el que se asientan los milagros menores que se esperaban de Jesús, y que él mismo denominaba un «signo». En lugar del viejo sentido del milagro, unido siempre a hechicerías, aparece aquí un *nuevo* sentido del milagro, un sentido *escatológico*: los milagros son los *presagios* del final próximo. En sí, sin este trasfondo, los relatos de milagros que se acumulan en torno a Jesús se alinean en la tradición de todos aquellos otros milagros de que nos hablan la historia de la superstición y su psicosis de masas (histeria de las brujas) o de aquellos procesos parapsíquicos o parafísicos que no han podido ser ni explicados ni catalogados hasta ahora. Con fundamento o sin fundamento, también fuera de las religiones se nos habla de facultades parapsíquicas como la televidencia o parafísicas como la telequinesia, y dentro de las religiones muchos de los milagros del Nuevo Testamento se encuentran también en religiones fetichistas. Leyendas como la de la transformación del agua en vino podría ser relatada de la hechicera Medea igual que es relatada del maestro del padrenuestro y del sermón de la montaña; el Fausto de la tradición popular hace incluso brotar vino de la madera. Una sátira judía medieval sobre «Jesús el ahorcado», que parte de estos milagros aislados, lo único que sabe decirnos sobre ellos es que Jesús aprendió en Egipto las artes de la hechicería y pudo así engañar a Israel. Pero el *novum* aquí con sus nuevos valores consiste en la *pretensión mesiánica* y en el *trasfondo apocalíptico*: «Mirad, todo lo hago nuevo». De ahí, y sólo de ahí, viven los milagros de Cristo; junto incluso con los milagros más primitivos, porque también éstos son parte del Mesías y del fin de los tiempos, y lo son precisamente como «signos», no sólo como milagros (Juan 7, 31). Y sobre todo y decisivamente: incluso las intervenciones mágicas en el Nuevo Testamento, un documento de sentido y ambiente tan escatológicos, apuntan en su lugar concreto a una transformación mucho mayor, a la transformación en lo *milagroso*: del agua surge el *vino del milagro*. Jesús mismo había señalado estos prodigios como característica del Mesías y del próximo reino; en relación con Elías, aunque como predecesor de Cristo, no como antiguo hechicero. De ahí la respuesta al Bautista, cuando éste le pregunta si él es el que ha de venir o hay que esperar a otro: «Los ciegos ven, los cojos andan, los leprosos quedan limpios, los sordos oyen, los muertos resucitan y se predica el Evangelio a los pobres» (Mateo 11, 5). De ahí también la respuesta a los fariseos y saduceos: «Por la tarde decís: 'Hará buen tiempo porque el cielo está arrebolado'. Y por la mañana: 'Hoy habrá tempestad, porque el cielo está turbio y oscuro'. Sabéis, hipócritas, discernir el aspecto del

cielo y no sabéis discernir los signos de los tiempos» (Mateo 16, 2 s.). Los signos de este tiempo unen en sí procesos al parecer tan lejanos como el que los cojos anden y la predicación del Evangelio a los pobres; es decir, que esta última era entendida como realmente transformadora, como el final del esfuerzo y de la opresión en unos nuevos tiempos. Tan decisivamente sitúa Jesús la transformación concreta sobre la mera transformación interna e invisible, que puede formular la asombrosa pregunta: «Qué es más fácil, decir al paralítico: 'Tus pecados te son perdonados', o decirle: 'Levántate, toma tu camilla y vete?'» (Marcos 2, 9). La pregunta contiene ya en sí la respuesta: «Pues para que veáis que el Hijo del Hombre tiene poder en la tierra para perdonar los pecados, se dirige al paralítico y le dice: 'Yo te digo: levántate, toma tu camilla y vete a tu casa'» (Marcos 2, 10 ss.). Y como en consecuencia el paralítico se levantó, ello constituyó para los creyentes una confirmación de la fe que, según el propio Cristo, estaba por encima del poder de perdonar los pecados. Una única línea material, no interior, se extiende desde el deber de curar al paralítico hasta aquella fe proverbial que mueve montañas: montañas, no psicologías. Todo ello como signo final de aquel *milagro fundamental* de la fe unido fenomenológicamente a la aparición de Jesús: *el apocalipsis*. El milagro como destrucción del estatus acostumbrado alcanza, por eso, en Jesús su más radical expresión; porque el milagro queda así aumentado con el *novum*, pretende ser ya nuevo cielo, nueva tierra en pequeño. La conexión acostumbrada y percibida de las cosas en el tiempo y en el ambiente de Jesús es, desde luego, totalmente incomparable con la conexión causal y según leyes, con la que, desde el siglo XVI, se pone en contradicción el milagro. El saber de esta conexión era también distinto del que poseía el cristianismo en la Escolástica, por mucho que el mundo de ésta estuviera todavía habitado por demonios y regido en todas sus partes por Dios y sus ángeles. El mundo de Jesús, sin embargo, era el mundo del dualismo mandeopersa, con Satanás como señor de este eón, y con el reino de la luz como el nuevo eón inmediatamente próximo. El Mesías trae consigo el incendio del mundo, en el sentido en el que, en el *Libro de Juan* de los mandeos, el espíritu de la luz habla a su hijo unigénito: «Sé para mí un mensajero; ve al mundo de las tinieblas, en el que no hay un rayo de luz»; sólo *contra este mundo y sus insidiosas conexiones* tiene lugar la interrupción del milagro. Pese a lo cual, la interrupción tiene lugar de modo unitario, como interrupción visible; y tiene lugar, sobre todo, a favor de la visibilidad particular y representativa de un orden totalmente modificado, a saber, el orden de lo milagroso. Más



allá de su imagen temporal, el ser milagroso de Cristo se halla unido, en consecuencia, con su ser hoy imaginable en dos puntos principales: *en el formal de la interrupción, y en el material del contenido bueno sin más*. Y es también esencial que los milagros no son algo interior, sino que pretenden una modificación tangible de naturaleza externa, o, lo que es lo mismo, la salvación que debe manifestarse en el milagro tiene lugar por la vía del mundo. En este mismo sentido define precisamente santo Tomás el milagro, a diferencia de la mera predicación cristiana o de la conversión: *Miraculum est effectus sensibilis, qui divinitus fit praeter ordinem totius naturae*<sup>173</sup>. El perdón de los pecados, incluso la transfiguración, no son tenidos como milagros por santo Tomás, precisamente porque no constituyen efectos perceptibles sensiblemente. Y también más tarde, cuando ya no se creía en la proximidad inmediata del reino de los cielos, es decir, en la Escolástica, el milagro se encontraba en el punto de fractura del mundo natural, en el punto en el que un trozo visible del mundo visible salta visiblemente por los aires. De todo ello se deduce: por mucho que el milagro haya degenerado entretanto en ocultismo trivial o se haya revelado como tal, por mucho que subsista tan sólo en la propaganda y los móviles prácticos del catolicismo, en solteronas histéricas o mezquinas puertas del cielo como Lourdes; pese a todo ello, el concepto del milagro contiene significativamente, y aparte de su superstición trascendente, algo que no tiene en absoluto nada de supersticioso, *el concepto del salto, un concepto proveniente de la fe en la posibilidad de hacer saltar por los aires*. El concepto del salto ha sido aprendido partiendo precisamente del milagro; en un mundo causal puramente mecánico, contrario por esencia al milagro en todas sus formas, el concepto del salto no tendría, por eso, lugar alguno, pero sí, en cambio, en un mundo no-estático, no entendido como conclusivo. El salto, en tanto que cambio mediado de modo estrictamente dialéctico, muestra aquí sus propias leyes, es decir, aun cuando interrumpa la sucesión puramente mecánica de lo igual, no significa en absoluto una mera *intermissio legis*, en el sentido en que la Escolástica definía el milagro místico. Y aquí falta sobre todo, como consecuencia de la eliminación de todos los factores trascendentes, cualquier clase de «estado de excepción», en cuyo espacio desprovisto de toda ley una voluntad trascendente pudiera hacer realidad lo terrenamente imposible. Al hablar del salto cualitativo y de sus indicios precursores, He-

173. Cf. Santo Tomás de Aquino, *Summa contra gentiles*, libro III, cap. 101, trad. C. I. González, Porrúa, México, 1977.

gel dice que aquí algo «es interrumpido por la aparición de un rayo que, de una vez, sienta la figuración del nuevo mundo». Ahora bien, el entendimiento de este algo como un rayo, por muy mediado *sui generis* que sea de acuerdo con leyes, no carece indudablemente de relación con aquello milagroso-repentino que constituye un tipo fundamental de la fantasía religiosa, especialmente de la fantasía cristiana del adviento. *Natura facit saltus*: ésta es, por lo menos, la aportación de la antigua fe en los milagros a un mundo no-mágico, carente de una superestructura trascendente. La idea del salto nace por primera vez en el ámbito apocalíptico del milagro, más aún, y consecuentemente, tiene este ámbito como su trasfondo.

Y el salto no es lo único que queda de esta curiosa fantasmagoría. Si el agua se convierte en vino, la interrupción sólo tiene lugar para aquel que cree en ello. Pero en la interrupción alienta todavía algo distinto, y este algo puede prescindir de toda clase de sortilegio. Este algo subsiste sin nada de lo ya caduco, pero, sin embargo, mantiene una conexión con el *contenido* esperanzado del milagro, y de ahí la denominación de lo maravilloso. Un nombre que es conocido también a los racionalistas del siglo XVIII, y que, a diferencia de las absurdas hechicerías, es tomado muy en serio por ellos. «Busco lo maravilloso», dice una mujer liberal, muy al margen de todo ambiente teológico, la Nora de Ibsen. No lo dice con estas mismas palabras, pero el contenido es el mismo, un contenido que alude a la ruptura radical. De ahí la exclamación de Helmer: «¿Lo más maravilloso?», con cuyo superlativo e interrogación termina esa obra antifamiliar y tan poco teológica. Lo maravilloso mantiene, por tanto, su resonancia áurea, aun cuando ya ha desaparecido lo milagroso, cuyo espacio de interrupción trataba de llenar. No todo contenido milagroso, entre los que se relatan y entre los imaginados, reviste el carácter de maravilloso, ni siquiera el carácter de bondad. En la leyenda tenemos también milagros punitivos, entre los cuales figuran como los más detallados las diez plagas y la muerte de los egipcios en el mar Rojo, y entre los más variados los que nos cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis*. Incluso la voladura total del *statu quo ante*, tal como nos es expuesta en el Apocalipsis, nos muestra en su contenido tanto horror (para los enemigos de Cristo) como alegría. No obstante lo cual, la alegría forma parte esencialmente del contenido del milagro, de tal suerte que incluso la muerte de los egipcios aporta a los no egipcios su porción de júbilo, a saber, el júbilo de saberse salvados o la categoría del triunfo justo. Desde este punto de vista, no hay diferencia alguna entre el cántico de la profetisa María sobre lo milagroso de la

salvación (Éxodo 15, 21) y el anuncio estelar de los ángeles a los pastores, tal y como todavía hoy resuena en el *Oratorio de Navidad* de Bach: «No temáis: os anuncio una gran alegría» (Lucas, 2, 10). Lo maravilloso sigue siendo así, en último término, el contenido dominante, más aún, el único contenido de la interrupción a la que el milagro apunta. El contenido sigue revestido de tal fuerza, que incluso el bien en este mundo, no sólo el mal o lo inadecuado, es pensado como interrumpido en el milagro, en tanto que éste contiene *un extremo, es decir, la naturaleza en sentido propio de lo maravilloso*. Como interrupción suprema era tenida la provocada por el arrobo místico y lo superador sin más que aquél puede prometer, todo en medio de un momento que parece extenderse hasta hacerse eternidad. Lo superador sin más de esta especie, es decir, de aquella que forma parte esencialmente de lo maravilloso, se encuentra expresado de la manera más grandiosa en las palabras de Pablo: «Ni el ojo vio, ni el oído oyó, ni vino a la mente del hombre lo que Dios ha preparado para los que le aman» (1 Corintios 2, 9). Y Pablo habla también de «nuestra gloria», es decir, exactamente de aquello que constituye el sueño desiderativo más radical, por ser también el más central. Tales extremosidades y demasías, tal y como se contienen en germen en la categoría de lo milagroso, actúan en relación con el mundo dado y acontecido hasta ahora, casi de forma tan mágica como el milagro mismo. Ya respecto a lo milagroso en su versión más sencilla no puede decirse que todo encaje empíricamente, y por lo que se refiere a «nuestra gloria» como la utopía que desvanece todo lo vano, hay todavía mucho camino que recorrer. Pero, a diferencia de la superstición del milagro, la fe en lo maravilloso es, desde un principio, una fe de la esperanza, más aún, de lo paradójico, no una constatación real-objetiva. Es más, y a fin de eliminar aquí y en todos los aspectos el malentendido de un «ideal eterno»: la fe en lo maravilloso no implica ninguna constatación que se refiera o pueda referirse a otra cosa que a alusiones, pre-apariencias, pre-experiencias o claves en el mundo real-objetivo ya existente. Porque si es cierto que también el milagro posee una verdad relativa y transformada, basada en el hecho de que el mundo se mueve a saltos (saltos históricamente mediados) y hace posibles irrupciones (sin ninguna alianza con una trascendencia y sin intervenciones trascendentes), no es menos cierto que en estos saltos y posibles irrupciones lo maravilloso tiene una pre-apariencia parcial y una posible real-apariencia total de su contenido, siempre y en tanto que no se haga presente de modo total y real lo contrario de lo maravilloso, es decir, lo vano o la nada. La fe de la esperanza, con lo

*maravilloso como contenido materialmente todavía indeterminado, pero inconfundible*, es, por eso, superstición dentro de la empiria mecanicista, o bien, lo que es lo mismo, dentro de la utopía abstracta, pero no es superstición, en cambio, dentro de la utopía concreta y de su mundo todavía abierto y dialécticamente en proceso. La fe de la esperanza es, al contrario, lo que en las religiones no es superstición; lo que, junto a la intervención personal del hombre en la trascendencia y por razón de ella, da a lo religioso su resto de verdad; una verdad no del temor, de la miseria y de la ignorancia, sino una verdad desmitologizada y procedente del impulso hacia la luz. Esta verdad vive esencialmente en el *futurum* y *novum* mediados históricamente, y no consiste en la hipóstasis tenida como real de un más allá mitológico, como no consiste tampoco, desde luego, en el pretérito muy parcial de un presente interpretado meramente de modo mecánico-causal. «Nuestra gloria»: su lugar de asentamiento sigue estando *en lo incógnito de todo instante vivido*. Éste es el legado del sueño desiderativo más radical, y que, por ello mismo, es el más central de todos: el sueño del intenso centro de todo. Lo que se trataba de determinar e identificar en paradigmas y modelos, en el contenido profundo del pacto de Fausto, es decir, en el problema real de Fausto, y también en los contenidos tan directos como semimanifiestos de la música: toda esta clase de producción polifónica de nuestro yo tiene su último testimonio en la unión buscada religiosamente, en la unión de instante y eternidad. No el tiempo, sino el instante, como aquel punto en el tiempo que no pertenece al tiempo, comunica con esa eternidad en la que la alegría perfecta tiene sólo su medida. La comunicación entre el instante, lo maravilloso y la eternidad es lo que tiene presente Pablo cuando establece la tremenda relación: «Voy a revelaros un secreto: no todos dormiremos, pero todos seremos transmutados, y ello repentinamente, en un instante» (1 Corintios 15, 51 s.). Y el sentido amitológico, aunque último de todo ello, reza así: la transmutación en lo contrario del sueño, como contraposición de la nada, tiene lugar, si es que tiene lugar, en un instante y *como tal instante*. Y prescindiendo de todo aditamento visionario: el mismo momento del movimiento que discurre en el seno y por debajo de todo, que es el no-tener, el impulso, el deseo, el anhelo, la pregunta en el ser, y a la vez, el comienzo aún no cumplido hacia una existencia al fin adecuada consigo misma: este mismo momento del movimiento contiene, a la vez, la plena llegada a él mismo y sólo a él mismo, en tanto que la verdad afecta a la ignorancia o a la incógnita de él. En tanto que en la raíz oscura del mundo florece el qué finalmente hallado y logrado

de su contenido, y es respondido, encontrado, realizado como lo propio y general. El *hic et nunc* es siempre el ser interrogativo, que desprende de sí para su solución las configuraciones en proceso no adecuadas o semiadecuadas del ser del mundo. Pero sólo por el rayo de su identificación surgiría lo que en el mundo entero sólo resuena y luce ante nosotros inexcusablemente como lo maravilloso: a saber, la figura de la identidad. Hay una profunda tranquilidad en el antiguo lugar acosfumbrado, y el *San Jerónimo en su celda*, o incluso el paisaje de la *Madonna Sixtina*, expanden como un reflejo el sentimiento del sitio propio, como si se tratara de un renacimiento; pero su verdadera situación, la materia, el instante, no ha tenido un presente en ningún lugar, ni siquiera en el surgir de nosotros mismos en el sitio de la imagen. Lo maravilloso es el «*permanece un instante todavía*» de la más central especie, sólo en él tiene su signo local. Lo maravilloso es la luz de relámpago del sujeto como objeto, junto al cual no hay ya nada alienado, y en el que tanto el sujeto como el objeto han cesado simultáneamente de estar separados. El sujeto ha terminado con su cualidad más verdadera, el *desiderium*, y el objeto ha terminado con su cualidad menos verdadera, la alienación. Esta consecución es triunfo, y la diosa de la victoria, al igual que la antigua Niké, descansa sobre un punto: la concentración lograda del ser, condensada en y para lo humano. Niké desciende a este punto terreno del ser conseguido, de mundo como intimidad e intimidad como mundo; en este punto termina tanto el vuelo como el mensaje. Más aún, lo milagroso mismo cesa en lo milagroso, y el punto del pie sobre el que descansa Niké, sobre el que se apoya en el momento de la llegada, es —tras tanta apariencia, pre-apariencia e incluso *pathos* de la indescriptibilidad— él mismo insignificante. Afuera hay todavía muchas huellas de pisadas y claves, todas ellas de máxima importancia, porque los hombres no están solos con su instante, sino que el instante se da en todos los procesos y en todas las configuraciones de la naturaleza; más aún, sólo puede ser leído con amplitud en las claves de la naturaleza, sólo puede entenderse como reino con su extensión, no como la mera ausencia de espacio de la intensidad. Pero el contenido del reino es pequeño precisamente porque es tan grande; es tan concentrado como lo que en la mística de la moral se denomina el «bien supremo». Claves de la naturaleza y el bien supremo son los últimos testimonios en los que se anuncia el núcleo del hombre como idéntico con el núcleo de la tierra. Este núcleo idéntico es, a la vez, el núcleo no manifiesto; sobre él hay tan poco de cierto, y de él mismo hay tan poco manifiesto, que apenas si se sabe si se manifestará plenamen-

te en absoluto o si se reseca. Su esencia —aludida por las religiones— se halla, por razón de su constante no manifestación, en el fiel de la balanza entre la nada amenazante o el todo conseguido, entre el «en vano» y lo maravilloso. Los Herodes apuntan a la nada, mientras que Orfeo, Zoroastro, Buda, Moisés, Jesús apuntan a lo maravilloso: depende de este siglo, si va a hacer real, al menos, lo fácilmente alcanzable. Si el reino de la libertad se va a aproximar de tal manera que sea posible una entrada en lugar de un éxodo. El objetivo de todas las religiones superiores era una tierra en la que, tanto real como simbólicamente, manaban la leche y la miel; el objetivo del ateísmo con contenido, el que queda después de las religiones, es exactamente el mismo, sin Dios, pero con el rostro descubierto de nuestro *absconditum* y la latencia salvadora en una tierra difícil.

En el fondo, el mundo  
 es un desierto, un desierto  
 que se llama mundo.

#### 54. EL ÚLTIMO CONTENIDO DESIDERATIVO Y EL BIEN SUPREMO

«La sabiduría no consiste en saber muchas cosas ni lo fundamental, sino en la selección y seguimiento de aquello que, de la manera más cierta, nos conduce a nuestra felicidad permanente y a nuestra verdadera gloria.»

(Walter Savage Landor, *Conversaciones imaginarias*)

«Un mensaje de claves secretas  
ocupa el mundo,  
hasta que, al final, todo giro  
conduce a lo mismo.»

(Goethe, *Diván de Oriente y Occidente*)

#### *Impulso y comida*

Nada es bueno en sí, si no es apetecido. Pero nada es apetecido, si no se lo representa uno como bueno. El que un impulso se dirija a algo, presupone el impulso, pero así mismo que el objeto al que se dirige sea capaz de satisfacerlo. Las bayas son comestibles, mientras que la madera no lo es, ni siquiera para el hambre más terrible. Y aun cuando, como se dice, esta última es el mejor cocinero, aquí de nada sirve. El hambre, desde luego, se supone siempre, a fin de que lo susceptible de calmarla se muestre eficaz; pero, sin embargo, lo apetecido y tenido por bueno se convierte así en un bien. Es decir, se ve revestido de una cualidad agradable o placentera, de una cualidad que lo hace *apto* para el consumo o para otro uso. Se juzga como

bueno aquello que satisface una necesidad y en consecuencia produce un sentimiento de placer. En sí todo bien es un valor de uso, algo que es disfrutado, no un valor de cambio o mercancía con la cual puede uno lucrarse. Ningún bien, sin embargo, es bastante bueno para el apetito, por lo que precisamente de aquí procede el dicho de que lo mejor es enemigo de lo bueno. Una comida incluso, a la que sigue la sensación de hartura, puede ser, desde luego, suficiente, es decir, bastante en cantidad y sustanciosa, pero es difícil que no pueda ser preparada mejor, o por lo menos, más refinadamente. Un hombre puede ser siempre más valiente, generoso, inteligente; lo único que quizá no pueda ser nunca es más puntual. Puntualidad, esta virtud la más deslavazada de todas, es la única que puede hacerse perfecta; ninguna otra. El arbolillo que hubiera querido tener otras hojas no se hubiera tampoco detenido si las hubiera tenido de oro. Y, sin embargo, hay un sentimiento ineludible de que no siempre se puede conseguir algo mejor. Alguna vez, en algún punto tiene que haber un «hasta aquí y nada más», no un no de renuncia, como de ordinario, sino un no llamado en la satisfacción. Porque es pensable un valor principal que no oscila ni hacia arriba ni hacia abajo, y desde el cual y hacia el cual son medibles los bienes. Este algo mejor es lo que ha sido querido en último término, la mayoría de las veces dando rodeos, pero, en ocasiones, también con el presentimiento.

### *Tres deseos y el mejor de todos*

De lo que hay que huir, lo que hay que buscar son cosas que uno tiene que consultar con la almohada. Son cosas que no son evidentes, ni en los casos singulares ni en la totalidad que les sigue. Durante toda su vida el hombre ansía y desea, pero si se le fuerza a decir qué es lo que quiere incondicionalmente y en absoluto, se comporta como un ignorante. Esto es también lo que nos cuentan y enseñan las fábulas en torno a lo mejor deseable. En su *La cajita del tesoro*, Hebel nos relata cómo un hada de los montes ofrece a un joven matrimonio el cumplimiento de tres deseos. Ocho días tienen como plazo Hans y Lise para reflexionar sobre estos tres deseos; sin embargo, «a la tarde siguiente, mientras las patatas para la cena saltaban en la sartén, ambos, marido y mujer, juntos frente al fuego, contemplaban cómo las llamas oscilaban en torno a la sartén, unas veces elevándose y otras retrocediendo, y meditaban sin cambiar una palabra acerca de su dicha futura. Una vez, sin embargo, que la mujer había sacado las patatas de la sartén, disponiéndolas en una fuente, y había aspirado



el rico olor que despedían, no pudo menos de decir ingenuamente y sin pensar en otra cosa: '¡Si tuviéramos con las patatas una salchicha asada!'. Lamentablemente, el primer deseo se había formulado, y rápidamente, como el relámpago va y viene y la alborada y el aroma de las rosas, así baja por la chimenea y se coloca sobre las patatas una magnífica salchicha asada. Lo deseado se había cumplido, y el marido monta en cólera: 'De la nariz debía colgarte la salchicha', dice, y el segundo falso deseo se cumple también, de manera que no les queda más que el tercero y último: librar a la mujer de la salchicha. Todo lo que habían deseado se había cumplido, y el pobre matrimonio se mira el uno al otro; Hans y Lise son los mismos que antes, y el hada de los montes no volvió a visitarlos». He aquí una sucesión precipitada de deseos, aun cuando no siempre se trate de una salchicha. En la fábula de Hauff *El corazón frío* la suerte del carbonero Peter Munk es más rica, pero no mejor. «Un carbonero tiene mucho tiempo para pensar sobre sí y sobre los demás, y cuando Peter Munk se sentaba junto a su horno, los árboles oscuros que lo rodeaban y el profundo silencio del bosque conmovían su corazón hasta arrancarle las lágrimas y transírle de un anhelo inconsciente». Y Peter pide al geniecillo de los bosques tres deseos, dos de los cuales le son concedidos libremente, mientras que el tercero le puede ser negado si es un deseo disparatado. Peter desea poder bailar mejor que nadie y tener en el bolsillo siempre tanto dinero como el rico Ezequiel, y desea también tener como suya la mejor fábrica de cristal de la Selva Negra. «¿Nada más?», le pregunta el geniecillo. Y cuando Peter le dice que también querría un carruaje y caballos, le contesta: «Entendimiento, sentido común es lo que hubieras debido desear, que el carruaje y los caballos hubieran venido entonces solos». En Hebel la moraleja es muy semejante: el primer deseo había sido el del entendimiento, a fin de saber qué debía desear en segundo lugar para ser feliz. Y como tercer deseo, y a fin de eliminar todo aguijón de un más o de un cambio, Hebel aconsejaba la constante satisfacción con lo que se tiene y la ausencia de remordimientos. Este consejo de la satisfacción con lo que se tiene es, desde luego, un medio para conciliar con su suerte a los pobres, a quienes raras veces visita ni un hada de los montes ni un geniecillo de los bosques. Entendimiento para discernir el deseo exacto, satisfacción para no arrepentirse de lo escogido: son medios todos que llevan a lo mejor, que tienen su origen en lo mejor. De tal suerte que lo mejor, si realmente se conociera y le fuera a uno concedido, contendría en sí mismo la satisfacción de poseerlo.

A menudo, sin embargo, lo mejor centellea apartado de las otras

cosas. En este caso, y además de los tesoros que el pobre hombre desea y consigue, se nos muestra un *happy end* muy distinto, completamente secreto. Los héroes de las fábulas se llenan los bolsillos con el oro y las piedras preciosas que encuentran en el jardín mágico o en la cueva, mientras que, al lado, se encuentra lo único que merece la pena y que ellos ignoran y pasan por alto. Aladino sólo por casualidad descubre la lámpara, ya que las joyas le saltaban más a la vista, a pesar de haberlas tenido, en un principio sólo por trozos de vidrio. Y la mayoría de las leyendas de tesoros mantienen lo insignificante en segundo plano, como algo accesorio que no es objeto de ningún deseo; y si el hombre se da cuenta, es ya demasiado tarde y la ocasión no vuelve nunca. Así, por ejemplo, en la leyenda de Grimm *La doncella del monte de Will*. El monte se abre y en su interior aparecen grandes, inmensos tesoros, que el pastor empieza a cargar. «No olvides lo mejor», le dice la doncella del monte, pero el pastor cree que con ello alude a un gran candelabro. «No olvides lo mejor», le dice la doncella por segunda vez, pero el pastor sólo tiene los tesoros en la cabeza y no piensa en el manojito de flores. Cuando ya se había llenado los bolsillos, quiere marcharse, pero apenas pasa la puerta, cuando ésta se cierra con estrépito detrás de él. El pastor quiere ahora sacar los tesoros de los bolsillos, pero en ellos no hay más que papeles; y es en este momento cuando se acuerda del manojito de flores y se da cuenta de que éste era lo mejor, mientras desciende del monte tristemente. Solo raras veces estas historias van más allá de una alusión a lo mejor, a no ser que hayan sido bautizadas piadosamente. El manojito de flores, por causa del cual se menosprecia todo lo demás, sólo en este caso es descrito con rasgos más conocidos, aunque son rasgos discretos y delicados. El motivo legendario de los Siete Durmientes se mueve en esta dirección; el mismo motivo se encuentra en Grimm en la leyenda de los doce Apóstoles. Los adolescentes que, como recompensa a su anhelo por el Salvador, pueden pasar durmiendo siglos enteros, hasta que el Salvador mismo aparece, no han olvidado lo que era mejor para ellos. Lo mejor era para ellos la satisfacción de todos los deseos y su último deseo; aunque, claro está, el Salvador y el anhelo de él sólo están añadidos al tema, mucho más antiguo, del sueño que supera el tiempo. Las muchas otras fábulas de los Siete Durmientes, como, por ejemplo, la china, no conocen el triunfo de un deseo claro y de un despertar referido a él. Es decir, que tampoco a las fábulas les es fácil describir en su contenido el deseo de los deseos. El bien supremo es como una fuente de satisfacción constante, pero el lugar en que se halla la fuente está escondido en lo insignificante, en algo siempre

representativo de otra cosa. Incluso la fábula más plástica y abierta sólo sabe imaginarse lo mejor de modo formal, sin comprometerse en sus rasgos concretos. La misma flor azul con la que Novalis nos describe el valor supremo, brota en él en una especie de niebla oriental. La flor azul es la alegoría de una «suficiencia superabundante», y una vez cortada, «se celebra la fiesta más alegre del ánimo»; pero, independientemente de que ella misma es una fábula, la flor se encuentra en lo desconocido. Para todas las fábulas es bastante aludir a la suficiencia incondicionada, mientras que la materia de ella carece de significación.

*Imágenes valorativas como variaciones del bien supremo;  
Cicerón y los filósofos*

Lo que hay que eludir, lo que hay que buscar aparece también en el pensamiento bajo muy diversas especies. Pero, sin embargo, no oscila como en el inexperto cuando el hada le visita, sino que está ordenado de modo riguroso. En las fábulas el sujeto del deseo expresa inconexa y superficialmente lo que en la cabeza del hada o del geniecillo del bosque está centrado y relacionado. Lo que el hada, el geniecillo del bosque o también la doncella del monte expresan es lo que, en la época de la fábula de que se trate, pensaban las gentes sensatas sobre lo deseable sin remordimiento. Esta especie de pensamiento tiene lugar en actos más o menos lúcidos de afirmación o negación valorativas. Estos actos no obedecen al capricho individual ni tienen lugar tampoco en una atmósfera ideal, sino que están determinados, más bien, por el ambiente social del momento y por los paradigmas que surgen en él. Estos modelos nos han salido al paso, al comienzo de esta parte, como los paradigmas del guerrero, del caballero, del monje, del *citoyen* y otros, cada uno de los cuales talla una clase de hombre como la mejor. A estos paradigmas se unen, como puede recordarse, los paradigmas con las inscripciones cambiantes, a veces antitéticas, del mejor comportamiento, del mejor camino hacia la perfección humana. Aquí nos encontramos con una polémica sobre el rango y el valor, y aquí comienzan las alternativas de la vida feliz y de la vida arriesgada, de la soledad y de la amistad, de la trasposición de fronteras abstracta o mediada (Don Quijote, Fausto). Pero no habría, desde luego, ni modelos ni paradigmas si no les precediera un acto fundamental impulsado por la necesidad de la vida mejor, dirigido a su forma más perfeccionada. Sólo este acto fundamental produce en absoluto modelos, virtudes, valores; por mucho que también el *con-*

tenido de estos ideales esté determinado ideológicamente en cada momento y sea intercambiable históricamente. Por esta razón, en la parte dedicada a la «Fundamentación», se puso en relación lo ideal con la función utópica, es decir, con la función superadora y dirigida a un objetivo en cada momento. En la representación de la apetencia de lo que no se posee, o incluso de lo inexistente, la función utópica da a todas las cosas que aprehende el sello del bien deseado, o las hace sensibles para ello, cuando lo que se corresponde con el bien deseado se encuentra dado objetivamente en la cosa. El bien pensado como perfecto, como acabado en su especie, adquiere, empero, un rango patético: «Si el objetivo contiene no sólo algo deseable o apetecible, sino también perfecto, recibe el nombre de ideal»<sup>174</sup>. Es esencial, sin embargo, también a la imagen valorativa ideal el que se aspire a ella y se trate de alcanzarla, que también como perfección, y precisamente como perfección, no sea meramente objeto de contemplación. Las estrellas, que no son apetecidas, cuya magnificencia se goza en la pura contemplación, no son ideales. Las imágenes valorativas morales son tenidas como ideales y estéticas en tanto en cuanto salen del campo de la sedicente consideración desinteresada. Estas imágenes sólo se convierten en ideales en sentido estricto cuando aparecen, especialmente en la sublimidad, como pre-apariencia de una condición eruptiva, de una condición llevada estéticamente hasta sus últimas consecuencias en el mundo dado. Las imágenes valorativas religiosas, como salvador, buena nueva, reino, son también sólo ideales cuando tienen seguidores, un *eritis sicut deus* postulado; como incomparabilidad en el alto Olimpo, *Optimus Maximus* no es precisamente el *Optimus*. Es decir, que la posibilidad postulada-postulativa de llegar a ser completamente igual al ideal constituye una determinación objetiva del ideal. Apoyada en el ideal se encuentra una escalera por medio de la cual puede ascender el sujeto, y como a la voluntad esperanzada sólo su final puede serle bastante, la escalera se prosigue objetivamente en los ideales. Los ideales mismos se hallan ordenados en un *clímax*, ascendiendo a perfecciones cada vez más altas en su intención. Las crecientes perfecciones del ideal son, referidas a la voluntad, objetivos, a saber, objetivos de la especie de los que se cumplen plenamente, y como todos los objetivos se encuentran ordenados en la serie de una relación más lejana o más próxima con un objetivo sintetizador, aquí con el objetivo final de una satisfacción pretendida en su totalidad. El mundo no ha llegado a la meta en sus figuraciones ideales preten-

174. Véase vol. 1, pp. 204 ss.

didadas, pertenecientes a la región fronteriza: y es por eso por lo que todo ideal tiene otro superior sobre sí, una escala que llega hasta el bien supremo. Sólo su referencia al objetivo hace posible esta supraordenación o subordinación enumerable de los ideales: «Hasta ahora no hay una determinación y una tabla de los arquetipos, pero, en cambio, sí varias de los ideales, las cuales descienden hasta términos como ama de casa ideal, barítono ideal para Bach, etc., ascendiendo hasta el ideal del bien supremo»<sup>175</sup>. Ideales situados en planos muy inferiores, dentro de un círculo muy limitado, muy desesperanzado, no son, desde luego, ideales, sino que sólo son llamados así en un uso trivial del lenguaje. Todos los modelos reales, sin embargo, virtudes, contenidos estéticos y religiosos de la esperanza, se muestran referidos a lo último, a saber, a lo último-humano: «Estos ideales rectificad y adecuados por la función utópica son, en su conjunto, los ideales de un contenido del mundo y del yo humanamente apropiados; y, por ello mismo, son todos [...] *modificaciones del contenido fundamental: el bien supremo*»<sup>176</sup>. Y en la misma medida en que impere la disputa o la concordancia sobre la *dirección* hacia el bien supremo (más no puede decirse ni seguirse), así también serán ambivalentes o unívocos los modelos y los ideales que se hallan en su base.

A toda época le es necesario acariciar y configurar deseos de un ser más noble. Pero es muy instructivo ver, en primer lugar, que las configuraciones ideales nunca han sido representadas más vehementemente ni en mayor tensión respecto a la realidad que en la sociedad burguesa. Los escritores patéticos del siglo XVIII y de comienzos del XIX, sobre todo, se sobrepujan unos a otros en modelos íntegros, en modelos de la resistencia y la lucha contra la lasitud y la vileza en el poder. Desde Addison hasta Alfieri, desde Schiller hasta Shelley, toda una literatura dramática se esfuerza sin descanso en la preformación de una dignidad estoica. Addison inaugura el tema al escoger a Catón como héroe, el republicano inflexible, adornado de todas las virtudes del ciudadano. Los Catones son vivificados primero puritanamente en su lucha contra la podredumbre feudal; pero, después, es insuflado en ellos el *citoyen*, sobre todo en las figuras dramáticas de Alfieri y en su lenguaje de libertad. Por doquier aparece aquí un modelo ideal intensificado del tipo puro y burgués; virtud tenaz con chispas luminosas prometeicas. La razón de esta complacencia en héroes positivamente ideales es una razón socialmente real: la escisión respecto

175. Véase vol. 1, p. 207.

176. Véase vol. 1, p. 213.

a la sociedad feudal, a la que se añade la escisión del burgués en la sociedad burguesa. Hasta la época de la Revolución francesa, el ideal del *citoyen* estaba sólo dirigido contra la nobleza, pero de modo implícito latía ya en él la oposición entre *citoyen* y burgués que iba, más tarde, a desbordarse en Schiller, incluso en Hölderlin, y plenamente en Shelley. Marx fue el primero que hizo resaltar esta oposición y, a la vez, esta unidad en el pasado revolucionario de la burguesía: el burgués es el hombre particular real de la libre competencia, y el *citoyen* el hombre genérico abstracto, no-egoísta, de una *polis* igualmente abstracta. La unidad contradictoria de *citoyen* y burgués se desgarran en los grandes escritores idealistas de esta época. De aquí la imagen ideal tan extremadamente representada; una imagen que se incorpora al lado de *citoyen* del burgués o bien el modelo humanista de la burguesía revolucionaria en su contradicción con la sociedad burguesa surgida a la luz. Es por eso por lo que la tensión idealista entre el ideal y lo dado y lo llegado a ser en ningún punto puede estudiarse mejor que en los escritores patéticos de esta época; y siempre será característico Schiller para el ideal en esta figura ardiente y abstracta. En comparación con estos modelos imaginados, todos los escritores anteriores son realistas ingenuos, y entre ellos, también Dante. Porque a todos estos escritores les falta la escisión entre ideal y vida que iba a traer consigo, por primera vez, la división del trabajo y la cosificación capitalista; les faltaba todavía el motivo para la agudización patética y revolucionario-idealista. Sólo la ideología de las sectas heréticas con su imagen radical de Jesús podría, en un campo muy diferente, servir de comparación. Pero es también instructivo, *en segundo lugar*, que no, desde luego, las *configuraciones ideales*, pero sí, en cambio, el *problema del ideal* fue objeto de la más intensa reflexión en la *Antigüedad* y en la *Edad Media*, y no sólo en Kant o en la Edad Moderna. Es verdad que no hay ningún Schiller ni en la Antigüedad ni en la Edad Media que nos trace la imagen del hombre antitético; pero el mismo Horacio se plantea en su obra, por lo demás tan ligera, la cuestión del bien supremo. Y tanto más intensamente van a ocuparse los pensadores antiguos y medievales con este término pasado de moda; el mismo Kant se alimenta de la tradición allí donde trata del bien supremo. También esta preponderancia preburguesa de la cuestión del *summum bonum* tiene un origen social-real, un origen, desde luego, muy distinto de los intereses ideales del héroe. Precisamente el carácter unitario todavía relativo de la sociedad precapitalista, especialmente de la sociedad medieval, es lo que la hace sensible para la cuestión del objetivo y su contenido. Sobre todo cuando una socie-

dad como la sociedad medieval vive en la idea de su ordenación final a la salvación, con la ideología general del escalonamiento terreno-superterreno. *Duración, unidad, fin último* son las determinaciones formales del bien supremo como ideal supremo que aquí se construyen; y justamente por ello, este problema se hallaba más próximo a una sociedad relativamente no escindida, que a una sociedad desgarrada como la burguesa. De ahí la prevalencia de lo uno y necesario sobre las imágenes ideales brillantes y parciales de la moderna literatura sentimental y de sus intereses directamente revolucionarios. El planteamiento de la pregunta por el bien supremo se extiende, por eso, desde los Siete Sabios y su constante *respice finem*, a través de Cicerón y del estoicismo romano, hasta Agustín, la Escolástica y, finalmente, Kant, con el que la cuestión casi se desvanece. En el seno del estoicismo popularizado, Cicerón nos ofrece, en su *De finibus bonorum et malorum* (I, 42), una definición mundanal del concepto del bien supremo que, pese a todas las teologías, sigue todavía hoy en pie: *Extremum bonum, quod ipsum nullam ad aliam rem, ad id autem res referuntur omnes*<sup>177</sup>. Y el estoicismo había extraído, a su vez, esta definición de Platón, de aquella *ratio* del *eros* hacia lo alto que ha escalonado las ideas como valores, con la idea del bien como el punto supremo entre ellas. Como dice Platón en el *Filebo*, eliminando así, de una vez por todas, del bien supremo la alienación o alteridad: «Un ser en el que el bien viviera siempre hasta el fin, completamente y en todo respecto, no necesita ninguna otra cosa, ya que tiene en sí de modo perfecto lo suficiente» (ικανὸν τελεώτατον ἔχειν)<sup>178</sup>. Razón y bien supremo son aquí una y la misma cosa; la idea del bien, en sus manifestaciones de ella misma, hace todas las acciones buenas y todas las representaciones verdaderas, en tanto que todas participan en último término en la idea del bien. Esta unidad, como unidad indistinguible de la moral y la verdad supremas, subsiste también en Agustín, que traslada al Dios cristiano la idea suprema de Platón: Dios como bien supremo (una determinación que, procedente de Agustín, va a imponerse a todos los ideales de la Edad Media) es en la misma esencia *unum, verum, bonum*. Sólo en la Escolástica se escindirá la identidad del *bonum* y *verum*, como sólo aquí también se convertirá en problema la cuestión de si la voluntad o el intelecto, la bondad o la verdad

177. El bien último es el que no tiende a ninguna cosa, mientras que todas tienden a él. Cf. M. T. Cicerón, *Del supremo bien y del supremo mal*, introd., trad. y notas de V.-J. Herrero Llorente, Gredos, Madrid, 1987, p. 75.

178. *Filebo* 60c. Cf. Platón, *Filebo*, en *Diálogos*, vol. I, introd., trad. y notas de M.<sup>a</sup> A. Durán y F. Lisi, Gredos, Madrid, 1992.

tienen el primado en Dios, y si, en consecuencia, constituyen la cualidad primaria del bien supremo. Para Duns Escoto, Dios es primariamente voluntad del bien, una voluntad que ordena libremente qué es el bien; para Tomás, en cambio, Dios es primariamente *entendimiento* del bien, al cual está vinculada la voluntad divina. De acuerdo con ello, y en relación con el ideal de la vida de los hombres, de la bondad como bien supremo se sigue el *ordo amoris* franciscano, mientras que de la verdad como bien supremo se sigue el *ordo cognitionis* dominicano. En ambos casos, sin embargo, Dios sigue siendo el fin último de todas las finalidades valorativas, aunque, eso sí, con la ampliación o restricción místicas de que el hacerse semejante a Dios es el bien supremo. Toda aspiración a la perfección implica, por eso, según Tomás, a Dios: «Quod igitur est summum bonum, est maxime omnium finis [...] Ei igitur res omnes in Deum sicut in ultimum finem tendunt, ut ipsius bonitatem consequantur, sequitur, quod ultimus rerum finis sit Deo assimilari»\*(*Contra gentiles*, I, 3, caps. 17, 19). Este hacerse semejante a Dios es para Tomás como para la mística lo mismo que la suprema felicidad (es decir, el *optimum* de lo que Platón había llamado «lo suficiente perfecto»). Con lo cual, la determinación del bien supremo se une también a la de la dicha más poderosa; más aún, ambos se unen de forma tan duradera, que, incluso después de la debilitación de la fe real en Dios, la felicidad queda como esencia del bien supremo. Por último en Kant, el cual define el bien supremo como contenido de esperanza de un mundo en el que se hallan unidas la virtud y la felicidad, mientras que en el mundo dado, la virtud sólo puede hacer digno de la felicidad. En tanto que el ideal del bien supremo sea expuesto como fundamento determinante del fin último de la pura razón, aquel «no puede ser conocido por la razón, siempre que se establezca meramente la naturaleza como fundamento, sino sólo esperado, siempre que se establezca como fundamento una razón suprema que manda según leyes morales, y que es, a la vez, causa de la naturaleza»<sup>179</sup>. Algo así traspasa, desde luego, las fronteras de la experiencia teórica de la naturaleza, pero, a la vez, ha descartado su realidad en el más allá. Se trata exactamente de un contenido de esperanza (*summum bonum* = *suprema spes*), y de un contenido terreno, aunque con resplandor quiliástico. Bien supremo como

\* Así pues, el sumo bien es principalmente fin de todas las cosas [...] Si, por tanto, todas las cosas tienden a Dios como a un fin último para alcanzar su bondad, se sigue que el fin último de las cosas es hacerse semejantes a Dios.

179. *Werke*, ed. Hartenstein, III, p. 535.



unidad de virtud y felicidad, de reino ético y nuevo reino físico, es la clave del «reino de Dios en la tierra». Con ello se alcanza la agudización más extrema de la idea del bien acabado, si bien al precio de un desgarramiento igualmente extremo entre mecánica de la naturaleza y reino. El objetivo absoluto del bien supremo se nos muestra como algo con lo que se enfrenta la realidad como una barrera insuperable. En Kant, de otro lado, el bien supremo aparece, a la vez, tan desprendido y alejado como el hombre ideal (el Marqués de Posa) o los conceptos ideales (*Kohlhaas* o la idea del Derecho) en los escritores idealistas. Un dualismo abrupto, adialéctico, separa en consecuencia también en el bien supremo el lado *citoyen* del burgués (en su figura más elevada: «reino de Dios en la tierra») de su lado real, empírico, y de su «naturaleza». Sin embargo, Kant ha sido quien, por última vez, se ha detenido en el concepto venerable del bien supremo, colocándolo en el lugar que la estrella polar ocupa para el navegante. El pensador de lo incondicionado no podía pasar por alto este pasaje, como tampoco el rasgo que, desde Platón, caracteriza el concepto del bien supremo: el no estar vinculado a ninguna situación, el no llevar en sí ninguna *alteritas*. Una vez más iba a formular Fichte este sentido de la perspectiva kantiana: bien supremo es «la perfecta coincidencia del hombre consigo mismo y —a fin de que pueda coincidir consigo mismo— la coincidencia de todas las cosas fuera de él con sus conceptos necesarios y prácticos de ellas»<sup>180</sup>. A la cabeza de los ideales permanece el objeto utópico, el cual, a la vez, no es ya tal, sino idéntico con el sujeto. En tanto que ordenado a lo más fundamental en la voluntad, al absoluto de la intención humana, el bien supremo se nos presenta él mismo utópicamente como el «para qué absoluto». O, para decirlo con una expresión popular, como el (todavía no manifiesto) «sentido de la vida»; este último, sin embargo, para constituir tal sentido tendría que ser tanto un *unum*, como un *bonum*, como, sobre todo, un *verum*.

«Permanece todavía un instante» y bien supremo.  
Problema de un modelo en el proceso del mundo

Las cosas se hallan en movimiento en tanto que su núcleo sólo es y no está ahí. Este núcleo, en efecto, como el «qué» desde el que todo acontece y hacia el que todo acontece, es todavía algo en fermentación y oscuro. El núcleo es concreto y no desplegado, impulsa sólo

180. *Werke*, ed. Medicus, I, p. 227.

herméticamente y no expresándose, y nunca ha llegado a una manifestación cierta de su esencia. En tanto que es el ahora y aquí, el instante no situado, como el cual y en el que se encuentra la esencia de todas las cosas, es la proximidad existencial no salida nunca de sí. Salida significa que el «qué» entra como esencia en la historia, en la historia dialéctica y experimentadora de su manifestación. Y como ésta no ha alcanzado nunca la manifestación lograda, es decir, la manifestación adecuada a la esencia, en ella sigue alentando la insatisfacción. El «qué» tiene su manifestación-base en el hambre, en la necesidad, en la infraestructura cargada de intereses de la historia, mientras que en la superestructura se nubla y pierde la forma, en tanto que esta estructura es aquí una estructura de la falsa conciencia, y allí de la clarificación relativa y del excedente cultural; el «qué» se manifiesta en las conformaciones ideales dirigidas al futuro (como utopía en la ideología) de modo más o menos directo. Desde este punto de vista, el ideal es esencia del «qué» irrealizada, anticipada, y en este caso, esencia del hombre en su contenido esperado más positivo. Bien supremo es el saturado insuperablemente con este contenido; su goce anticipado es existencia (manifestación) anticipada de lo que última y únicamente sería digno de manifestarse. Justamente por ello, el acto que puede dirigirse en este sentido no es aquí tampoco *carpe diem*, este sólo aparente y superficial estar-presente. En su lugar, en las proximidades del bien llegado a ser, incluso del bien supremo, se halla una fidelidad muy distinta del estar presente: un *carpe aeternitatem in momento*, el único que soporta, que exige incluso también duración. *Carpe diem* está referido a lo pasajero, a diferencia del estar-presente total e indiviso, de la percepción real de un instante bueno y significativo, en el cual no hay precisamente nada pasajero, sino al contrario: todo lo intrínseco, y por tanto duradero, se encuentra acumulado en él. El mero *carpe diem* desemboca, en el mejor de los casos, en resignación, de tal suerte que no puede decirse del instante «permanece todavía» sino sólo «desaparece, eres tan hermoso», porque lo mejor es aquí sólo material para el recuerdo, no para la esperanza y la arribada. El «permanece todavía» no se nos muestra como verdad presente, como verdad de un presente, más que en la proximidad de algo que no se desvanece, es decir, de una situación final palpada: sólo en forma de este *carpe aeternitatem in momento* es asido un borde del bien supremo. El primer instante en que surge un amor participa de ello, como puede contenerlo la experiencia de un gran paisaje con toda una serie de símbolos en los que se abren grandes momentos, tal como nos lo expresa poéticamente Robert Browning y, desde el punto de vista re-

ligioso, también Agustín en su célebre carta a santa Mónica sobre el cielo estrellado. La proximidad de la muerte con su fuerza concentradora puede también contener el *carpe aeternitatem in momento* en un carácter repentino que todo lo ilumina; de todo lo cual nos habla y relata Tolstoi con renovada profundidad. La vivencia unitaria de Karenin y Vronski en el lecho de muerte de Ana nos lleva a esta experiencia sustancial, y de modo más central aún la sensación de sosiego del príncipe Andrei mortalmente herido: en torno suyo los gritos de dolor y los heridos, sobre sí el cielo estrellado, y de repente, con lo ineluctable allá en lo alto, surge el sentido por una grandeza que nada tiene en común con la grandeza arrogada. Y de igual manera surge también el sentido por una grandeza que es correlato de aquellas intenciones simbólicas, designadas en la «Fundamentación» de esta obra como las de la pregunta absoluta y de su asombro. Como «experiencias de la penetración en lo insignificante», con «impresiones cambiantes, casi distintas para cada uno, pero siempre con la misma dirección y significación». Como aquello «que el niño olvida en la fábula cuando baja del monte, mientras el anciano le dice: '¡No olvides lo mejor!'». Pero lo insignificante, lo profundamente oculto, lo increíble no se descubre nunca, nunca se encuentra, sino que sólo se anuncia en tales intenciones simbólicas, «entre sujeto y objeto, ambos en afección penetrante, identificándose en un momento»<sup>181</sup>. Todo ello vive en las fronteras religiosas, también las intenciones simbólicas del asombro absoluto, pese a tener su lugar en la cotidianeidad; pero, a la vez, todo ello supera las fastuosas hipóstasis, las potencias, magnificencias, tronos, el cielo esplendente con que la mitología de las religiones ha engalanado lo mejor o lo más elevado. Referidas al bien supremo, la tendencia como la latencia del «permanece todavía» viven precisamente por ello en el concepto límite del *unum, verum, bonum* que durante tanto tiempo ha custodiado la mística. Custodiado junto con la referencia al instante, tal y como ya se ha mostrado: el *nunc stans* de la mística es coexistencia, más aún, identidad abierta de todos los mundos del instante en la actualización del bien supremo. Y así como el *nunc stans* prestó la fórmula más radical a la situación del «permanece todavía», así también *duración, unidad, fin último* añaden precisamente a esta fórmula la determinación fundamental del bien supremo. De tal manera que en la unidad se da necesariamente el *unum*, y en el fin último, el *verum* como *bonum*, en tanto que, en consideración del fin último, la verdad coincide siempre con

181. Véase vol. 1, p. 341.

un sentido del fin último. Este sentido —un sentido en la verdad y realidad de lo llegado a ser hasta ahora, todavía no existente, no garantizado, pero tampoco fracasado— es exclusivamente sentido de un fin último, si *la materia del «qué», el contenido del núcleo dinámico-material del mundo que reduce todo a proceso*, se convierte en contenido del todo que colma de deseos, no de la nada que los frustra. El todo que colma, en tanto que adecuación y, en consecuencia, logro de la intención del «qué», de la tendencia fundamental, está implícito, sin embargo, en su contenido más propio y singular, en la idea misma del bien supremo, esa estrella polar de toda utopía, y sobre todo de la utopía concreta, la que acontece sobre el mundo y el proceso del mundo. De este modo, y desde esta perspectiva, el bien supremo se nos muestra, no sólo como modelo de todos los modelos humanos, sino, a la vez, como el *problema de un modelo en el proceso del mundo*, de un modelo activado en dirección al sentido. Las hipótesis de la mitología de las religiones concibieron este final último del mundo bajo la forma que le es menos adecuada: como existencia cerrada en un cielo pensado como *ens realissimum*. También el príncipe Andrei de Tolstoi mira de este modo las estrellas; pero, sin embargo, si retorna de nuevo a la vida, a una vida poco cambiada, el *ens perfectissimum* allá en lo alto se le muestra, no como ilusión, pero sí como anticipación. El *ens perfectissimum* es siempre presentimiento y vivencia, no una realidad alcanzada. Lo pensado como el bien supremo no es siempre, en cambio, presentimiento y vivencia, es decir, no está siempre limitado a la subjetividad, pero, sin embargo, sólo sale de ésta en tanto que su mística es entendida como *acontecimiento a la altura del proceso del mundo*, no como un acontecimiento dentro de un Olimpo, es decir, dentro de una eternidad concluida desde un principio, o más bien, de una eternidad sin principio ni fin. El bien supremo, tal como es pensado bajo Dios, se halla también por sí mismo en lo real no-decidió o en la frontera. En su contenido, no definible ni por la duración, ni por la unidad, ni por el fin último, el bien supremo constituye él mismo un problema, y un problema objetivo-real, no un *problema real* sólo existente para el limitado espíritu humano: un problema todavía no solventado en sí, y que, como una *configuración real de la pregunta absoluta*, labora tanto en el núcleo como en la frontera del proceso del mundo. Las determinaciones fundamentales de duración, unidad, fin último dan así al modelo en proceso sólo su oposición a lo pasajero, a la multiplicidad del caos, a la infructuosidad o nihilismo, pero no le dan ninguna constatación del contenido positivo. Lo que sí le dan, desde luego, es la constante *invariabilidad de la*

*dirección* hacia un contenido: hacia el de una existencia que se ha hecho adecuada hasta la identidad al ser hermético de la esencia, es decir, que puede ser sin alteridad ni alienación. El problema real de esta existencia sólo vive, empero, dentro del proceso que impulsa, más aún: *no habría ningún proceso, si no se diera este su problema real, y no se daría este problema real, si no hubiera ningún proceso.* El «qué», que en el hombre, pero también en el sujeto problemático de la naturaleza quiere llegar a la satisfacción absoluta de las necesidades, es decir, al bien supremo, pone el futuro sólo en virtud de este problema real directivo, un futuro en el que el mundo insatisfecho del instante impulsa cada vez más con el propósito de un objetivo final. Y pone así mismo el pasado en el que se hunde una y otra vez el mundo del instante, porque es algo aún no mostrado, desprendido de su mostración, que responde al objetivo final perseguido o bien supremo. El bien supremo es él mismo este objetivo aún no conformado, significado últimamente en la tendencia del proceso, real-posible últimamente en la latencia del proceso. Y es así como aparece una perspectiva cósmico-utópica en medio de la perspectiva existencial-subjetiva y existencial-intensiva, si es que puede estatuirse esto: lo pensado como bien supremo, lo que antes se llamó Dios, después Reino de Dios, y que es finalmente el reino de la libertad, constituye no sólo el ideal final de la historia humana, sino también el problema metafísico de la latencia en la naturaleza.

*Una vez más impulso y comida o subjetividad;  
objetividad de los bienes, de los valores y del bien supremo*

¿Hasta qué punto, sin embargo, lo sentido como bueno es sólo sentido? ¿Hasta qué punto existe también fuera? Lo más inmediato parece ser pensar que se encuentra fuera, entre las cosas abigarradas y agradables; que el vino sabe bien por sí mismo, como es amarillo o fluido en sí. Pero mientras se ha tardado mucho tiempo hasta que se ha caído en la cuenta de que el color del vino o el calor de la estufa sólo son impresiones de los sentidos, la calidad objetiva del buen sabor o de lo agradable han sido puestas, desde muy pronto, en duda. Le resulta duro a la conciencia ingenua creer que los colores, el calor, los sonidos sólo existen subjetivamente, mientras que le es fácil aceptar que el bien, el mal y sus diversas variaciones sólo se dan subjetiva, no objetivamente. De acuerdo con lo cual, una cosa sólo puede ser llamada buena porque es apetecida, porque es afirmada volitivamente y aparece, en consecuencia, como un bien. A esta visión subjetivis-

ta ha contribuido en mucho, sin duda, la multiplicidad y la consiguiente diversidad de las afirmaciones del momento. Cada uno habla de la feria según le va en ella, o como dice otro refrán, que no tuvo que esperar la llegada de los escépticos: sobre gustos no hay nada escrito. De acuerdo con ello, todo sedicente juicio de valor, por lo menos porque se refiere a lo agradable, placentero o cualidades semejantes, es tradicionalmente un juicio subjetivo en el sentir popular. Lo que nos quiere decir, desde luego, que sea meramente un juicio particular en el sentido plenamente relativista del *de gustibus non est disputandum*. Apenas los sofistas habían hecho del hombre la medida de todas las cosas, cuando ya Sócrates se planteaba el problema de la validez general. No en relación con lo agradable, placentero y determinaciones semejantes, es decir, para aquellas afirmaciones no valorativas del apetito, sobre las cuales es tan imposible emitir un juicio vinculante como, por ejemplo, sobre un manjar favorito. Pero hay, en cambio, una cuestión de justificación de lo justo mismo, de lo éticamente bueno, sobre todo, una valoración del valorar; sólo que también esta cuestión, lo mismo en Sócrates que en Kant, busca la medida valorativa en el hombre, en su conciencia o en su razón general, no en las mismas cosas objetivamente valiosas. Ésta es una vertiente del problema, la *subjetiva*; pero inseparable de ella, *influyéndose recíprocamente*, se encuentra también la vertiente *objetiva*, no eliminable pese a todo primado de la voluntad. Porque si bien una cosa sólo es llamada buena porque es apetecida, sólo es apetecida precisamente porque es apetecible: porque se presenta como sabrosa en el vino, porque se siente como buena justamente en este material o en esta clase de hombre y en ninguna otra. Incluso el gusto, acerca del cual no puede discutirse subjetivamente, se hace unívoco en cuanto se ofrecen piedras en lugar de pan, *caccatum* en lugar de *pictum*. Y lo que a uno le parece una lechuza no le parecerá a otro un ruiseñor, como dice el refrán, si se trata de la valoración de los bacilos de la peste o si se trata de la negación del bien que es la muerte. Ha habido juicios de valor éticos muy diferentes a lo largo de las distintas épocas sociales, dependiendo siempre de la cambiante base social; pero precisamente por ello, estos juicios se han pronunciado siempre de acuerdo con un modelo común en el momento, con un modelo típico y, lo que es más importante, con un modelo de contenido objetivo. La medida con validez general no se encuentra aquí, por eso, de ninguna manera, sólo en la conciencia o en una razón normativa, sino que se encuentra en la cosa objetiva misma. No es necesario, por tanto, ni un Sócrates ni un Kant para encontrar un canon de los impulsos. La

valoración no está aquí sólo dirigida a una conciencia de sí clarificada y normativa, sino que está dirigida justamente a los objetos que dan contenido material a la valoración. En lo sentido como bueno se desliza así un contenido material, que, él solo, diferencia los bienes y valores, de manera que puedan revestir una gradación. Si no existieran los distintos objetos materiales aptos para la satisfacción de las necesidades, para la constitución de valores, no habría más que un valor único que permanecería puramente en la subjetividad aislada, un valor necesariamente sin contenido, es decir, de naturaleza formal: Sócrates lo llama virtud simplemente; Kant, buena voluntad. No habría —que es lo que sucede consecuentemente en Sócrates y en Kant— ni una multiplicidad de valores, ni una gradación entre ellos por razón del contenido de sus fines; no habría valores económicos, eróticos, morales, estéticos, específicamente religiosos, hasta llegar al último, al bien supremo. Solo el trabajo, más la materia prima, más el contenido de la materia crean los valores; no hay ninguna creación de valores, sobre todo en un clímax superior, por el lado de la subjetividad aislada sin materia valorativa incidente. Aunque también hay que decir —y ello constituye el límite de la vertiente objetiva— que la objetividad no contiene valores como una cualidad existente en y para sí en el sentido de un realismo ingenuo. En el sentido, por tanto, en el que Scheler afirma en su teoría axiológica que basta el amor, la simpatía no constreñida, para captar sin más la plenitud óptica axiológica del mundo. En lugar de esta exageración objetivista, la verdad es que el mundo de las cosas es capaz en sí de ser soporte de un bien; más aún, es el único lugar de la praxis para todos los bienes y valores, pero siempre en el sentido de que la mayor parte de los valores son sólo creados por el trabajo humano en la materia prima, y así despertados en ella, o, lo que es lo mismo, que el mundo de las cosas sólo posee su posible cualidad axiológica como una cualidad *del potencial aliado en materia de valores*. La vertiente objetiva suministra el material para el valor, junto a todas las diferenciaciones que el material introduce en el mundo de los valores, pero no por eso contiene ya el valor como una configuración objetivamente conclusa que descansará en sí misma. En sus valores no creados por el trabajo, como, por ejemplo, la belleza de la naturaleza, la también llamada míticamente profundidad de la naturaleza, el mundo posee cualidades axiológicas que no son, de ninguna manera, debidas sólo al sujeto; pero estas cualidades —en su mayoría significaciones axiológicas— son únicamente claves de un contenido utópico-real, y no realidades óptica-mente preordenadas a las que la subjetividad estuviera ordenada como

mera participación receptiva, no como un toque de diana común. Porque el mundo, también en consideración de su material axiológico objetivo, no es un museo y no es todavía tampoco una catedral, sino un proceso. La gradación axiológica existente, referida al valor final del bien supremo, no es un clímax en el sentido de una jerarquía del ser tomista, sino sólo la gradación de una perspectiva final temporal y en proceso, de una *perspectiva final que desarrolla hombre y proceso según valores*. Hasta aquí la vertiente objetiva de la experiencia axiológica, la cual existe, desde luego, como existe la vertiente subjetiva, pero contiene sólo la capacidad diferenciadora y el material fundamentador del valor, de la misma manera que la vertiente subjetiva contiene el factor de la apetencia y del trabajo para el desarrollo de este material. Ambas vertientes sólo se nos ofrecen en acción recíproca, no en una autarquía material allí y en una voluntad formal aquí; si bien, *en última instancia*, el primado de la voluntad o de la subjetividad se mantiene durante largo tiempo, incluso en el potencial objetivo del valor. Todos los bienes, hasta llegar al bien supremo, allí donde coinciden totalmente bien y valor revestido de validez general, están referidos a la voluntad que los quiere, y para cuya orientación y satisfacción (dicha) son aptos. La necesidad de la voluntad moviliza en primer término el potencial de los bienes y valores que se encuentran fuera de la voluntad, así como el trabajo dirigido a la satisfacción de la necesidad hace surgir el valor objetivo material de las sustancias elaboradas y del objeto. La referencia a la voluntad se muestra de la manera más clara en aquel campo categorial que abarca en sí el concepto de los bienes y valores: en el *fin*. Todo fin presupone la referencia a una intención consciente, o en caso extremo inconsciente, y la actividad teleológica (a diferencia de la mecánica) tiene como causa (*causa finalis*) sólo y exclusivamente esta intención. La historia humana, precisamente por ser una historia de la satisfacción de necesidades, está penetrada en todo su curso por actividades, de tal suerte, que sólo la categoría de fin como motor de la voluntad humana puede, dado el caso, y en forma de objetivo, actuar como una guía. De ahí que precisamente el materialismo mecánico haya tenido que dejar siempre fuera la historia humana, mientras que el materialismo histórico puede ser justamente histórico, porque en él hay lugar para toda especie de «intereses», es decir, para toda especie de fines para la voluntad. La categoría de fin se halla tan intensamente unida a la subjetividad, que se convierte precisamente en un problema, o incluso es negada allí donde cesa el mundo histórico humano. Así, por ejemplo, en la biología, así —desde Galileo y Newton—



en la física, así —en Bacon como en Spinoza— en la filosofía: juzgar de las cosas según valores, según una teleología, aparece como pura humanización<sup>182</sup>. La «aplicación» de la categoría de fin a la naturaleza extrahumana, y sobre todo a la naturaleza inorgánica, presupone, en efecto, no sólo una disposición de tendencia, sino incluso una especie de subjetividad, si bien como determinación absolutamente objetiva. Si se niega este núcleo volitivo, como en Spinoza, hay que negar consecuentemente toda acción según un fin de carácter objetivo; si se supone, en cambio, este núcleo en la naturaleza, su teleología tiene que ser objetivamente inmanente. Más aún, incluso la capacidad visible de la mayoría de las cosas de la naturaleza para servir de soporte a bienes, valores y fines humanos, incluso esta especie de *disposición para fines* (a diferencia de la teleología objetivo-inmanente), presupone, si no un sujeto de la naturaleza, sí aquella clase de afinidad en la gigantesca exterioridad natural que permite una mediación económico-técnico-cultural con la subjetividad de las necesidades humanas. De tal manera, que la parte patentemente subjetivo-final de la naturaleza, que se denomina mundo humano, se halla y puede hallarse en un intercambio constante con la parte no patentemente subjetivo-final. Hasta llegar a la esperanza fundada de que también la tendencia-latencia todavía inexpresada de la naturaleza inorgánica —así como su sujeto—, respecto de la cual es tan poco diferente la del mundo humano, pueda hacerse idéntica a ella. Por doquier el valor se retrotrae a una apetencia, junto con el contenido-valor-fin subjetivamente pretendido, objetivamente concretable.

Si una cosa es dada, es siempre dada a alguien. Este alguien es necesario como alguien que toma y que percibe lo ofrecido, presente, dado ante él. Como ocurre cuando lo que se da es un bien, un bien sustancioso, agradable, o un bien valioso en general. Y como ocurre, sobre todo, como en este caso, cuando lo dado no sólo es tomado, sino creado con anterioridad, o al menos elaborado. Que de gustos no hay nada escrito, esto ha subjetivado de manera receptiva la cualidad de bien. Pero con el comienzo de la Edad Moderna, a ello se añade además la subjetivación activa por parte del hombre burgués como *homo faber*. Valor en su sentido originario es la medida según la cual un bien económico es adecuado, o se le tiene por adecuado, para la satisfacción de las necesidades humanas. De este valor de uso, y sólo de él, procede su valor social de cambio, tanto su valor inme-

182. Cf. B. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, cit., I, proposición 36, apéndice, pp. 67 ss.

diato en el mero trueque, como su valor mediado en la compraventa, un valor este último que es expresado en el precio por el medio abstracto del dinero. Ahora bien, la aparición de la economía burguesa fortalece de modo decisivo los rasgos ya subjetivos de este valor económico, y la desobjetivación de los demás valores se sigue consecuentemente de ahí, muy a diferencia de la teoría medieval del valor. Ello llega a tales extremos, que el valor es completamente psicologizado, y, en consecuencia, despachado objetivamente. Esto tiene lugar allí donde se parte exclusivamente del consumidor, porque aquí el valor de uso, y más todavía el valor de cambio de un bien, es deducido simplemente de su estimación (de la manera más radical en la teoría del uso límite). Mientras que si se parte, en cambio, del productor, subsiste, sin duda, el origen subjetivo del valor económico, pero no como un origen psicológico: el valor no es estimación, sino trabajo. Esta definición puede denominarse una definición subjetiva-objetiva, y reviste, a la vez, un acento de lucha contra la clase, primero feudal y después burguesa, de los zánganos. Adam Smith determinó de modo fundamental como su valor «natural» la suma de trabajo contenida en los bienes. Subjetiva-objetiva en este sentido es también la forma en que Ricardo perfecciona la teoría del valor del trabajo de Smith y, sobre todo, el descubrimiento por Marx de la plusvalía expropiada: valor es «trabajo condensado», y medida del valor es «el tiempo de trabajo socialmente necesario» (es decir, en las relaciones de producción socialmente normales). Sólo el «trabajo humano objetivado» es en Marx la potencia que «da un valor en sentido económico a los productos naturales dados». Esta definición se refiere, desde luego, sólo al valor-mercancía, es decir, al valor económico de cambio, no al valor de uso, y Marx la refirió, sobre todo, a la economía capitalista, cuya riqueza consiste en mercancías. La teoría del valor de la sociedad medieval, en tanto que una sociedad sin *homo faber* y con un tráfico de cambio poco desarrollado, era, por eso, una teoría casi objetivista. Hoy se habla del valor calefactor del carbón, del valor alimenticio de los cereales, pero no como si el valor alimenticio fuera parte de la botánica o el valor calefactor (distinto según la temperatura de combustión) parte de la mineralogía. Y, sin embargo, para Tomás esta *utilitas* era realmente una cualidad objetiva: Dios en la creación la había comunicado a las cosas teniendo en cuenta su uso por los hombres. El elemento subjetivo consiste aquí exclusivamente en la formación del precio, un elemento subjetivo que consiste en una mera normación en la compra y la venta. Y también esta norma era prescrita por Dios como *pretium justum* con fuerza de obligar: el

precio justo equivale al trabajo artesano y a los costos empleados en la elaboración del producto. Pero el valor mismo en sentido propio, el valor de uso, se encontraba fundamentado objetivamente en los frutos de la tierra, mientras que del lado subjetivo del valor apenas figuraba otra cosa que su aceptación, su *fruitio*, hecha posible por alguna mejora de tipo artesano. Y todo ello en una gradación sin solución de continuidad hasta la participación, ya no económica, en valores cada vez más elevados, hasta alcanzar la fuente originaria divina de todos los valores, como el valor y el bien supremos. Nos encontramos aquí con un mundo de fines casi puramente objetivo, un mundo, a la vez, que de tal modo es tenido e hipostasiado como objetivo-real, que los hombres sólo tienen que recibirlo, no primero que laborarlo o elaborarlo. Que es precisamente lo que tan natural iba a parecerle al hombre burgués de la Edad Moderna, al *homo faber* con fuerzas productivas cada vez más desenfrenadas. Más aún, la reducción al momento productor (en el trabajo) hizo posible y trajo consigo el desplazamiento al lado subjetivo, no sólo del valor de uso, sino de todas las cualidades. La cualidad en términos generales era tenida como subjetiva, y el mundo exterior independiente del hombre fue cuantificado sin referencia a valores. En el mundo de Galileo y de Newton, y sobre todo en el de Kepler, queda todavía, es cierto, una especie de fe axiológica en la verdad y la armonía objetivas, pero en esta armonía no figuraba ya ninguna finalidad, ni tampoco, en consecuencia, valores objetivos ordenados a un fin último del hombre y del mundo. No faltaron naturalmente rebeliones contra la mecánica total, sobre todo en Alemania, que permaneció unida a la Edad Media, social-económicamente e ideológicamente, durante mucho más tiempo y más profundamente que Italia, Francia o Inglaterra: tanto Leibniz como Hegel construyeron su imagen del mundo de forma axiológica y objetivo-teleológica en todos sus puntos. Pero ambos la construyen muy característicamente sólo todavía como proceso de trabajo en el mundo, no ya como Tomás en forma de una tabla escalonada de valores, o como una catedral de valores en la que los hombres entran como si fueran participantes y receptores de dones. El giro hacia el *homo faber* muestra, desde luego, como consecuencia para él mismo, *dos distintos aspectos respecto a su posición en el mundo*: un aspecto negativo-empobrecedor, y un aspecto positivo-entusiástico. Y ambos en consideración del trabajo hecho consciente y de su creación de valores, mucho más allá del concepto del mero valor de cambio. El aspecto negativo muestra que nada le es regalado al hombre, los bienes tienen que ser elaborados primero por el hombre, y

para nadie hay una mesa ya servida, ni siquiera servida a medias. Los hombres no están solos en el mundo, desde luego, sino que, al contrario, precisamente la producción de bienes económicos tiene lugar en un intercambio y transacción necesarios con la naturaleza; pero la existencia de la materia prima y de su capacidad para ser elaborada no es ya algo previsto, sino, más bien, producto de un azar feliz. Este sentimiento de soledad puede intensificarse enormemente en las consecuencias filosóficas de una teoría axiológica subjetivista, llegando hasta la cisura entre series teleológicas humanas y una naturaleza pensada como carente en absoluto de todo fin. Las aspiraciones humanas caen así en la nada, fuera de su propio ámbito reducido; el efecto es el mismo, como ya decía Voltaire, que el de que se le gritara a alguien que está nadando en medio del océano que no existe tierra firme. O como Nietzsche caracterizaba esta falta de conexión con el mundo de los valores:

En un rincón apartado del todo universal resplandeciente en innumerables sistemas solares hubo una vez un planeta en el que animales muy listos inventaron el conocimiento. Fue el minuto más arrogante y mendaz de la «historia universal», pero sólo un minuto. Tras unas pocas espiraciones de la naturaleza, el cerebro se puso rígido y los animales tan listos tuvieron que morir<sup>183</sup>.

Las obras y valores del *homo faber* se hacen así efímeros en último término, y ninguna reproducción objetiva los salva de la brevedad y de la angostura minúscula del día de los hombres. Muy distinto es el aspecto *positivo* de la teoría axiológica referida al sujeto, de la teoría basada en la *producción*: aquí nada está ya acabado y ordenado en empaquetaduras fijas, sino que el hombre se construye, según medidas propias, su caso en un mundo hosco. Prometeo conquista para sí un lugar, muy especialmente cuando, después de la desaparición de Dios y de su edificio universal de valores, no es la mecánica la única alternativa que queda. Sino que la conexión con la naturaleza sigue siendo un acaso feliz, cuando no una alianza del movimiento de producción y teleológico, tanto humano como natural, unidos en el mismo materialismo dialéctico. La pérdida de objetividad de valores conclusos preordenados es más que compensada por el fin de las *hipóstasis* religiosas, que habían obturado y rellenado el espacio totalmente abierto situado ante nosotros de la producción y la pro-

183. Cf. F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. de L. M. Valdés y T. Orduña, Tecnos, Madrid, 1990, p. 17.

yección. El ateísmo de los valores se hace así igual a la utopía de los valores, una utopía productiva, sobre todo, unida a utilidades y posibilidades de modificación relativas al valor. Las reacciones frente al nuevo no-tomismo podían ser, por eso, reacciones resignadas, pero también, que es lo que han sido, liberadas y liberadoras. Ni siquiera el agnosticismo de consuno con todos los restos mitológicos impidió el coraje propio de la fe en la producción. Lo que es expresado así por el *homo faber* Kant:

Dado que, pese a todos los esfuerzos de nuestra razón, sólo podemos tener una visión muy oscura y equívoca del futuro, y dado que el gobernador del mundo, su existencia y magnificencia sólo pueden presumirse, no verse ni probarse claramente, mientras que, en cambio, la ley moral en nosotros, sin prometernos o amenazarnos con algo, exige de nosotros un respeto altruista, y de otro lado, sólo si este respeto se ha hecho activo y dominante podemos tener alguna visión, aunque débil, del reino de lo suprasensible; es posible una actitud del ánimo verdaderamente moral, consagrada directamente a la ley, y la criatura racional puede ser digna de la participación en el bien supremo que es adecuada al valor moral de su persona y no simplemente de sus acciones. Es decir, que también aquí se confirma lo que nos enseña suficientemente el estudio de la naturaleza y del hombre, a saber, que la sabiduría inescrutable gracias a la cual existimos no es menos digna de veneración en lo que nos ha negado que en lo que nos ha concedido<sup>184</sup>.

Más aún, incluso en un filósofo tan antijacobino como Franz von Baader se encuentra, mezclada con fantasías del más allá, pero no agotada en ellas, la siguiente consecuencia de la creación de valores (en contra de valores conclusos y preordenadamente logrados):

Un prejuicio fundamental de los hombres consiste en creer que aquello que llaman un mundo futuro es algo creado y acabado para el hombre, algo que existe con independencia de él, tal como una casa edificada en la que el hombre no necesita más que entrar; mientras que aquel mundo es un edificio cuyo constructor es el hombre mismo y que crece con él<sup>185</sup>.

Ésta y muchas otras son las verdades posibles de una teoría axiológica subjetiva (objetivo-subjetiva) y de sus consecuencias; la ganancia es mayor que la pérdida ocasionada por la desaparición de la teoría

184. I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, cit., pp. 273-274.

185. *Werke*, 1851-1860, VII, p. 18.

axiológica real-objetiva, para la cual los valores son algo concluso y preordenado. Sobre todo si se tiene en cuenta que lo más grave de esta pérdida, el carácter efímero y sin conexión de las series axiológicas humanas, sólo tiene lugar en el materialismo mecánico, pero no —pese a todas las potencias de la tendencia y de la dialéctica de la naturaleza— en el materialismo dialéctico. Con la teoría axiológica objetivista lo único que se ha perdido es la falsedad de sus constataciones de valores real-objetivos, ya que aquéllas, hasta llegar al supuesto *ens realissimum* del *ens perfectissimum*, son hipóstasis míticas, no realidades. El mundo de la objetividad, como el de la objetivación acostumbrada y de lo llegado a ser, no contiene un coro de ángeles de valores perfectamente conformados y reales, y el mismo Tomás tiene que conceder a este respecto: *Res nobiliores in mente quam in se ipsis\**. Tampoco la jerarquía de los valores, que se hace indudable por su referencia al bien supremo, coincide en absoluto con la construcción escalonada y conclusa, en la cual el hombre, si asciende por ella con buena voluntad, encontrará como realidades todos sus ideales. Todo ello ha desaparecido irreparablemente, y no ha existido nunca en la realidad objetiva: la construcción escalonada se encuentra tan sólo en la utopía objetiva, en la estructura de proceso. Lo que el mundo contiene es y seguirá siendo por ahora un *potencial aliado en la materia de los valores*: nada más, pero, eso sí, tampoco nada menos. El mundo contiene el material para ello, el tiempo y el espacio para elaborar este material, para que los hombres se manifiesten y se naturalicen en él, para, por medio de él, mediar y humanizar la naturaleza con la historia humana. El mundo contiene, por tanto, mucho más que la estática real y cerrada de unos valores, tal como la sociedad medieval lo proyectó desde sí en la naturaleza y en una supernaturaleza mitológica. En lugar de esta estática, el material axiológico del mundo contiene precisamente la tendencia —aliable al trabajo humano, todavía no frustrada— a revelarse, a manifestar la latencia del contenido de su núcleo. En el mismo sentido en que dice Marx que, para que un proyecto se logre, es preciso, no sólo que el pensamiento se impulse hacia la realidad, sino que la realidad se impulse hacia el pensamiento; y de la misma manera, toda formación de valores depende de la tendencia-latencia de su material, y así mismo —en lugar de mecánica muerta, pero también de dioses valorativos hipostasiados— esta tendencia-latencia está dada en el material del

\* Son más nobles las cosas en la mente que en sí mismas.

mundo. El final de la latencia en su posible y más positivo sentido es el bien supremo, y éste no lo sería si en su subjetividad suprema no tuviera también objetividad suprema *in spe*, lo mismo como reino que como materialidad perfecta. Sólo en ésta es concreto; sólo en ésta puede encontrar el *desiderium* lo absoluto de su intención y sólo en ella puede detenerse; sólo en ésta adquiere la subjetividad, que siempre tiene el «qué» no satisfecho como fundamento y contenido, la tangibilidad de este contenido. La existencia es de modo tan esencial predicado del bien supremo, que éste no puede consistir nunca en mera interioridad, sino siempre en exterioridad manifiesta, lograda objetivamente. Y ello para desaparecer como tal exterioridad en el sujeto liberado, del mismo modo que la subjetividad desaparece en el objeto no alienado: como toda la relación sujeto-objeto, también la teoría axiológica subjetiva y la teoría axiológica objetiva cesan en el *instante supremo del bien supremo*. Y como consecuencia, por tanto: el material del mundo de lo mejor, ese único elemento verdadero de la teoría axiológica objetiva, es la *materia* utópico-latente del sujeto descubierto del mundo. El lugar del bien supremo mismo se encuentra siempre, sin embargo, durante su intención (si ésta no es una intención desviada o fijada en algo inadecuado), en la proximidad: en el instante como el núcleo en el que subjetividad y objetividad se unen no desarrolladas en penetración hermética, tal y como podrían hacerse iguales desarrolladas en el bien supremo real-posible. Ítem: todos los valores tienen ya su clímax en que en ellos, cuanto más centrales se hacen, más desaparece la distancia entre subjetividad y objetividad. La esperanza del valor más elevado o bien supremo, este último ideal-límite pensable, contiene yo y mundo de una manera utópicamente directiva para todos los demás bienes, adaptándolos y equiparándolos recíprocamente. El día del *nunc*, la presencia del presente es, por eso, y de modo tan esencial, tanto el mundo como pregunta y el contenido (inminente) del hombre como respuesta, como el hombre como pregunta y el contenido (inminente) del mundo como respuesta. Todo lo cual afecta al rostro descubierto o *humanum*, más aún, lo hace pensable como el último potencial para el valor entre todas las idoneidades externas.

*Suspensión y rigor en relación con el bien supremo  
(viento de la tarde, estatua de Buda, figura del reino)*

Hay una corriente hacia el interior que queda abierta durante mucho tiempo. Si afuera todo se torna malo, el hombre que cree percibirlo

no por eso se considera él mismo malo. Al contrario, le parecerá que él es el único que está en lo justo, o quizá, si no está muy convencido de sí, junto con unos pocos amigos. El interior aparece así como un lugar en el que la existencia valorativa se conserva más fácilmente o durante más largo tiempo que en el bronco y quebradizo exterior. Si la tormenta brama en la ventana, bien en sentido literal o metafórico, no sólo la habitación, sino también el llamado corazón son un buen cobijo cálido. También es muy verdad que el «alma bella» sólo es bella en sí, y su esplendor y su ornato consisten en este cuidado de sí. Pero por mucho que el corazón y los demás sentimientos se ofrezcan como fuga y refugio, tanto menos puede y quiere el valor quedarse allí. Porque incluso allí donde el mero sentimiento abúlico, ni capaz ni inclinado a cambiar las cosas, pretende superarlas, deslumbrarlas, nada de esto se queda en el interior. Por mucho que un alma se encuentre desesperanzada, nunca se halla líricamente sola, sino que siempre encuentra fuera o noviembre o marzo. Incluso en las formas más ásperas de su sueño, el alma no se encuentra sola consigo y otras almas afines, sino que también fuera del hombre hay, junto a la suspensión atmosférica, suficientes corrientes duras, incluso figuras, que hacen reflexionar sobre lo valorativo. Y las hay incluso en el sedicente mundo muerto, es decir, el lejano al hombre, y a menudo más y más sublimes que en las formas vivas. Sólo porque también en el exterior se encuentra algo axiológicamente significativo, algo además tan apto como capaz, le es posible al hombre buscador de valores no sólo suspirar para sus adentros o existir, sino también hablar metafóricamente o por medio de gestos rigurosos de especie cristalina. El hombre puede exteriorizarse, y cuando así lo hace, no es valiéndose sólo de materia propia y conformada, sino también del exterior mismo, que él capta y que, a la vez, se apodera de él. Lo que es valioso quiere ser consumido, y sólo lo mejor calma totalmente el hambre. En dirección a este algo mejor ayuda y trabaja de consuno el exterior, dándole imagen, tanto la fluyente como la objetiva.

Ahora bien, la cosa últimamente apuntada se muestra, a la vez, como suspendida y como rigurosa. Esta cosa puede y tiene que *estar suspendida*, porque no existe en ningún otro punto que en la materia de la pregunta. Pero también puede y tiene que *ser la de mayor dureza*, porque la pregunta y su presentimiento están dirigidos incesantemente a lo Uno, a lo que es esencial. Si se desatiende lo que se halla en suspensión, se engaña la dureza, porque ésta no está todavía decidida, sino que necesita aún la pregunta indagadora, aunque rigurosamente orientada a un objetivo. Si se desatiende, empero, lo afirmado



sin más, lo acerbamente duro en el sí de la buena esencia, entonces se engaña uno con tanta mayor razón: porque duración, unidad, fin último no son aire, sino número, medida, peso. No obstante lo cual, sólo existen como algo no decidido, o en el estado de alumbramiento de la incógnita. Aquí mora el *estado de la suspensión metafísica*, en cuyo fondo se halla el entusiasmo, pero un entusiasmo responsable y tan afectado como afectante. Las formas de este entusiasmo son líricas, no sólo como elocuciones vinculadas al yo, con sentimiento conformador o con aquello de «sentimiento lo es todo», sino también como exactamente objetivas, con palabras enigmáticas insertas muy profundamente en el objeto y muy precisamente indicadas. El trayecto entre hombre y mundo, especialmente mundo vespertino, es recorrido hacia su encuentro por ambos, y en él hay un temblor de lejanos susurros. Así, de la manera más precisa, en Kierkegaard, el pensador de la existencia, que no lo es sólo sobre el hombre. Kierkegaard dio de la suspensión de un algo último, en el interior como en el exterior, el siguiente ejemplo inolvidable:

Y la despedida que toma la noche del día y de aquel que ha vivido el día, es un discurso enigmático, cuyo recuerdo semeja a la advertencia de una madre preocupada a su hijo, de estar en casa a buena hora; pero la invitación de la noche, incluso cuando la despedida no tiene culpa alguna en este malentendido, es una señal inexplicable, como si no se pudiera encontrar la tranquilidad más que si afuera, en el encuentro nocturno, no se permaneciera con una mujer, sino femeninamente con lo infinito; persuadido por el viento de la noche, cuando se repite uniformemente, cuando recorre el bosque y los prados y suspira como si buscara algo; persuadido por el eco lejano del silencio en sí mismo, como si presintiera algo; persuadido por la serenidad sublime del cielo, como si hubiera sido encontrado; persuadido por el silencio audible del rocío, como si éste fuera la explicación y el deleite de lo infinito, semejante a la fecundidad de una noche serena, algo sólo a medias entendido, como la semitransparencia de la niebla nocturna<sup>186</sup>.

Con estas extrañas palabras se pone el pie en un campo de últimas fronteras, tan precisamente alboreante como su objeto. El enigmático discurso de la noche es el discurso enigmático del algo que el viento busca, que el silencio presente, que la serenidad sublime del cielo colma, como si hubiera sido encontrado. Es el algo del infinito que en este algo, como cosa en y para sí misma, cesa igualmente de ser infinito y se hace tierra patria. De ahí el recuerdo, que es aquí un

186. *Werke*, ed. Diederichs, VI, p. 307

traer a la memoria, y de ahí la comparación de este traer a la memoria con «la advertencia de una madre preocupada a su hijo, de estar en casa a buena hora». En palabras de Kierkegaard, esto es plena comprensión de un algo sólo a medias entendido —tal como «la semi-transparencia de la niebla nocturna»— en el que cesa lo superfluo y susurra y humea una cosa en y para sí. Ésta es, pues, la estructura, la mejor posible, de la suspensión propia, ordenada metafísicamente al bien supremo, en tanto, pudiera decirse, que es encuentro femenino con lo infinito, con lo que retorna al hogar. Y como se aclara con el mismo ejemplo escogido por Kierkegaard: precisamente porque queda tan densamente en el existir, el que se denomina discurso enigmático sale, justamente por ello, de la mera interioridad de este sentirse-así. El discurso enigmático descubre también lo objetivo, viento de la noche, niebla nocturna, serenidad del cielo, como existencial, y descubre al hombre no como solitario en un mundo inhumano, sea éste de la especie que sea. Si el hombre con su angustia, su enfermedad de muerte, su exigencia de valores y de salvación hubiera caído en el seno de un universo completamente incongruente con todo ello, es seguro que en éste no existiría la misma raíz del existir inmediato, del que el hombre mismo pende, que el hombre mismo es; en tal caso, sería imposible el acontecimiento de la noche, estrictamente representativo, que Kierkegaard anota, y sería imposible tanto con su suspensión encontrada en el exterior, como con el contenido de la suspensión, que no se queda sólo en interioridad. *Anima mea*, este nacimiento y refugio del existir consciente de sí vive también en el núcleo del objeto; también allí se encuentran juntos su infinito y lo finito. Allí donde se trata de tal especie de encuentro consigo mismo, cesa de ser interioridad el entenderse-a-sí-mismo-en-la-existencia, y el mundo exterior deja de aparecer frente a nuestro mundo auroral de valores como algo hostil, hosco, inmediato. Así como en el interior hay un universo, el único en el que el hombre puede sentirse en casa, así también en el universo hay un interior, y estos conceptos correlativos (interior-exterior, sujeto-objeto) pierden ya en la suspensión comprendida metafísicamente, no sólo en la experiencia mística del relámpago o del instante, su sentido distanciado. El lenguaje del entenderse-a-sí-mismo-en-la-existencia, en relación con el valor fundamental perdido o nuevamente presentado, es un lenguaje siempre lírico, y lo es en el contacto consigo mismo moral, estético o religioso, en la indagación de sí mismo; pero es lírica por encima de los bordes de la subjetividad, es mantenimiento de la existencia, formación de la existencia con un ámbito. Es este mismo ámbito externo en el

que el existir encuentra manifestaciones sobre sí, en el que puede encontrar la capacidad para claves del último sentido y valor buscados. El hombre no ha llegado al mundo de otra manera que las cosas que lo rodean, es el mismo oscuro «qué» el que actúa tanto aquí como allí. De ahí que la suspensión hacia lo último sea respondida afuera, atmosféricamente como aquí corresponde, pero con la preocupada advertencia de volver a casa a la hora debida.

Es la misma advertencia y referida al mismo objeto que se nos muestra, no suspendida, sino *rigurosa*. Ante ella se pierde el aliento, y la suspensión, aunque activa concienzudamente, retrocede a segundo plano. O lo que es lo mismo: retrocede a segundo plano aquel anhelo peculiar del «sentimiento lo es todo» y de su retorno a casa. Lo impulsivo, germinante, lo viviente se retira, tal como está retirado de una visión final artificiosamente dura en Stefan George: «Mi jardín no necesita aire ni calor, / el jardín que yo mismo me he construido, / y las bandadas de sus pájaros sin vida / todavía no han visto una primavera». El anhelo y su vida tienen aquí que retroceder, porque con ellos no puede subsistir el concepto del valor supremo, es decir, de la plenitud total. Sólo a los objetivos axiológicos inferiores o de rango medio tiene aplicación lo que Schopenhauer, el metafísico del desengaño fundamental, dice con tan profundo error de la voluntad en absoluto, y del absoluto mismo:

Lo mismo se nos muestra en las aspiraciones y deseos humanos, con cuya satisfacción se nos deslumbra siempre como último objetivo del querer; pero que, una vez conseguidos, parecen ya otra cosa, y son, por eso, pronto olvidados como algo anticuado, y siempre, aunque no confesadamente, son dados de lado como señuelos desaparecidos; y bien puede hablarse de suerte, si todavía queda algo que desear y a lo que aspirar, a fin de que se mantenga en movimiento el juego del tránsito constante del deseo a la satisfacción y de ésta a un nuevo deseo, cuyo ritmo rápido se llama dicha y el lento, sufrimiento, y no se cae en aquel estancamiento que se manifiesta como hastío terrible y paralizador de la vida, como anhelo apagado sin objeto concreto, como *languor* aniquilante<sup>187</sup>.

Nada puede, sin embargo, ser más ajeno a la *constitución rigurosa del objetivo*, e incluso a los fines-medios referidos a ella, que este anhelo sin fin, porque en el ámbito del bien supremo no hay ningún desengaño provocado por la consecución, no hay ningún problema

187. *Werke*, ed. Grisebach, I, p. 229.

de la Helena egipcia. El criterio del bien supremo, como de los fines-medios en su justo camino, es precisamente que el hechizo de la Helena troyana y de la utopía dirigida a ella sólo es aniquilado cuando en su consecución, incluso en su aproximación, es superado: de tal manera que ya no juega papel ninguna atmósfera, ninguna ráfaga de aire ardiente, ningún ídolo con el lema «en sueños era mejor». De tal manera, sin embargo —de acuerdo con el mero *pre-sentimiento* del momento supremo, más aún, con el fragmentario, incluso en el *chorus mysticus*—, que aquí la suspensión sólo se retira, pero no desaparece, digamos, completamente, ya que el *summum bonum*, también en su conformación más rigurosa, sólo existe como pregunta, como *clave* que va abriéndose camino hacia su solución, no como esta solución misma. En consideración de la cosa, para la que no hay otro camino, existe, además del modo lírico, el modo plástico; además del estado de la suspensión metafísica, una *figura de la dureza metafísica*: si bien ésta, con el mismo contenido no arribado, no es menos encubrimiento utópico, aunque conformado. Así como la advertencia de volver a casa designa y fija en Kierkegaard el punto firme en lo germinante, así tampoco falta jamás a las figuras realmente intentadas de la perfección la semitransparencia de la niebla nocturna, en la que tan objetivamente se vela la visión final de Kierkegaard. El arquetipo utópico de lo positivamente definitivo actúa como secreto en todas sus configuraciones aparecidas históricamente, y la suspensión se convierte aquí en hermetismo manifiesto. Todos los signos de esta especie participan en el jardín vagante de Stefan George, y sobre todo —menos preciosista, pero más verdadera—, en esta imagen del invierno, de la última época de Hölderlin: «Las corrientes son como llanuras, las figuras / aparecen diseminadas, la suavidad / de la vida continúa, la amplitud de las ciudades / aparece especialmente bien en inconmensurable lejanía». Pero la profundidad de las ciudades aparece especialmente bien en una infinitud angostamente medida. Por razones conexas con la cultura del sosiego, no ha sido Europa, sino Oriente el que ha desarrollado por primera vez el «sello» aquí perseguido de un *optimum*; Europa con su «*signatum* del arte», que culmina en la signatura de la más alta calidad, no hizo aquí más que seguir sus huellas. Signos fundamentales de esta clase se encuentran en Babilonia como estrella, en Egipto como triángulo; pero la *forma geométrica humana* más intensa de este *optimum* perseguido está representada de modo inconfundible en la *figura de Buda*. Aquí se menciona, bien entendido, sólo como intencionalidad, como mero intento, aunque sí como un intento especialmente obvio. Porque en el ejemplo de

esta figura se ve, de modo ejemplarmente instructivo, cómo precisamente la *imagen sosegada* de algo bien logrado quiso geometrizarse como humana en un sello. De manera tanto más penetrante, cuanto que la imagen de Buda, más que ninguna otra, fue pensada, a la vez, como aquello a través de lo cual el hombre debía aproximarse a la descripción india del bien supremo, conformándose de acuerdo con ella. Este bien supremo es aquí, desde luego, únicamente *nirvana*, es decir, aquella bienaventuranza hipostasiada en sí misma en la que no hay ni sujeto ni objeto, ni soporte ni nada sustentado; en la cual, sin embargo, pese a la falta de sujeto y objeto, o quizá por razón de ella, el *nirvana* linda con el reino, allí donde sujeto y objeto son eliminados sólo en tanto que se penetran sin distanciamiento. En la sonrisa de Buda, lo mismo que en las líneas de iniciación de su estatua, se encuentra, por tanto, también desde este lado, algo distinto de la geometría del espacio vacío de un cosmos escamoteado<sup>188</sup>: lo que se encuentra es la expresión negativa de un *positivum* perseguido de la manera más intensa. El símbolo de Buda aparece, por eso, como algo negativo, pero en actitud afirmativa y confortadora, una figura del extremo sosiego como entrada al bien supremo. Con una posición de yoga como modelo. Para el yogui, en efecto, la imagen de los dioses es un instrumento (*yantra*) por el cual se establece la unidad entre Dios y el hombre, de tal manera que no sólo hay *yantras* antropomorfos, sino también, sobre todo, *yantras* de gran riqueza geométrica y linear en forma de diagramas que quieren hacer realidad sensible la situación en el ciclo (*devachan*). Buda no fue un yogui y rechazó siempre la técnica yoga, afirmando que la hetera puede seguir su camino tan bien como el penitente: pero la estatua de Buda, la primera de las cuales se sitúa en el siglo I a.C., se incorpora la unión *yantra*. De ahí, por tanto, el rigor en la máxima benignidad, un rigor que tan significativamente se separa de las estatuas contemporáneas de la religión brahmánica: de las estatuas con tres cabezas y cuatro brazos de Siva, que se imponen en el siglo II d.C., y, sobre todo, de la exuberancia orgánica de los templos de Visnú y Siva de la última época india, cuando prolifera también plásticamente la confusión laberíntica de las leyendas hindúes de los dioses (templo de Madura). La estatua de Buda, en cambio, nos aparece como otro mundo, tan penetrante, tan sólo concentración en lo uno y necesario, que su sosiego en el comienzo también pasa al arte hinduista (así, por ejemplo, en su monumento máximo, en el Siva de las tres cabezas del templo de las rocas de Elefanta). Solo en el siglo II d.C. (estatua de Buda de Madura) se representa en

188. Véase *supra*, p. 375.

su forma primaria clásica el símbolo del sosiego de lo acabado, y sólo en el arte del imperio Gupta, del siglo IV al VI d.C., se ejecuta esta forma primaria inserta y cerrada en triángulo y círculo. Y *esta figura de un summum bonum entendido desde la perspectiva india* se nos presenta en una doble configuración, según que lo logrado desde el punto de vista indio esté vuelto todavía hacia los hombres, o more, en cambio, en sí mismo. Vuelto hacia los hombres, Buda aparece en pie, de frente, como maestro con la mano derecha levantada en el «sello de la protección»; un gesto que significa: «No tengáis miedo». Morando en sí mismo, Buda nos aparece como arrobado, en la forma del éxtasis más difícil, la del éxtasis apático: la figura sedente está insertada en un triángulo, los brazos forman en torno al cuerpo otros dos triángulos, y a la altura del plexo solar descansan ambas manos entrelazadas en el «sello de la doctrina»; un gesto que significa que en el iluminado la rueda de la doctrina gira en torno a sí misma. Ésta es la figura de Buda, o el sello indio del cumplimiento del último deseo: no tener ya ningún deseo. No sorprende que esta clave evidente de la salvación, si bien de una salvación todavía abstracta, se encuentre en el lugar dialéctico de ruptura de salida y entrada, de ruina y significación: el rigor verdaderamente metafísico codifica el *orto*, no lo llegado a ser. De ahí que toda clave contenga el *ultimatum* del crepúsculo, no sólo del lado de lo que surge, sino también del lado del desvanecerse de lo fijo y acostumbrado; de ahí que sea válido lo que quedó dicho con ocasión de la música: «El réquiem es la región secreta del bien supremo», y precisamente también para la grandiosa bienvenida y despedida en que se representa la figura de Buda, *como toda figura final intentada*. Pese al *nirvana* sin sujeto ni objeto, el Buda tiene el mérito, respecto de todas las demás figuras finales intentadas, de que —en la nada de su todo— no sitúa ya un *perfectissimum* como ser, como existente en esencia, si bien detrás de su manifestación. Como la esencia en la estrella de Babilonia, en el triángulo de Egipto, y en parte también en los mismos ornamentos de verdadera última significación, que trataron de situar real-hipostasiadas las religiones del *Éxodo* y del *Reino*, el judaísmo y el cristianismo. Lo real-hipostasiado era aquí el daño que padece la esperanza por una confianza fijada ultramundánamente; y en tanto que figurado metafísicamente, rozaba, sin embargo, en sus contenidos, perseguidos bíblicamente, una figura de vida suprema en su morada utopizada, no la bien-aventuranza informe del desvanecimiento. Dos de estas *figuras finales bíblicas* dan al bien supremo la más misteriosa expresión simultánea: el carro divino (*Merkaba*) y la Jerusalén celestial. La visión del carro aparece en Ezequiel en una mezcla arcaica de animales, querubín, ruedas y

el Hijo del Hombre (1, 5-28; 10, 9-22). Pero esta visión desmesurada, que recuerda las figuras mezcladas de Babilonia y también la vieja fantasía india, se convierte en el fundamento del supremo hechizo figurado al que trató de llegar el judaísmo. Para él, en efecto, *Merkaba* significaba, no sólo el carro con el cual el hombre puede ascender a las moradas divinas, sino también la figura simbólica de estas mismas moradas. Un grupo de escritos cabalísticos (*hejalot*), compuestos en los primeros siglos de la era cristiana, trata exclusivamente del carro, el cual debería representar la configuración del último espacio sólo habitado por esencias. La mística de la *Merkaba*, como la del omega, disputaba su posición a la mística del *bereshit* o mística del comienzo, del mero alfa de la creación. *Merkaba* no salió, desde luego, de los límites de círculos esotéricos, de una sofística supersticiosa y de una afección insuficiente; por encima de estos límites sí se extendió, en cambio, la figura de la *Jerusalén celestial*, que simboliza, de hecho, para millones, el espacio sacrosanto. Esta figura, como podemos recordar, constituyó con el templo salomónico un modelo arquitectónico de iniciación, un modelo, por así decir, para la posición de yoga cristiana de la piedra. En una cuadratura del círculo invertida, los cuadrados de esta figura se transforman, de nuevo, en un círculo; de donde proviene la definición que llegará hasta Eckhart y Nicolás de Cusa: *Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*<sup>\*</sup>. Con la figura de la Jerusalén celestial se reduce asimismo lo real-hipostasiado más aún que con el carro, y el índice óptico de esta figura se hace crecientemente utópico. Mientras que, a la vez, su constitución debería trascender el derrumbamiento del mundo dado para abrir paso a otro nuevo en su lugar; con restos astrales bautizados en torno a la comunidad. En esta última figura intentada del bien supremo hay un cristal del alma, pero de tal manera, que el *anima mea* es también completamente exteriorizado y coincide con el contenido de una naturaleza transfigurada. Aquí culmina el rigor no-atmosférico en relación con la figura suprema: y ésta tiene que ser esencialmente figura, no atmósfera, porque el *ultimum* positivo es perseguido sin clima ni nubes, como carente de situación.

Como todavía no está aquí, hay mucha agitación en torno a la cosa apuntada en último sentido. No sólo el final fermenta o nos ilumina, sino que también a lo largo del camino hay *testigos*. El senti-

\* Dios es la esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.

miento como el rigor perciben una multitud de situaciones y formas exteriores, que sólo son en tanto que *significan*; en tanto que significan algo valioso, o por lo menos concuerdan curiosamente con lo que en el hombre vive de ello. Aquí precisamente no es posible retrotraer todo a la emoción o a la interpretación subjetivas, es decir, arbitrarias; sino que los valores de uso líricos o plásticos de esta clase se nos muestran determinados materialmente en cada momento y de modo especialmente ineludible. Por muy tétrico que sea el estado de ánimo del que la vive, una mañana de mayo nunca ha despertado sensaciones tristes, sino que aparece siempre objetivamente como alegre. De tal manera que, supuesta incluso la más desenfrenada fantasía, la lírica del viento de la noche no puede ser confundida con la de la luz de la mañana, como no puede ser confundida la clave de la cima de la montaña con la del pantano. Cuanto más ineludibles e inconfundibles objetivamente son tales emoción e interpretación, tanto más objetivamente están fundamentadas. En vano se ha subjetivado totalmente este *sentimiento de la naturaleza* o se lo ha distendido en mera belleza, en el sentido de ilusión, que es como entendía el siglo XIX este concepto. La pregunta se hace aquí ineludible: ¿qué es lo que hay de objetivo-cualitativo en un atardecer de otoño, qué es lo que hay de cualidades en las estaciones del año, en sus paisajes, en la «mirada pura y vivificante de la primavera»? ¿Qué es lo que se comunica en el aura que llevan consigo, tan inconfundible como distintamente, las landas, el bosque alto, las montañas, el mar? ¿O en el aura que rodea una casa abandonada, la noche de lluvia en un barrio industrial, la esmeralda y turquesa del oleaje en el Sur, la luz tropical? La teoría mecánica de la naturaleza ha desterrado de su mundo los colores, y desde luego el aura, pero todo ello se mantiene, sin embargo, en aquel enorme sector del mundo que no consiste sólo en determinaciones o comienzos cuantitativos. También en el campo tan mecánico de las ciencias naturales, han aceptado por lo menos la geografía, y en parte también la geología, colores, calor y configuraciones naturales cualitativas; y de acuerdo con ello, estas ciencias han estado, por eso, vinculadas a la pintura paisajista, tal y como se ve, de la manera más clara, en Alexander von Humboldt. Y de acuerdo también con ello, la filosofía de la naturaleza conscientemente cualitativa-axiológica, tal como la cultivaron Goethe, Schelling, Hegel, penetra de la manera más directa en su naturaleza por el camino de los colores, minas, formas de los cristales. En una naturaleza sobre la que parece extenderse en parte una melancolía objetiva, como si se tratara de una catástrofe que se hallara en sus mismos orígenes; mientras que, de otro



lado, también parece extenderse sobre ella una expectativa objetiva dirigida a una solución y transfiguración, tal y como si en el interior de los montes fuera a crecer el árbol áureo, y de la gravedad fuera a surgir la luz. Era la naturaleza-valor romántica, de la que Schelling decía que era «el primero o Antiguo Testamento, cuando las cosas están todavía fuera del centro y, por eso, bajo la ley», o también: la naturaleza es una revelación más antigua que toda revelación escrita, y contiene «modelos que ningún hombre ha interpretado todavía, mientras que los que se contienen en las revelaciones escritas hace ya tiempo que han sido realizados e interpretados»<sup>189</sup>. Y sólo esta *galería de valores oculta, rica en referencias a lo último*, hizo posible, además de la belleza de la naturaleza, también lo asombroso de la *mitología de la naturaleza*, frente a la cual el yo religioso durante tanto tiempo se ha sentido abismado. Es verdad, desde luego, que el animismo religioso se ha visto lleno una y otra vez de antropomorfismos, mucho más que la percepción de la naturaleza; pero así como la belleza de la naturaleza no es meramente ilusión, así tampoco lo designado por la mitología de la naturaleza es siempre superstición; así, por ejemplo, cuando en la noche de tormenta, en la tempestad, en la primavera, en las constelaciones del firmamento (vistas desde la tierra), la mitología de la naturaleza creía percibir explosiones u órdenes cuyos efectos se encontraban fuera del sector mecánico. Como ya hemos visto, este entrelazamiento de categorías naturales y cualitativo-axiológicas se nos muestra bajo un aspecto puramente mítico, excesivamente mítico en Mani, en la mitología natural del bien-mal, luz-noche; pero incluso el todo orgánico de Leonardo, la musicalidad en Kepler, la embriaguez de luz en Goethe no son pensables sin una pervivencia de la mitología de la naturaleza. «Sonoro para oídos de los espíritus / nace ya el nuevo día. / Las puertas de las rocas crujen rechinando, y las ruedas de Febo ruedan con estrépito. / ¡Qué fragor trae la luz! Nada inaudito se oye». Para Goethe, Aurora abre aquí la puerta del Oriente, un símbolo por excelencia del nacimiento de la luz, y no un fenómeno de la retina debido a que las capas más bajas del aire sólo permiten pasar las radiaciones rojas. Para los versos de Goethe y la mirada que alienta en ellos no basta el mero fenómeno subjetivo de la retina, con nada en su exterior más que cuantificación; como no basta tampoco para la consonancia forzosa e ineluctable entre la acción y el paisaje en Shakespeare. ¿Cómo sería posible, de otra manera, esta naturaleza tan sorprendentemente concorde con sus figuras: la noche de verano

189. *Werke*, VII, pp. 411, 415

en torno a Romeo, la landa tempestuosa en torno a Lear, el viento del norte y el invierno en torno a Hamlet, todo el nimbo atmosférico y el específico localismo, que de forma tan precisa responden al conflicto de los hombres y de la acción? Y eliminando ya todo malentendido: nada de todo ello afecta a los fundamentos cuantitativos de los procesos físicos; pero estos fundamentos no agotan evidentemente la totalidad de la naturaleza en tanto que experimentada cualitativamente, que aprehensible también de modo estético-cualitativo. Y menos aún se abandona la concepción materialista por reconocer los límites del campo mecánico-cuantitativo o entender este último como un sector sólo parcial; porque a ninguna reproducción dialéctico-materialista le es ajena la trasposición a cualidades. Ni siquiera cuando estas cualidades no quiebran, sino que, todavía en el reflejo estético, piden cuentas también con su propio potencial para la cualidad axiológica. Y de ahí que precisamente Goethe —en relación con la naturaleza, y como siempre, sin ningún dualismo— proponga y caracterice la siguiente conexión:

Si bien yo personalmente me adhiero más o menos a la doctrina de Lucrecio y encierro todas mis pretensiones en el círculo de la vida, no por eso deja de alegrarme y deleitarme cada vez más el ver que, en las ondulaciones de sus armonías, la madre naturaleza hace resonar suavemente para almas delicadas también sonidos y armonías delicados, mientras que, de otro lado, permite de muy diversas maneras al hombre infinito un sentimiento de lo eterno e infinito<sup>190</sup>.

Con lo que se pone en claro, con toda la claridad deseada, que aquellos entre los artistas a los que se puede denominar humanistas del paisaje, no por ello tienen que ser subjetivo-idealistas o ingenuamente antropomorfizantes, sino que pueden ser, y son a menudo, más objetivo-concretos que todo el «sólo *quantum*» en la naturaleza, con *pars pro toto*. La gigantesca retorta en ebullición del mundo exige también ser conocida por sus frutos; y la conciencia de ello la mantiene en la época cuantitativa el arte de la naturaleza. Y más aún: el trasfondo, que no ha de ser meramente desenmascarado, sino, en puntos importantes, desvelado y corregido; este trasfondo es aquel elemento tan superanimizado en las mitologías de la naturaleza, y a la vez, mantenido en su significación. No sorprende por ello que todavía el *cristianismo* se haya incorporado, es decir, haya bautizado, o por lo menos rebautizado, determinaciones de la mitología de la naturale-

190. Carta a F. Stolberg, 2 de febrero de 1789.

za, las cuales se hallan en el fondo de todas sus festividades. Y ello a pesar de la guerra cristiana contra la divinización de la naturaleza, una guerra que, al estar dirigida contra los viejos tiempos y a favor de los nuevos, veía en la naturaleza tendencias y elementos de una naturaleza transfigurada, es decir, una aliada. Y es así como Agustín aleccionaba sobre la posibilidad de un presentimiento configurado de la bienaventuranza en las formas de la naturaleza, especialmente en formas bellas: *ut, pro eo quod nosse non possunt, quasi innotescere velle videantur* (*De civitate Dei*, XI, 27)<sup>191</sup>. Schopenhauer hizo suya esta doctrina en su filosofía del arte, y sobre ella descansa la magia del teatro del viernes santo de Wagner; pero las festividades de la Iglesia habían sido fijadas y celebradas ya antes de Agustín, tal y como si la naturaleza las celebrara también. Así, por ejemplo, el día de San Juan en la noche más corta del año, o la gran paradoja de la Nochebuena en la noche más larga, a cuya mitad surge el nuevo sol. Y ello, a pesar de que con Cristo quería significarse un comienzo no-natural de la luz, un comienzo que se opone al curso del mundo, un comienzo que, según las hermosas palabras de Chesterton, presta a las campanas que empiezan a sonar repentinamente a media noche un sonido semejante al retumbar de los cañones tras la batalla acabada de ganar; y, sin embargo, la Nochebuena es experimentada siempre en conexión con la naturaleza exterior, con sus chispas de luz en las tinieblas de fuera, como misterio en el paisaje mismo. El adviento, que precede a la Nochebuena, fue siempre celebrado como uno de los ciclos naturales, hasta que las grandes ciudades hicieron desaparecer la naturaleza del horizonte; y la gruta de Belén se encontraba bajo la vieja tierra como su carga explosiva, de la misma manera que se encontraba también en un nuevo mundo como el lugar de su nacimiento; a lo que hay que añadir la estrella que se detiene sobre el establo de la gruta, y que simboliza el nuevo sol, bajo cuyo signo asciende a los cielos el Cristo pascual. Porque también la Pascua fue festejada en medio de la naturaleza con la vista puesta en otra naturaleza, convirtiéndose en una curiosa fiesta doble de primavera, en una fiesta transparente, en la que, una y otra vez, la naturaleza parecía ser capaz de *transparencia*. La tumba del invierno salta, y el mundo reseco y cubierto de hielo experimenta aquella resurrección a cuya cabeza figura en el mito pagano el dios de la vegetación, y en el mito cristiano el Jesús triunfante: todo ello en la naturaleza, pero ya no en el ciclo de

191. De modo que, ya que no pueden conocer, parece como si quisieran ser conocidas. Cf. san Agustín, *La Ciudad de Dios*, cit., pp. 632 ss.

la vieja naturaleza. La antigua cristiandad festejó de esta manera, no sólo el domingo de Pascua, sino también, en una vigilia de adviento muy peculiar, la noche de Pascua precedente: una noche en la que se esperaba la llegada de Cristo como juez. En la Pascua cristiana se celebraba también, es cierto, una aurora distinta a la del sol primaveral, pero una aurora que podía servirse de los signos externos de la naturaleza, como si ellos mismos fueran simbólicos. Con el *pathos* y el expediente del *anima mea*, el cristianismo se mostró implacable contra el paganismo en sentido propio, pero, pese a ello, aceptó estas concordancias. De ninguna manera sólo como componenda (la fiesta de Nochebuena aparece muy tarde y sin conexión con cultos solares de Asia Menor, celebrándose en Roma sólo a partir del siglo IV), sino tratando de significar aquí un movimiento y una latencia en la naturaleza de los que se hace cargo el calendario cristiano, y en los que se apoya, superándolos con mucho y de modo escatológico. Todo ello es, empero, sólo y únicamente posible porque tormenta, noche invernal, aurora, horas del día, estaciones del año, configuraciones del paisaje presentan mensajes cifrados utópico-reales, que tanto la mitología de la naturaleza como el cristianismo se sintieron obligados a descifrar de modo humanista-natural, con el hombre como emoción, pero también con el hombre como clave. También *estos mensajes cifrados* tienen todos, sin embargo, la cifra de un *summum bonum* a la cabeza, el cual ordena en la belleza de la naturaleza sus imágenes supremas del momento, mientras que en la mitología de la naturaleza es descrito, en último término, con el nuevo sol secreto de los misterios: «hacia medianoche, en su más claro esplendor». Aquí se encuentra el tema de una nueva, de una teoría material de los signos que sea, por fin, crítico-adeuada a las significaciones e intentos de lectura presentes ante nosotros; y ello en un proceso material-dialéctico cuyas fuentes pongan de manifiesto precisamente las cualidades cifradas de aquello que brota. Con lo cual, lo que, dado el caso, hay que interpretar se revela tan poco, que su solución, en lugar de encontrarse conclusa en un trasmundo o en un supramundo, lo único que tiene para sí es, como el tiempo, sólo el futuro, como su figura, sólo la cifra real, como grado de realidad, sólo la latencia. Pero indicios se encuentran en la belleza de la naturaleza, en la sublimidad de la naturaleza, en la mitología de la naturaleza, en la región de las fiestas: y todos estos testigos y signos convergen así mismo en dirección a una *figura final*.

La búsqueda de testigos del camino no está tampoco limitada a la mera huella sentida, ni tampoco a lo suspendido en el paisaje, ni

al correspondiente *état d'âme* de la fiesta y su tiempo natural. Sino que también aquí se responde fuera con *rigor*, exactamente lo mismo que si se escribiera con signos troquelados el escenario mismo de la naturaleza; ninguno de los cuales puede evitar establecer y preformar rasgos y rostros humanos sobre el suelo del mundo. Estos signos aparecen como imágenes especialmente lacónicas, y de tal manera, que cada una de estas imágenes de cosas se significa a sí misma y algo más en su propia línea de prolongación. Lo significado en la línea de prolongación se halla metafórica, alegórica, simbólicamente en la propia línea de prolongación del hombre. Su lugar se encuentra en las superficies dialécticas de disgregación de las cosas, es decir, allí donde éstas se convierten, por así decir, en figuras de *exitus* de sí mismas. En este punto de fractura mora ya la alegoría, o más bien, lo que hace posible de manera tan curiosa la equiparación de un algo anímico o social con algo perteneciente a una cosa. Aquí mora expresamente la alegoría, en tanto que brinda un «sentido», preferentemente un sentido que se ha hecho comprensible y que se halla rodeado, sin embargo, de márgenes de significación: en tanto que brinda un «símbolo». Y también el simbolismo que, a diferencia de la multívoca alegoría, designa unívocamente una ocultación real del objeto, se encuentra situado precisamente en la apertura dialéctica de las cosas, ya que en estos márgenes significativos vive lo fundamentante de todo simbolismo real: la latencia. Y la unidad para alegorías como para símbolos consiste en que en ellos laboran *arquetipos objetivo-utópicos* como las verdaderas claves reales en ambos. Como ya se formuló en la «Fundamentación»:

Los arquetipos de esta clase no están formados, en absoluto, con material humano, ni con el arcaico ni con el procedente de historia más reciente; estos arquetipos muestran, más bien, un trozo de la doble escritura de la naturaleza, una especie de clave real o símbolo real. Símbolo real es aquel cuyo objeto significativo está oculto a sí mismo en el objeto real, es decir, no sólo oculto a la comprensión humana. Es, por tanto, una expresión para lo todavía no manifiesto en el objeto mismo, pero sí significado en el objeto y por el objeto; la imagen humana del símbolo es sólo un sustitutivo y reproducción. Líneas de movimiento (fuego, relámpago, figura tonal, etc.), formas de objetos específicos (forma palmcada, forma gatuna, fisonomía humana, estilo cristalino egipcio, estilo gótico boscoso, etc.) ponen de manifiesto estas claves reales. Una parte rigurosamente caracterizada del mundo aparece así como grupo simbólico de especie objetiva, del que la matemática y la filosofía se hallan ausentes en igual medida (vol. 1, pp. 203-204).

Una tabla de los símbolos reales sería, por eso, una tabla de rigor acuñado, compuesta de una serie de caracteres que han ido formándose dentro del proceso dialéctico (experimento de la elocución, de la configuración). Y por esta razón no son alcanzables por una imagen del mundo mecánico-niveladora, sino que comparten su material con el del correspondiente sentimiento de la naturaleza y, en general, con el de la mediación cualitativo-axiológica con la naturaleza. Las categorías objetivas o formas de existencia aparecen en esta tabla, una vez más, como lo que en el pitagorismo del Renacimiento —todavía no reducido a cantidades ni despojado todavía de las determinaciones cualitativas— se denominaban *signaturas*. En su multiplicidad son meras figuras testimoniales del camino, y como tales, se encuentran totalmente sumidas en el proceso dialéctico, cuyo ganar-la-existencia-de-sí-mismo configuran en cada uno de los momentos. Pero en tanto que estos símbolos reales designan la ganancia de la cosa de modo mucho más vinculante, más exacto que los indicios en la belleza y mitología de la naturaleza, en la naturaleza cristiana de las festividades y demás variaciones están también referidos mucho más estrictamente al *ultimum* positivo y a su configuración latente-efervescente. Al final de tales *signaturas* se encuentra, una vez más, por eso, lo designado en máxima concentración por símbolos reales supremos, tal como la *figura del reino*. Pero también toda la *multiplicidad* mundanal de los símbolos reales apunta a una tal Ítaca, en la que termina tanto la incógnita del navegante como también la del objetivo.

*Número y clave de las cualidades;  
sentido natural del bien supremo*

«La naturaleza nos habla figuradamente en sus hermosas formas, y la capacidad de interpretación de esta escritura cifrada nos es dada en el sentimiento moral.»

(Kant)

Lo que es mensurable, no por eso deja de poseer sonoridad. La mera silueta puede poseerla, precisamente la mera silueta, como acontece con el cuerpo femenino. Todo mapa con líneas de ríos, montañas y, sobre todo, de costas reproduce una vida propia, una vida como la de un tapiz, abstracta, vista desde arriba. El tapiz mismo expresa toda una serie de abreviaciones candentes, runas orientales, en las que se

han transformado sus flores, animales, plazas, caminos. Y por primera vez tras mucho tiempo, el arte expresionista, cubista, los ensayos surrealistas hicieron comprensible lo que significan los esbozos desilusionados. Lo que significa ver al mundo como *rebus*, y reconocerlo en esta configuración, no de forma naturalista. Inserciones y haces de rayos, curvas y planos escalonados de color descubrían un espacio distinto, más cualificado que el espacio real de la vivencia. Trozo a trozo se conmovieron los cimientos de la cotidianeidad, y a cada cosa, con la ayuda del nuevo arte, se le puso en el contorno o en la boca una palabra plástica o fisonómicamente *traidora*. Y ello precisamente allí donde la llamada pintura abstracta no degeneró en un mero juego de formas desobjetivadas, sino allí donde traspuso las cosas a líneas fundamentales o las redujo. Y no como si este arte figurativo quedara limitado a los artistas en donde tuvo su origen directo, al expresionismo de Picasso o bien al geométrico Cézanne, con sus concienzudos peso y medida. Sino que el lugar más próximo se encuentra, como tenía que ser, en la fe neoplatónica, neopitagórica, en la figura característica del Renacimiento; una fe que se muestra ingenua en Rafael y sentimental en Durero. «El mundo está lleno de figuras», decía Durero, y la afirmación reza así teóricamente en Vasari:

El dibujo crea de muchas cosas un juicio universal, algo así como una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual siempre obedece a reglas en sus medidas. De aquí viene que no sólo en los cuerpos humanos y animales, sino también en las plantas, pinturas y esculturas, el dibujo da a conocer la proporción de las medidas del todo en relación con sus partes, así como la proporción de las medidas de las partes en sus relaciones recíprocas y en relación con el todo<sup>192</sup>.

Esta proporción de medidas, con todo, no era reconocida sólo como forma en el sentido moderno, a menudo demasiado formalista, sino que era reconocida también como formal en el antiguo sentido aristotélico-escolástico, es decir, en sentido sustancial y de contenido. Y a la vez, como valiosa en sí, la figura proporcionada, y sin embargo significativamente humana, la *concinnitas* de Alberti, la *divina proportio* en Pacioli, era tenida en todo el Renacimiento como un modelo ético, que derivaba del Pitágoras renovado. No hace falta decir que, sin el interés calculador de la incipiente burguesía, tampoco Pitágoras se hubiera renovado, pero, independientemente de ello, la fe en una

192. E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. de M.<sup>a</sup> T. Pumarega, Cátedra, Madrid, 1998, p. 59.

*escritura natural* en números y figuras perdura asombrosa e instructivamente. Es la fe que iba a liberar la misma ciencia natural matemática, y que ésta, después, al rechazar todas las cualidades, iba a matar en su cientificismo. Podría creerse, sin embargo, que se está oyendo a Cézanne o también, en su profundidad, al tardío Platón pitagorizado, cuando Galileo describe así el campo de sus investigaciones: «El verdadero libro de la filosofía es el libro de la naturaleza, siempre abierto ante nuestros ojos. Sólo que es un libro escrito en otros caracteres que los del alfabeto; las letras son triángulos, cuadrados, círculos, esferas, conos, pirámides y otras figuras geométricas». Pero estas figuras en Galileo no han perdido completamente un carácter cualitativo, un carácter que vive plenamente en aquellos pensadores alemanes del Renacimiento que quisieron o pudieron centrar su atención, no sólo en el cálculo, sino en la fisonómica natural. Paracelso buscaba incluso toda una serie de claves de figuras analógicas en las plantas y metales, muy especialmente en los medicinales, denominando todo ello, en un sentido amplio, «el arte *signata*». Este arte es el que señala a las cosas, especialmente a las *specifis*, un nombre que no es indiferente a sus configuraciones, sino que expresa su «naturaleza», y, a la vez, la relación correspondiente (hostil o coincidente) de estas «naturalezas» entre sí, sobre todo con la del hombre y sus partes. Con la idea de la *correspondencia* o *concordancia* de las signaturas aparece en esta doctrina, a la vez, un motivo distinto, muy antiguo: el de la conexión simpatética de las «naturalezas», transmitida por el último descendiente de los mitos astrales, la astrología. «Lo que en la Tierra es hierro, es bilis en el hombre, y Marte en el cielo», dice Paracelso en el libro *Paramirum*: tales correspondencias astrológicas daban aquí a los arquetipos de las cosas su conexión de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba a través del cosmos, o más bien, el fundamento para su aceptada «analogía» objetiva. No obstante lo cual, a toda «naturaleza» le queda como rasgo característico su independencia, la de su signatura, que es en Paracelso lo morfológico, bien del género o bien del «carácter» individual. Jakob Böhme, en muchos aspectos discípulo de Paracelso, escribe sobre tales características en el libro *De signatura rerum*:

Y no hay ninguna cosa creada en la naturaleza que no revele exteriormente también su figura interna. Tal como lo echamos de ver en la fuerza y forma de este mundo, en el que la esencia se revela con el alumbramiento en una alegoría, y tal como lo echamos de ver y percibimos en las estrellas y los elementos, tanto en las criaturas, como también en los árboles y las hierbas.



Estas signaturas se creía que se encontraban impresas de modo más inmediato en los signos de la escritura hebrea, por ser la más antigua, como también en los jeroglíficos egipcios, entonces todavía no descifrados o interpretados de manera absolutamente fantástica. A veces se ofrecía también para tales suposiciones la escritura china, dada a conocer por los jesuitas, y ello tanto más fácilmente cuanto que en sus lugares de origen había sido celebrada por los mismos místicos chinos como signos esenciales, no como signos de cosas o de complejos de cosas. Partiendo de los signos chinos (cuya comprensión, muy característicamente, no presupone el conocimiento del idioma chino) tuvo lugar un tránsito directo a la pintura Tao, de tal suerte que no se hallaba muy lejos del sentido de la doctrina de las signaturas el místico Chang-Tse, cuando alababa esta pintura como «la floresta de los caracteres en los que las esencias son expresadas». Como es sabido, y desde idéntico punto de vista, el mismo Leibniz, en el desarrollo de su proyecto de una *Characteristica universalis*, valoró la escritura china como tal «arte de los signos». Y volviendo, de nuevo, a Paracelso y a Böhme: su doctrina de las signaturas, la más amplia y artificiosa de todas, se forma en la Edad Media judía enlazada directamente con la tradición neo-pitagórica, y penetra por medio de Reuchlin en el Renacimiento. Es la doctrina de las signaturas de la Cábala, expresada en caracteres hebreos y en los correspondientes valores numéricos. Letras y figuras naturales (especialmente las mencionadas en la Biblia) se hallan aquí en conexión recíproca en la creación: y así como las figuras de las letras designan las fuerzas internas del espíritu pensante, así las figuras naturales designan las fuerzas ocultas del Creador. De aquí la tesis de la Cábala: «En *Biná* (entendimiento divino) se hallan inscritos los caminos de las letras, la figura de cada hierba y también de los minerales; y los caminos de estas imágenes están contenidos en las tres letras del nombre sagrado»<sup>193</sup>. Esto, desde luego, pasa de su emanacionismo pitagórico a una mística tan desolada como pedante de números y letras, aunque siempre con Pitágoras en el segundo plano. Y es que su escuela fue la que primero concibió los números, tanto numérica-cuantitativamente, como unidades en la serie numérica, como también de modo axiológico-cualitativo. Desde este lado cualitativo, los números fueron considerados como valores o antivalores, según que fueran impares o pares: a los números impares correspondió lo limitado, lo uno, la derecha, lo varonil, la luz, el bien, mientras

193. Cf. F. J. Molitor, *Philosophie der Geschichte oder über Tradition*, 4 vols., Münster, vol. II, 1834, p. 249.

que a los números pares les corresponde lo ilimitado, lo múltiple, la izquierda, lo femenino, las tinieblas, el mal. Y ahora empieza por primera vez, precisamente en la Edad Moderna, la sima o el cisma que, lo más tarde desde Kepler, iba a separar *las dos alas del pitagorismo*. De un lado, el ala cuantitativa, de la que se ha desarrollado desde entonces la matemática en sentido estricto, la única tenida por científica, y del otro, el ala simbólica cualitativo-figurativa, en la que iba a tener su sitio la «sedimente «matemática sagrada». Esta última iba a crecer sobre una base social muy distinta de aquélla, la cual, en último término, iba a interesarse exclusivamente por el proceso calculador y por el correspondiente mundo sin cualidades. Y la «matemática sagrada», lo que nadie hubiera esperado de Pitágoras, iba finalmente a aferrarse a una mística de los números, a un mundo de los espíritus cada vez más cargado de superstición, a una hipóstasis real de fantasmas, y no, como en su tiempo, de ideas configuradas. Para no hablar ya de que en la propia *mathesis* adquirió carta de naturaleza el programa de una doctrina individualizada y cuantitativa de las figuras, e incluso de una morfología de formas acuñadas que se desarrollan como seres vivos. De todo ello sólo ha quedado como recuerdo o como campo incomprendido *la emoción en el número y las figuras*, esta otra vertiente del pitagorismo. Como campo en el que poéticamente, poéticamente en el mejor de los casos, se encuentran las metáforas, alegorías y símbolos, así como los emblemas de la significación en cuya utilización tanto iba a distinguirse el drama barroco<sup>194</sup>. En su fábula *El monte de las runas*, Tieck describe todavía una especie de *mathesis* de la susurrante naturaleza inorgánica, en forma de una tabla que recibe en el monte: «La tabla parecía representar una extraña e incomprendible figura con sus colores y líneas diferenciados [...] Tomó la tabla en sus manos y sintió que la figura, inmediatamente invisible, penetraba en su interior». Novalis estuvo muy cerca de hacerse con la huella de la doctrina de las signaturas, incluso en forma no poética; no en vano a su pluma se deben estas palabras, sólo aparentemente antihumanas, sólo aparentemente mítico-astroales: «Las piedras y la materia son lo más elevado; el hombre es el caos en sentido propio». Y este caos lo veía en líneas naturales de manera fantástica, afectando incluso a los caminos del hombre:

Quien los sigue y compara, verá surgir extrañas figuras; figuras que parecen formar parte de aquella escritura cifrada que se contempla por doquier en alas, cáscaras de huevo, nubes, nieve, en cristales y

194. Cf. W. Benjamin, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, cit., pp. 375 ss.

formaciones pétreas, en aguas heladas, en el interior y exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, en las luces del firmamento, en discos de cera y cristal rozados y rayados, en las limaduras metálicas en torno al imán y en extrañas coyunturas del acaso<sup>195</sup>.

Todo ello es poco más que construcción analógica, aun cuando entre toda una serie de alegorías objetivas; y como toda analogía, es resto de una correspondencia entre formas de realidades, cuando ya se había venido abajo el trasfondo metódico de esta idea de concordancia. Porque este trasfondo, como se observa en Paracelso, era la astrología, una conexión simpatética de las signaturas: una idea que pertenece al pasado. Pero lo que no pertenece al pasado es la grandiosa fisonómica misma, aquella *significación cualitativa y axiológica del pitagorismo* que sale, una vez más, a la superficie tan poderosamente en el Renacimiento. También esta, por así decir, serie axiológica numismática recibe su ordenación, no en virtud de la astrología, sino por la referencia al *problema de la configuración del bien supremo*. Y lo mismo que el bien supremo mismo, tampoco las signaturas cualitativas son perseguibles y captables metódicamente sino por un pensamiento del proceso, precisamente porque no son estáticas. Y a fin de que no surja ningún malentendido (como, por ejemplo, por la utilización reaccionaria de la «forma acuñada», de la que no son culpables ni Goethe ni Aristóteles, ni siquiera Paracelso): todos estos problemas, junto con el de una teoría cualitativa de la expresión de cualidades y figuras de la naturaleza, no se oponen al acontecer analizable, dialéctico-causal, sino que se encuentran en su mismo centro, son exclusivamente *figuras-tensión*, *figuras-proceso* dialéctico-materiales que tienen en torno de sí, ante sí, la *inconclusión* de la latencia. El rigor objetivo, o bien las figuras-rigor, exigen justamente por eso, en último término, una matemática verdaderamente figuradora, como herencia del otro mundo del pitagorismo; exigen, en lugar de una matemática sin cualidades, que es la única que se ha cultivado, una matemática de los surgimientos y configuraciones cualitativos, más aún, de las configuraciones latentes últimas, ya que ni la dialéctica ni la figura del proceso subsisten sin emoción, nuevo y latente *ultimum*. Pero la matemática, que desde entonces se ha desarrollado como ciencia —como grupo de sistemas de deducciones cerradas—, no está interesada en el problema del devenir, pese a algunos rasgos dialécticos en el cálculo diferencial. Desde hace tiempo no está inte-

195. *Werke*, ed. Minor, IV, p. 3

resada en la emoción ni tampoco en su construcción, ni menos en una construcción jerárquica, pese a algunas nuevas relaciones de esta especie (construcción del continuo del color por la geometría de la proyección, incluso aplicación de la teoría de grupos a ornamentos, en Speiser). Transiciones de la matemática hecha ciencia al problema del devenir (expresadas en una no-ecuación), incluso a una jerarquía universal de la emoción, han existido siempre; de la manera más impresionante en la gigantesca figura de la sonoridad del mundo en Kepler. La unidad de figura y sentido axiológico, incluso de jerarquía de los valores, se encuentra ya, en efecto, en Pitágoras, aquella unidad que enlaza, una y otra vez, la idea de los emblemas alegóricos, más aún, de los símbolos objetivos reales, con una doctrina de las signaturas. Incluso con el problema de una clase de teoría no euclidiana de las signaturas, de tal especie, eso sí, que no se abandona plenamente el espacio intuitivo con sus cualidades y figuras, sino que es transformado en consideración a los *márgenes de significación* en torno a todas las signaturas. En relación, por tanto, con el problema figurativo de la signatura suprema, es decir, de aquella que signa el fin perseguido de todas las significaciones; este último, retornado en sí mismo, y por tanto ya no significativo, in-significante, rige también la doctrina de la signatura como bien supremo. Ésta es teoría de las configuraciones en dirección al bien supremo, expresada en formaciones lineales de naturaleza dialéctico-ensayadora, con evidencia utópico-moral.

Todas estas formaciones tratan de conducir fuera de un espacio. Algo se ordena en claridad, en una claridad a veces tan simple como la de un arco, un círculo, a menudo como la de la luz que se filtra a través del follaje. Como ya hemos observado, la llamada pintura abstracta ha creado una sensibilidad para tales configuraciones dadas o manifiestas en lo dado. Por mucho que algunos de los ensayos de esta pintura revistan el aspecto de un juego, o parezcan abstractos en el mal sentido de la palabra, lo cierto es que se alimentan de la esfera plena de claves vivas o real-possibles. En tanto que constitutivo de formas, todo arte verdaderamente logrado, lejos de ser o de ofrecer sólo deleite artístico, ha contribuido al problema de la clave. De modo orgánico y curiosamente próximo a la realidad vivida, en el arte griego; de modo cristalino en el arte egipcio, con una especie de símbolo arquitectónico metaorgánico, supercristalino, en el arte gótico. No poseemos, sin embargo, ninguna proposición vinculante, ni siquiera aproximativamente, sobre la posible figura final. Sino que, en último término, cada una de estas signaturas intentadas absolutamente sólo expresa su contenido de modo particular, a saber, en relación con el

mal del que está utópicamente libre la *figura perfectionis*. Así como en la vida el bien supremo sólo puede perseguirse determinadamente como anti-presión, anti-destino, anti-muerte, así también, en el problema de la signatura, y respondiendo a ello, sólo puede perseguirse determinadamente como anti-laberinto. Esto y sólo esto es lo logrado, lo absolutamente seguro en todas sus aproximaciones, bien se trate, por lo que al sosiego más extremado se refiere, de la figura de Buda, o bien, por lo que a la vida más alta se refiere, de la misma figura del reino. Toda aproximación a algo logrado es de tal naturaleza, que su contenido significativo, si bien, al fin, puede satisfacer, lleva en sí, sin embargo, una ulterior significación, tal y como lo pensaba la mística cristiana (en el aria de la *Pasión según san Juan*, de Bach: «Considera, alma mía») en la figura de la flor que abre los cielos. Son todas claves del retorno y del suelo patrio, signaturas intentadas de lo fundamental y principal. Y la naturaleza, que con enfermedad, hosquedad y también discordancia con el hombre tantas cosas frustra, que para el cristianismo se halla en el lugar, obstruyéndolo, donde debería estar el reino (nuevo cielo y nueva tierra), esa misma naturaleza no se resiste como belleza y simbolismo a presentar objetos exteriores a las claves del retorno, no se resiste a participar materialmente en esas claves. La naturaleza puede hacerlo, porque se encuentra ella misma en el proceso, no en situación estática, y porque el sujeto del proceso de la naturaleza, en tanto que hipotético, forma parte del entorno mediable del sujeto humano. La naturaleza puede también, sobre todo, no hallarse sólo en discordancia obstaculizadora respecto a las series de los fines humanos, porque es cualquier otra cosa que un simple dato pasajero o un sedicente residuo para la prehistoria del hombre. La naturaleza no es sólo el suelo del hombre, sino también su permanente entorno; y no es, sobre todo, una ruina conocida, sino, mucho más, la arquitectura para un drama todavía no representado. En la historia humana precedente, el drama que hubiera podido hacer de la naturaleza algo totalmente pasajero no ha sido, al menos, representado hasta el final; y si la historia no se ha hecho todavía lúcida, menos todavía la naturaleza por obra de la historia. De ahí que la naturaleza, la perenne, la que nos circunda y nos sirve de bóveda, con tanta incubación, inconclusividad, significación y clave en sí, sea siempre, *en lugar de algo transitorio, más bien, Oriente*. Si ocupa y obstruye el lugar de aquello que la esperanza desiderativa cristiana llamaba reino, ello significa, a la vez, que se encuentra en este *topos* del instante supremo. En toda belleza, en toda clave simbólica de su *de nobis res agitur*, la naturaleza se destaca de su lugar tanto como, a

la vez, lo ocupa de nuevo con las insignificancias y sublimidades de lo que es en sentido propio, las cuales forman parte de este lugar. Lo que es en sentido propio es el bien supremo, es la forma de existencia más cualificada del ser posible, es decir, de nuestra materia. Lo que es en sentido propio trasluce así en el potencial total de la materia, en dirección a una última materia configurada como la cualificada adecuadamente. Esta su figura del reino aún no existente indica, a través de los grandes peligros, rémoras y aproximaciones, el buen camino, de tal manera que en ella, en la materia, lo que es en sentido propio se configura en la intención como alegría. *Éstas son las determinaciones-límite de la prosecución del bien supremo, y los conceptos-límite de toda idea dirigida al absoluto del querer humano.* Son por su esencia lejanías fundamentales, «para los judíos un escándalo, para los paganos una locura», pero que forman parte del *optimum* desde el primer fuego que se encendió en la tierra, y desde el primer objetivo que se plantó en ella.

55. KARL MARX Y EL SENTIMIENTO DE HUMANIDAD;  
MATERIA DE LA ESPERANZA

«No es verdad que la línea más corta sea siempre la más recta.»

(Lessing)

«No basta con exponer lo existente, sino que es necesario pensar en lo deseado y en lo posible.»

(Gorki)

«La gran verdad de nuestro tiempo (con cuyo conocimiento no se ha conseguido nada, pero sin cuyo conocimiento no puede encontrarse ninguna verdad de importancia) es que nuestro continente se hunde en la barbarie, porque la propiedad de los medios de producción es mantenida por la fuerza.»

(Brecht)

*El forjador apropiado*

Los meros deseos no han saciado nunca a nadie. De nada sirven, incluso debilitan, si a ellos no se añade un querer radical; y junto a este querer, una mirada también radical, precavida, que muestra al querer

lo que tiene que hacerse. Todo ello sale, y no en último término, al aire libre, cuando el individuo, el individuo simplemente singular, no da tanta importancia al sedicente yo-mismo-momentáneo. Con lo que quiere decirse que no le da importancia en un sentido pequeñoburgués, ni viendo más allá de su nariz, ni queriendo ver tampoco más allá de ella. El hombre así, meramente *angosto*, puede, desde luego, sentirse partícipe de acontecimientos comunes mientras le afecten y hasta el punto en que le afecten. Pero, una vez que esto ha terminado, el individuo particular en demasía se retira hasta nueva orden otra vez a la esfera de su ambiente; arroja las cartas del bien común, que para él es cosa puramente externa, una vez más, sobre la mesa, y se despide. Claro que este tipo no sería lo que es sin su hermano opuesto: el radicalmente *afanoso*, tal y como puede darse, muy en contra de lo que pudiera pensarse, no sólo como tipo burgués, sin alma y cosificado. Su mismidad no se agota en el sentido pequeñoburgués o *snob* privadamente y dentro de su *wigwam*, sino que se disuelve en toda una serie de relaciones exteriores. Y así nos sale al paso aquí una mera industriiosidad del querer correr más aprisa, aun cuando, es verdad, a veces para el provecho público. Y como en esta industriiosidad hay poco elemento auténtico, humano, expreso, sino, más bien, una nulidad innata o construida, lo que surge es poco de provecho real. Porque un grupo no reviste más valor que el de aquellos que lo forman, y la industriiosidad que no pone a nadie en movimiento se convierte, en último término, en mera repetición y, en consecuencia, en empantanamiento. Los ceros, ya sean hechos o voluntarios, no pueden sumarse, y el requesón, si se lo pisa, se extiende más, pero no se hace más concentrado. Lo peor de todo es cuando un grupo se ha hecho medio rojo, pero sigue siendo pequeñoburgués en la otra mitad, y esta otra mitad transmite, inculca y desarrolla todas las nobles cualidades del pequeño burgués. No es sólo la debilidad por el *Kitsch* externo; más problemática es la producción del *Kitsch* humano, más aún, la degeneración de las relaciones humanas en medio de la ascensión a los objetivos más libres y más audaces. No por ello queda obstruida la ruta, es verdad, pero sí se hace más difícil y se impide que siga tan viva como lo que es: y que siga siendo también tan atractiva. Hombres adiestrados, los forjadores apropiados de nuestra dicha, tendrán, por eso, que poner aquí toda su diligencia, sin perderse a sí mismos; procurando, a su vez, lo suyo propio con tanta voluntad y mirada comunes, que esto suyo propio no sea ya algo singular y particular. Tanto más convincentes tienen lugar así la lucha como la ayuda, sin que se den ni el mero ambiente angosto ni el mero amaestramiento

vacío. No olvidando que es parte de la ayuda liberadora el que sea también capaz de sonreír.

«Derrocar todas las relaciones en las que el hombre es un ser humillado, esclavizado, abandonado, despreciable»

¿Qué es lo que ha llevado a la bandera roja a tantos que, por así decirlo, no tenían necesidad de ello? Quizá el sentimiento que, siempre que existe, se crispa ante la miseria de tantos. Quizá la conciencia que, por causa de esta miseria, golpea en algunos miembros serenos de la clase dominante, mientras que los partícipes activos del negocio saborean el provecho sin que la conciencia les perturbe para nada. Quizá el afán de saber ha contribuido a que el cuchillo del análisis científico haya cortado la rama sobre la que, hasta entonces, se hallaban sentados un o una adolescente de acomodada procedencia y buen porvenir. Desde luego, a esta especie de conocimiento difícilmente se llega sin un interés ético anterior por adquirirlo. Y de lo así conocido, si sólo se ha llegado a ello de modo contemplativo y subsiste con este carácter, no se extraen, desde luego, conclusiones activas, revolucionarias. Sombart, por ejemplo, decía una vez que cuando se le dirigía la pregunta de si era socialista, se veía en un gran apuro para contestarla. Porque la pregunta, añadía, reviste un doble sentido, según se refiera a lo deseable subjetivamente o a lo inevitable objetivamente en el socialismo. En el segundo aspecto, y por razón de su convicción científica, era, decía Sombart, desgraciadamente socialista, mientras que bajo el primer aspecto, y si se le preguntaba por su actitud, tenía que responder que, por su pertenencia a la burguesía, era en absoluto anti-rojo: *quod erat demonstrandum* y probado por Sombart mismo. De otro lado, el ya mencionado sentimiento, unido incluso a la conciencia y a la actitud, no basta en todos los casos para traicionar a la clase de los honorables. Marx mismo combatió en una carta circular una cierta guerra contra la miseria, cuyos orígenes se encuentran en el mero corazón, es decir, en último término, como si se tratara de una guerra conducida desde lo alto por un benefactor. Y en el mismo sentido combatió también el motivo provocador de la guerra en este punto, o, lo que es lo mismo, el «rocío sentimental cargado de amor» que él encontraba, no sólo en los «socialistas alemanes», sino también en muchos pasajes de Feuerbach, que éste había querido impregnar de sentido humanista. Y así fue como Feuerbach mismo permaneció siempre alejado del movimiento socialista e incluso de la Revolución de 1848, aunque después, en sus últimos años, se uniera al partido de



los trabajadores. Es preciso, por tanto, una *concomitancia* al menos de sentimiento, conciencia, y, sobre todo, conocimiento, para volver las espaldas al propio ser social anterior. Con el efecto significativo y contrastador que implica ser consciente de no pertenecer ya a un ser social que durante tanto tiempo ha sido el ser social propio; de tal suerte que, a trechos, se hace patente la situación que el *Manifiesto del partido comunista* describe y pone al descubierto, no sólo *psicológica*, sino objetivamente:

En épocas, por fin, en las que la lucha de clases se acerca a su decisión, el proceso de disolución dentro de la clase dominante, dentro de toda la vieja sociedad reviste un carácter tan violento, tan penetrante, que una pequeña parte de la clase dominante se separa de ella y se alía con la clase revolucionaria, con la clase que lleva en sus manos el futuro<sup>196</sup>.

Si bien, desde luego, este amenazador abandono de su clase por parte de lo mejor de la inteligencia juvenil, esta consecuencia de la visión de las ruinas, de la visión del futuro y de humanidad, provoca también un movimiento manipulado en dirección contraria. El más violento de estos movimientos ha sido el fascismo, pero ya mucho antes de él tuvieron lugar obnubilaciones más sutiles, que después se mantuvieron con él y que hoy reviven en sus renuevos. Todas ellas tienen de común el desviar reaccionariamente los impulsos que llevan a la profesión de fe socialista, y ya que no se puede escamotear a Marx, se le minimiza todo lo posible, privándole incluso, *incredibile dictu*, de todo rasgo revolucionario. Y así se hace de Marx algo así como una especie de pariente venido a menos de Kierkegaard o también de Pascal; Marx no es propiamente un «rebelde de la economía», sino sólo digno de nota como un contemplativo. Muy de acuerdo con lo cual, y muy consecuente en su intención de enmascarar la bandera roja, un existencialista llamado Knittermeyer ha podido escribir que a Marx no se le hace «justicia», «si se grava sin más su obra con lo que hoy es puesto en escena como ideología comunista». Y Heidegger mismo, en el *lucus a non lucendo* denominado *Carta sobre el humanismo*<sup>197</sup>, podía —al menos en la época de la desnazificación— acariciar con aires de superioridad a un Marx castrado o decapitado,

196. K. Marx y F. Engels, *Manifiesto del Partido comunista*, en *Obras escogidas*, Akal, Madrid, 1975, vol. I, p. 32.

197. Cf. M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2002.

pero, pese a ello, o precisamente por ello, tanto más contemplativo. De todo lo cual se desprende, empero, que la afinidad de sentimiento, conciencia y conocimiento objetivo, por virtud de la cual la inteligencia se adelantó tan a menudo por la izquierda, hace también a Marx imbatible. Y ello porque el Marx no falsificado representa un modelo harto cierto del camino rojo de la inteligencia: el modelo *de la humanidad que se comprende activamente a sí misma*.

Esta humanidad aparece en Marx desde muy pronto y visiblemente como esfuerzo propio y nunca decaído. Tanto porque este irascible se sentía a sí mismo como hombre, como también porque los demás son igualmente hombres, y, sin embargo, son tratados en su mayoría como perros. Los que así maltratan no deben ser objeto de ninguna misericordia, sino que, al contrario, el tolerarlos sería precisamente un comportamiento inhumano respecto a los humillados y ofendidos. Lejos se halla ya la «bondad poetificada», como Müntzer la llamaba frente a Lutero, que, tan tierna siempre para los señores, condenaba toda violencia, siempre que no procediera de éstos. E igualmente lejos se halla ya aquella especie inauténtica de espíritu conciliador que, después de Marx, se ha convertido y sigue convertido en parte de la masa gelatinosa de un perdón indiscriminado. Porque la finalidad de este espíritu conciliador es que no se tome ninguna decisión que pudiera ser desagradable para la clase de los señores, vencida parcialmente en 1918, y después, sobre todo, en 1945. En lugar de este espíritu, Marx hace suya, no una humanidad general y abstracta, sino una humanidad con *destinatario concreto*, dirigida a aquellos que son los únicos que la necesitan. Y de consuno con Müntzer, Marx toma también en sus manos el látigo con el que Jesús expulsó a los mercaderes del templo. Su humanidad, por eso, precisamente por ser concreta, muestra también un rasgo enconado, es decir, según el lado hacia el que se vuelva, contiene tanta ira como exhortación, y porque busca, encuentra, comunica un factor objetivo de liberación. Marx no ve, por eso, en la miseria sólo la miseria, al estilo de los sensibleros abstractos y también de los utópicos abstractos, sino que lo que hay de indignante en la miseria se convierte realmente en una fuerza activa de la indignación contra los causantes de la miseria; de tal manera que la miseria, tan pronto como tiene conciencia clara de sus causas, se convierte ella misma en palanca revolucionaria. Y la humanidad de Marx, la dirigida a los más insignificantes de sus hermanos, se hace valer en la comprensión en su fundamento de la insignificancia y de la nulidad artificial de la mayoría de sus hermanos, para así hacerlas desaparecer en su mismo fundamento. El punto cero de la alienación

extrema, tal como lo representa el proletariado, se convierte así, en último término, en el punto de conversión dialéctica; precisamente en la nada de este punto cero Marx nos enseña a encontrar nuestro todo. Alienación, por tanto, deshumanización, cosificación, este convertirse-en-mercancía de todos los hombres y todas las cosas, tal y como el capitalismo ha traído consigo de forma creciente: he aquí el viejo enemigo de Marx, un enemigo que ha triunfado como nunca en el capitalismo en tanto que capitalismo. La humanidad misma es el enemigo nato de la deshumanización, y, por consiguiente, y en tanto que el marxismo no es otra cosa que lucha contra la deshumanización culminante en el capitalismo hasta su completa desaparición, hay que concluir también, en sentido contrario, que el marxismo auténtico, y por razón de su impulso —lucha de clases, materia de su objetivo—, no es otra cosa, no puede ser otra cosa que promoción de la humanidad. Y, sobre todo, sólo dentro del marxismo pueden criticarse de forma real, y sobre todo eliminarse, todos los enturbamientos y desviaciones que aparecen a lo largo del camino, porque sólo el marxismo es el heredero de lo que era perseguido como humanidad en la burguesía anterior revolucionaria. Y con el conocimiento de que la sociedad clasista, especialmente la sociedad capitalista, es la causa de toda alienación, sólo el marxismo ha penetrado hasta la raíz misma que hay que eliminar en esta sociedad. Hasta tal punto que, a medida que se robustece el poder eliminador del proletariado, la humanidad marxista atrae cada vez a círculos más amplios; mucho más allá del ámbito de los explotados radicalmente, abarcando *a todos aquellos que padecen en común por causa del capitalismo*. La archihumanista revolución social quita finalmente de la humanidad entera el cobertor de la autoalienación. Exactamente, pero sólo con la divisa «guerra a los palacios, paz a las chozas», según las palabras del gran demócrata Georg Büchner, y con la aguda filantropía de estas frases de Marx: «La crítica de la religión termina con la doctrina de que el hombre es la más alta esencia para el hombre, es decir, con el imperativo categórico de derrocar todas las relaciones en las que el hombre es un ser humillado, esclavizado, abandonado, despreciable»<sup>198</sup>. Y hay que constatar: este «imperativo categórico» material no queda limitado, de ninguna manera, como afirman los seccionadores de Marx, a los trabajos *de juventud de Marx*; de ninguna manera se priva de nada a este imperativo, por el hecho de que Marx traslade a la concepción

198. K. Marx, *Introducción a la Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, cit., p. 217.

materialista de la historia lo que él anteriormente había llamado «humanismo real». Ya en 1845, en las «Once tesis sobre Feuerbach», afirmaba Marx, como es sabido (tesis 6): «Pero la esencia humana no es un algo abstracto que viva en los individuos singulares, sino que, en su realidad, es el conjunto de las relaciones sociales». Y ya antes, en 1844, en el prólogo a *La sagrada familia*, se asegura muy materialistamente sobre este mismo *humanum*: «El humanismo real no tiene en Alemania un enemigo más peligroso que el espiritualismo o idealismo especulativo, que sitúa la 'autoconciencia' o el 'espíritu' en lugar del hombre individual real»<sup>199</sup>. Es verdad que en los escritos posteriores de Marx el término alienación, es decir, el telón de fondo negativo del humanismo, retrocede un poco a segundo plano, pero sólo como término retrocede la alienación, no como el fenómeno sentenciado por el *humanum*. En los análisis posteriores de la jornada de trabajo proletaria y de todo el «conjunto de las relaciones sociales», tal como son constitutivas para el proletariado, el *humanum* se alza justamente como canon y medida de justicia. En lugar de los muchos ejemplos a mano, baste con citar uno, especialmente tardío, y también especialmente contundente: «El reino de la libertad sólo comienza de hecho allí donde cesa el trabajo dictado por la necesidad y la conveniencia práctica; es decir, que, por la naturaleza de las cosas, este reino se halla más allá de la esfera de la producción material en sentido propio»<sup>200</sup>. Y el «desencadenamiento de la riqueza de la naturaleza humana», floreciendo sobre el suelo de la necesidad dominada, no significa, sin duda, que se haya restringido el «humanismo real», sino que justamente *se le ha puesto en pie* en tanto que real y no formal. La humanidad alcanza sitio en la democracia realmente hecha posible, en la misma medida en que esta misma representa el primer hogar humano. Precisamente como objetivo lejano en la tendencia social, el *humanum* gobierna aquí sin más. Puesto en marcha en sus propios términos, liberado y aliviado en lo posible de sus malévolos vecinos, el marxismo es, desde sus comienzos, *humanity in action*, rostro humano en realización. El marxismo busca, golpea y sigue el único camino objetivamente auténtico para este fin, y es por eso por lo que su futuro es, a la vez, inevitable y patrio.

199. K. Marx y F. Engels, *La sagrada familia*, en OME 6, Crítica, Barcelona, 1978, p. 3.

200. K. Marx, *El Capital*, libro III, vol. 8, ed. de P. Scaron, Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 1044.

*Secularización y la fuerza de ponerse en pie*

Lo humano tiene que ser sacado al aire fresco y vigoroso, a fin de que camine y de que, al fin, salga del modo interior, larga y muy vanamente predicado. A veces se dice, sin embargo —aunque, bien es verdad, en lugares más que sospechosos—, que un proceso así no es una salida, sino un *hundimiento*. Lo que se pone en pie sólo sirve, por así decirlo, para pasar del caballo al pollino y de éste al peatón plebeyo. Se ha llegado incluso a hablar de un espacio consagrado, que se ha aminorado irrespetuosamente, «mundanizándolo». Esto último es también denominado, en razón de sus antecedentes históricos, *secularización*, aunque en un sentido menos peyorativo. El Estado, en efecto, convirtió en seculares toda una serie de tierras, bienes y derechos eclesiásticos: en Alemania en 1648, y más radicalmente 1803; en Francia en 1789 y, por último, en 1906. Sin embargo, la secularización se ha hecho peyorativa al referirla una moda reaccionaria a Marx, sólo porque Marx ha puesto muchas cosas en pie; pese a los pies que las llevan, tales cosas no serían más que *second hand*, como dicen los americanos, que tienen razones para saberlo. Pensemos en el hombre o incluso en su vida bienaventurada: ¿no aparecía todo ello antes de Marx mucho más elevado, más sublime, y no ha sido Marx quien lo ha relajado? ¿No se ha convertido la vida bienaventurada en una mera vida feliz e incluso una vida que sólo tiene presentes los bienes materiales? ¿No vende Marx, se preguntan los empleados bancarios de la idea, valores elevados a precios más que rebajados, y asequibles, por ello, a demasiada gente, bajando en la misma proporción la calidad? Un malbaratador de esta especie, entregado a la liquidación, no es tomado en consideración afortunadamente por conocedores de la mercancía, por conocedores, por así decirlo, de las mercancías de antes de la guerra; sino que el verdadero amante del hombre y de su salvación retrocede a las verdaderas fuentes del suministro, encontrándolas allí donde la canción política no parece haber sido entonada aún, ni menos entonada con tonalidades discordantes. De esta manera se quita muy elegantemente a Marx de encima, y, sin embargo, con sentido de la aurora, de un nuevo comienzo. Sólo que esta aurora ha lucido en tiempos lo más remotos posible, y el nuevo comienzo se encuentra tras nieblas sagradas, en lugar de encontrarse en el sedicente tiempo póstumo de hoy. Se intenta incluso presentar a Marx como una figura decadente, o por lo menos formando parte de la «civilización», en el mal sentido de esta palabra. Así como, en tiempos, se distinguió reaccionariamente entre poetas y escritores,

viendo en estos últimos sólo un valor comparativamente trivial, así también se tiene al Marx secularizador como un producto del asfalto. Y todo ello porque aquí se han puesto en pie el hombre y multitud de otras cosas.

La denigración de la propia época es, sin duda, un rasgo muy extendido en la burguesía, y no se limita, por eso, a Marx, aunque éste sea el héroe que con más complacencia se trata de empequeñecer. La fatiga de una clase en decadencia la hace no tener apenas confianza en sí misma; Spengler iba a acuñar la divisa general de esto. Nos hallamos en unas «postrimerías» sin más, en una «vigilia» estéril, que ha sucedido al «alma soporte de cultura», un día juvenil. Y ello se continúa en bloque de manera semejante en Toynbee, que describe la propia «democracia y ciencia» como algo secularizado; de tal manera que también éstas son sólo «una repetición casi insignificante de cosas que los griegos y romanos hicieron antes que nosotros, y que hicieron extraordinariamente bien»<sup>201</sup>. Sin embargo, toda recuperación del propio, aunque ya histórico, valor burgués dejaría de responder a su cometido social si no demoliera, no sólo el pasado liberal, sino, sobre todo, la vocación de nuestro tiempo por el futuro. Sería un gran consuelo si el marxismo, y precisamente el marxismo situado cronológicamente en el otoño general de la cultura, tampoco pudiera ofrecernos nada digno de mención, ni menos nada con futuro. ¡Y con qué sentido desanimador está esto pensado para una juventud proclive o inclinada al socialismo! Marx es así, no sólo «profundo siglo XIX», como decían los nazis, sino que, aunque fuera y expresara el siglo XX, sólo tendría pasado en sí y ningún futuro. Y la maniobra de la liquidación de segunda mano de Marx no se agota, sin embargo, con ello; porque la denigración de la propia época no quedaría completa sin la idolatría de las noches bañadas de luz de antaño. La «rebelión de las masas», la «dominación de los mediocres», el «fragor del populacho» al final de todos los conciertos culturales, no aparecería todo ello tan mezquino si su misma música —resuena donde resuene— no se nos ofreciera como una mera *derivación de tiempos mejores*, más espirituales, más idealistas, más especulativos. Sin tales resonancias del pasado, el amaestramiento no sería perfecto ni la maniobra contra la secularización revestiría ese grado aniquilador que importa al capitalismo. En el epílogo a la segunda edición de *El Capital*, Marx caracterizó, como es sabido,

201. Cf. A. Toynbee, *Civilization on trial*, Oxford University Press, London, 1948, p. 237.

con frases muy conocidas y por primera vez, el proceso de poner en pie algo perteneciente al pasado, refiriéndose con ello a la dialéctica hegeliana que descansaba sobre la cabeza: «Hay que darle la vuelta para descubrir el núcleo racional en la envoltura mística». Entendidas estas palabras, junto al conocido árbol genealógico marxista en la filosofía alemana clásica, no como un «poner a salvo», sino, por así decirlo, como una retirada, a saber, como una retirada a un supuesto origen clásico único, la consecuencia iban a ser las entonces corrientes «correcciones» de Marx por un Kant de Marburgo o también (de modo mucho más endeble) por un Hegel neohegeliano. Aquí, es verdad, todavía no se «irracionalizaba», sino que, más bien, se idealizaba, es decir, que —pese a su fuente más propia, proletario-revolucionaria— el marxismo fue retrotraído a doctrinas todavía racionales, aunque decididamente no-materialistas. En estos momentos, sin embargo, aparece en la burguesía tardía, especialmente en la alemana, un creciente proceso de irracionalización, que hace posible que el empujeamiento de Marx tenga lugar haciendo jugar contra él una serie de originales verdaderamente míticos a los cuales habría imitado. Como consecuencia de ello, en lugar de la anterior kantianización o hegelización de Marx, aparece ahora un intento de aniquilación radical basado en una especie de denuncia de plagio. Y así florece aquí un fetichismo de las fuentes de naturaleza indecible: retorno desde Marx a Joaquín de Fiore o a san Agustín, o, finalmente, a las esperanzas mesiánicas de los primeros tiempos. Todavía podía pasarse por Joaquín Fiore, el gran hereje y soñador del futuro, aunque no fue más que una especie de Isaías del siglo XIII; pero Marx, precisamente porque representa el gran peligro, es puesto en cuarentena y «desenmascarado», nada menos que como un *soi disant* expoliador de la Iglesia. Todo ello precisamente en el *decrecendo* de la secularización, de una secularización, por añadidura, sobre la que pesa el olor de carroña de la revolución. De acuerdo con ello, humanidad no es más que Hijo del Hombre trivializado, solidaridad proletaria, sólo la versión de pacotilla del comunismo del amor protocristiano, el reino de la libertad, simplemente el reino de los hijos de Dios: todo ello al nivel de una trivialidad racionante atea. Se trata de algo así como las *adventures of ideas*, según la característica expresión de Whitehead, en cuya aventura las ideas no valen ni un tiro de pólvora, pero sí lo merecen cuando cesan de ser espirituales. Característica en este respecto es la investigación genealógica de Löwith, en busca de la abuela mitológica; ello con la segunda intención al menos de presentar al nieto como alguien que ha dilapidado

en doble sentido el viejo patrimonio del templo. La explotación es aquí «prehistoria» o bien, dicho bíblicamente, el «pecado original de este eón». El materialismo histórico es en su totalidad «historia escatológica en el lenguaje de la economía política», y «la fe comunista, una pseudomorfosis del mesianismo judeo-cristiano»<sup>202</sup>. Y en un marxismo de tal manera sumergido, desenmascarado radicalmente como plagio, disuelto mágicamente, no sorprende ya nada el escándalo de que pueda decirse: «Comparada con Marx, la filosofía de Hegel es realista»<sup>203</sup>. Esto es lo que resulta cuando la fuerza de poner en pie, de salvar un núcleo racional, es entendida exclusivamente como secularización, como una secularización, por lo demás, que no llena de alegría a los partidarios y justificadores de los principados eclesiásticos. Y sobre todo una vez que se ha puesto de manifiesto que una sociedad sin señores ni siervos es aquello que durante tanto tiempo se ha buscado en vano bajo el nombre de humanización. Y así mismo también exactamente aquello que durante tanto tiempo ha sido frustrado o impedido por la sociedad clasista, junto con la materia de la esperanza que ha de constituirse allí.

Precisamente un material excelente no se debilita porque se lo corrija. Mientras que los verdaderos rumiantes sólo tienen ante sí insípida, y cada vez más insípida, lo que un día fue comida mejor o, al menos, comida nueva. Entre estos rumiantes se cuentan precisamente aquellas figuras que echan en cara a los gigantes que tienen que haber tenido también padres de fuerte complexión. Lo único chocante es que no echen también en cara a los pilotos aéreos el ser unos epígonos, ya que, antes que ellos, Elías había viajado por los aires, y bien lejos por cierto. Los que sí son epígonos, y por así decirlo, en un sentido auténtico, son los secularizadores mismos, porque todo lo que escriben procede del romanticismo reaccionario o semi-reaccionario. Entonces hubo autores como Creuzer, o incluso Welcker, para los que la mitología en su totalidad era el origen de toda ciencia, algo así como una visión antes del trabajo diario del cerebro. La mitología habría sido incluso la totalidad inalcanzada de un saber inmemorial, y todo lo ulterior que contiene algo de cierto (como, por ejemplo, la teoría de las ideas de Platón) no es, por eso, más que un eco, es decir, algo también secularizado. Marx, empero, escribió ya una vez a Ruge en 1843:

202. Cf. K. Löwith, *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, trad. de N. Espinosa, Katz, Buenos Aires, 2007.

203. *Ibid.*



Se pondrá de manifiesto [...] que el mundo posee hace mucho tiempo el sueño de una cosa de la que sólo necesita poseer la conciencia para poseerla en realidad. Se pondrá de manifiesto entonces que no se trata de un gran trazo de separación entre pasado y futuro, sino de *realización* de las ideas del pasado.

En el estilo de los secularizadores, estas palabras serían ellas mismas una secularización del original romántico, siendo así, como es evidente, que representan al original en persona. A saber, un punto de perspectiva *completamente nuevo* precisamente en consideración al pasado, o, como dice Marx, en el «análisis de la conciencia mítica, sin claridad sobre sí misma» de este pasado, y por tanto, desde luego, con una ruptura abstracta con él. *Y por eso, así como un material excelente no queda debilitado por ser corregido, así también es todavía más evidente que no es secularizado por el hecho de que, puesto en pie, sea realizado.* Está de más aquí subrayar todos los elementos completamente nuevos que Marx —con el cometido proletario-revolucionario tras de sí— tuvo que encontrar para hacer realidad en absoluto ideas certeras del pasado. Lo innovadoramente nuevo en el conocimiento de la plusvalía, en la concepción económico-dialéctica de la historia, en la relación teoría-praxis: si los secularizadores no lo entienden, no lo quieren entender por ignorancia, ello dice algo, desde luego, sobre su mentalidad restauradora, pero nada en absoluto sobre el marxismo. Y menos aún dice nada este rezagamiento sobre la nueva humanidad, actividad, reforma del mundo, sobre el sueño ajustado hacia adelante de un marxismo abierto en todos sus puntos. Aquí no hay ninguna clase de mito *ci-devant* trascendido y conservado en frío, pero si, en cambio, se reparte un florecimiento, llega siempre la luz apuntada. Y manteniéndonos incluso fuera del poner-en-pie marxista, dirijamos la mirada, por ejemplo, a la *moralidad*. ¿Es que ésta se hace menor cuando no se cumple ya por razón de una recompensa ultraterrena, o, al contrario, no se hace justamente por ello más pura? O bien dirijamos la vista al *cristianismo mismo*: ¿es que Thomas Müntzer privó de tensión al cristianismo por no tomarlo en un sentido quietista, ni tampoco en el sentido de la remisión ultraterrena de «dejarlo a deber a cuenta de Cristo»? ¿No se hizo el cristianismo, al contrario, precisamente más auténtico, no ganó más identidad real por su inserción en la actividad, en la historia del tiempo terrenal, en la revolución y en aquella otra «encarnación de Cristo» que aparecía como democracia mística a los anabaptistas y anteriormente a los husitas? Dirijamos la vista a la *historia de la ciencia*, nacida, por lo demás, entre los griegos

por la ruptura con el mito, aun cuando éste, a menudo y con influencia cambiante, se hiciera presente en la racionalización de los conceptos. ¿Es que la filosofía y la ciencia se han hecho más pobres, o, al contrario, no se han visto enriquecidas con cosas nunca vistas, nunca pensadas, cuando Sócrates quiso hacerlas descender del cielo a la tierra, cuando la *ananke* de Demócrito no secularizó en absoluto la Moira mítica o diosa del destino? ¿O cuando en la pareja ontológica conceptual *dynamis-entelequia*, «materia-forma», Aristóteles aporta a las hipótesis míticas mujer-hombre, además de su utilización desencantada, algo absolutamente nuevo, de lo que responder, que defender «en verdad»? No hay duda de que hay una intencionalidad verdadera que se reviste con la envoltura mística o mítica, una intencionalidad que en humanidad, en dialéctica (que existe ya en el mito chino) está dirigida a una esencia luminosa en un *orto* futuro; así, sobre todo, en las luminarias mesiánicas del mito. Y precisamente será un amigo de la Ilustración quien menos niegue a estos presentimientos su emoción profunda y agradecida de aprendiz. Pero algo corrector, enriquecedor, iluminador del mundo desde sí mismo sólo puede proceder de un punto de vista de la conciencia conquistado científicamente: de un punto de vista, eso sí, todavía habitado. Esto no puede acontecer ni ser entendido en una sociedad en la que, como dice Spranger, sólo existen dos filosofías: una filosofía de la desesperación, que renuncia a todo, y una filosofía de la cavilosidad, que quiere hacer broche clerical de la verdad de remotas proposiciones escolástico-medievales. Sólo el marxismo creador es nuestra época aprehendida en pensamientos, una época que es, a la vez, creadora, heredera, realizadora. Allí donde también la humanidad no se queda en el corazón o se limita a exhortaciones ideales (sin que nadie mueva un dedo por ella). Allí donde la tierra puede verdaderamente disponerse a superar el mundo, sin que por ello quede reducido a una imagen mítica, que es lo que querría la «bondad poetizada» de la rumia mítica verbal de nuestros días. Muy otro es el aspecto que ofrece la realización de lo conocido como cierto y su verificación en la tendencia entendida de modo marxista, de acuerdo con su posibilidad real y su perspectiva. Esta praxis no es, de ninguna manera, secularización, justo cuando hace desaparecer toda aquella región de lo alto en la que el hombre no aparece. *A no ser que se tome la secularización en un sentido nuevo, marxista, tal y como corresponde a la relación teoría-praxis.* De esta manera, y en sutil ironía, tiene lugar incluso una rehabilitación de la palabra tan peyorativa y tan cargada de perfidia, una rehabilitación en la que nunca pudieron haber pensado los pseudosabios entre

sus menospreciadores. Después, en efecto, de que todos los grandes pensadores anteriores a Marx se contentaron en lo esencial con hacer filosófico el mundo en los libros, comienza realmente, *suo modo*, en el horizonte de la humanidad marxista, una mundanización de la filosofía. De tal suerte, que la filosofía es puesta totalmente en pie y se muestra tan dispuesta como capaz para la reconstrucción del planeta Tierra. Todo ello, empero, sin tachar ninguna de las grandes ideas del pasado, sumida en el pensamiento, y precisamente por ello no inactiva. «¿O es que tal y como el rayo proviene de las nubes, provienen también las acciones de las ideas? ¿Van a vivir pronto los libros?» Ésta es la cuestión de Marx, tal y como se encuentra en el poema de Hölderlin «A los alemanes». Lo que de tal manera aparece pura y decididamente como cometido, no puede frustrar la esperanza inteligida.

*Sueño hacia adelante, sobriedad, entusiasmo y su unidad*

Ninguna ensoñación debe detenerse, porque ello no tiene buenas consecuencias. Pero si se trata de un sueño hacia adelante, entonces la cosa se presenta de un modo muy diferente. Y también desaparece la opacidad, el elemento debilitador que puede adherirse al anhelo, mientras que éste muestra, al contrario, de lo que verdaderamente es capaz. Desde siempre se le ha inculcado al hombre que no debe salirse de sus posibilidades, y así lo ha aprendido; pero ni sus deseos ni sus sueños se doblagan. Todos los hombres, puede decirse, están prendidos en el futuro, superan la vida que les ha tocado vivir. Y en tanto en cuanto se sienten insatisfechos, valoran una vida mejor, aunque la imagen que de ésta se hagan sea trivial y egoísta, y tienen lo inadecuado por una *barrera*, no por una costumbre. En este sentido, el *wishful thinking* más particular y más ignorante es preferible al paso de oca inconsciente, porque aquél puede ser informado: es susceptible de conciencia revolucionaria, puede subirse al carro de la historia sin tener que dejar atrás lo que hay de certero en sus sueños. Muy al contrario: el carro no es tan estrecho como se imaginan o quieren suponer épocas estériles, indigentes o ignorantes. El progreso social exige siempre, sin duda, y a veces de manera áspera, que se arrojen al camino prejuicios, conciencia falsa, superstición, pero justamente por ello no exige nunca que se abandonen los sueños hacia adelante. Lo objetivamente posible, que tiene que servir de medida al sueño si quiere servir de algo, mantiene también el progreso social. El sueño soñado despierto de una vida perfecta, un sueño mediado objetivamente, y precisamente por ello no resignado, supera así tanto

su proclividad al engaño como la misma falta de sueños. Esta última, con su mantenerse-en-sí o unida a un realismo que sólo parece serlo si es resignado, es precisamente la situación predominante de muchos hombres, pensantes pero poco cognoscentes, en una sociedad sin perspectiva (junto a la abundancia de imprecisión). Todos ellos están dominados por una aversión frente a todo lo que sea adelante y mirada hacia adelante, si bien en distintas proporciones y con diferente temor. Una humildad semi-helénica y una cautela semi-positivista son traídas por los pelos, a fin de construir, por así decirlo, una parábola antimarxista, basándose en el hecho de que a nadie le es dado ver lo que hay a la vuelta de la esquina: todo ello para mantener la interesada falta de sueños. Siendo así que incluso la verdad del hecho de que no se puede ver lo que hay a la vuelta de la esquina pierde valor cuando se utiliza un espejo. Y, sobre todo, si no se puede ver, sí se puede oír lo que hay a la vuelta de la esquina, es posible escuchar hacia dónde se dirige la tendencia tras la próxima vuelta del camino, es posible promover activamente esta vuelta dialéctica, y precisamente la razón posee un sentido acústico para significaciones, como se pone de manifiesto en sus mismas raíces etimológicas. Pero la falta de sueños como destino sigue frenando, en tanto que la esquina, o más bien la situación no-burguesa y desagradable de antemano que se encuentra a la vuelta de la esquina, nos es presentada como algo escatológico, de tal suerte que la humildad helénica se resiste a la petulancia cristiana. O más bien, no a ésta como la voz de Patmos, sino sólo a la escatología que, una vez más, es identificada con el marxismo. Tal y como si el marxismo fuera un supramundo lleno de arrobos simplistas, y no, muy precisamente, este mundo mismo en un análisis penetrante de sus impulsos, en una anticipación controlada de sus posibles buenos frutos. En consideración a sus incómodos diagnósticos y predicciones, este factor de precisión puede aparecer justamente, no sólo como horadante, sino exactamente como penetrante; en una situación, sobre todo, en la que la riqueza alimentada por la imprecisión y un brillo externo macabro oculta el vacío propio del crepúsculo frente a la plenitud —por muy duro que sea su orto— del mañana próximo. Aquí la carencia de sueños hacia adelante aparece, por así decirlo, bajo un aspecto filosófico, pero ofreciendo, sin embargo, muy poca protección filosófica verdadera; no contando con las cosas que van a venir. En este escepticismo voluntario-involuntario el temor ocupa el lugar de la esperanza, y en lugar de la aprehensión del futuro como la mayor dimensión del presente, como Leibniz dice, lo que tenemos es un anti-final; hasta llegar a la separación, cuando

no a la frustración, con la mirada desviada. El temor, dice Sartre, es muy especialmente un estado que suprime al hombre; y de acuerdo con ello, hay que tener a la esperanza subjetivamente, y mucho más objetivamente, como lo opuesto vivificante. Y así como en la construcción de castillos en el aire no importa el más o menos de los costos, de donde resultan los sueños desiderativos fracasados o utilizados fraudulentamente, la esperanza, en cambio, con su proyecto y con su contacto con lo *posible inmediatamente venidero*, es lo más robusto y lo mejor. Y si bien la esperanza sólo trasciende el horizonte, mientras que es el conocimiento de lo real por medio de la práctica el que desplaza este horizonte, la esperanza es, a su vez, ella sola la que permite que el entendimiento enardecedor y confortador del mundo al que ella conduce sea conquistado, a la vez, como el entendimiento del mundo más firme y más tendente-concreto. El consuelo de este entendimiento del mundo tiene, sin duda, que ser constituido con esfuerzo. Más fácil hubiera sido construir Roma en un día que construir en un día Atenas, y harto difícil es el camino que hay que recorrer, a veces paso a paso, hasta llegar a cubrir aguas en el edificio del *regnum humanum*. Como dice también Lukács refiriéndose a la tendencia que hay que fomentar en el camino: «El realismo socialista tiene que tener una perspectiva, y en otro caso no es socialista». La razón no puede florecer sin esperanza ni la esperanza puede hablar sin la razón; ambas en unidad marxista. Ninguna otra ciencia tiene futuro, ni ningún otro futuro tiene ciencia.

Paso erguido: algo que distingue de los animales y que todavía no se posee. El paso erguido es primeramente sólo un deseo, el deseo de vivir sin explotación y sin señor. Aquí, sobre todo, el sueño diurno flota tan duradera como necesariamente sobre lo llegado a ser, sobre lo no-logrado, arrastrándolo consigo. Y los buscadores del paso erguido en cada momento determinado lo arrastran consigo en el sentido admonitorio de que nos habla Ludwig Börne en sus *Fragmentos y aforismos*:

Antes de ponerse en camino una época, envía por delante hombres capaces y dignos de confianza para que deslinden el nuevo asentamiento. Si se dejara en libertad a estos exploradores, si se les siguiera y obedeciera, pronto se sabría cuál es el objetivo de la época. Pero esto es lo que no se hace, sino que se les llama agitadores, corruptores, exaltados y se les retiene por la fuerza. Pero la época sigue avanzando con toda su impedimenta, y como no encuentra nada dispuesto y ordenado, se acomoda donde le parece, y se apropia y destruye más de lo que aprovecha y necesita.

Después de Marx las cosas han cambiado, o han cambiado, al menos, en aquellos países en los que el marxismo se ha hecho con el poder: aquí el futuro se ha aposentado. Ni tampoco el sueño soñado despierto del *regnum humanum* se encuentra simplemente en el aire o en el cielo, o de tal manera en las obras de arte, que los caminos en su dirección sólo puedan recorrerse como escapatorias y con aquella resignación que nos dice que la belleza sólo florece en la canción. En lugar de la noche de valpurgis, por tanto, «donde se ve con asombro / cómo arde en la montaña Mammon», se ofrece con certeza otra ocasión para que fluya el oro de la anterior mezcolanza de utopía e ideología. La fuerza anticipadora, sin embargo, ha de florecer y ha de seguir desempeñando, desde luego, su oficio; precisamente aunque ello se ejercite con *sobriedad*, en lugar de exaltación y nubosidades. Y, sin embargo, también el *entusiasmo* asiste a la sobriedad, a fin de que ésta no escorcese abstracta-directamente la *perspectiva*, en lugar de mantenerla orientada al globo de la posibilidad concreta. Entusiasmo es fantasía en acción, y la acidez de la sobriedad tiene que convertirse en el ingrediente máspreciado, más que en el más general y barato. Nada se halla más lejos de la auténtica sobriedad, es decir, de la sobriedad ejercitada de modo marxista, que el *common sense*, ese sedicente sano sentido común humano, que ni es tan sano, ni mucho menos tan humano, sino que se encuentra, más bien, repleto de prejuicios pequeñosburgueses; pero nada, a la vez, le es tan próximo como el *bon sens*, tan distinto del *common sense*; ese *bon sens* que tan precisamente se encuentra en el entusiasmo ejercitado de modo marxista. El *common sense*, típicamente adialéctico, estatuye que los hombres siguen siempre siendo hombres, de tal manera que, si se pasa la vida en África central, se tendrá por absurdo que el agua se dé también en forma sólida, del mismo modo que se tuvo por imposible que China pudiera algún día convertirse en república; el *bon sens*, en cambio, esta marca de calidad, este signo de plenitud de una sobriedad realmente sana, no excluye por principio ninguna perspectiva, a no ser aquellas que conducen a cosas de las que nada bueno puede esperarse. Y es muy característico del marxismo, como aposentador que es del futuro, que en él se supera la antítesis petrificada sobriedad-entusiasmo, en tanto que ambos extremos son llevados a un nivel nuevo haciendo trabajar a ambos recíprocamente por una anticipación exacta, por una utopía concreta. El papel de la sobriedad no consiste en recortar sin más la fantasía, como si la Ilustración coincidiera con Gottsched, o incluso con Nicolai; como el papel del entusiasmo en tanto que fantasía en acción no consiste tampoco en hacer tabla rasa del absoluto, como

si el romanticismo revolucionario coincidiera con el quijotismo. Para poner en su punto el horario es preciso hacer girar el minutero, y de igual manera, el *totum* de un gran navío tiene durante su travesía que ser iluminable en todo pequeño trabajo revolucionario. Es en consecuencia tan poco inteligente como ajeno al marxismo tratar de acercarse a la realidad tan sólo con sobriedad, como tratar de acercarse a ella tan sólo con entusiasmo; lo real, precisamente como lo real de la tendencia, sólo es aprehensible por la constante oscilación de ambos aspectos, unidos en una *perspectiva ejercitada*. Y en este sentido escribía Lenin con ocasión del cuarto aniversario de la Revolución de octubre:

No basados directamente en el entusiasmo, sino con apoyo del entusiasmo nacido de la gran Revolución, sobre la base del interés personal, de la afección personal, del principio de la rentabilidad, debéis esforzaros ante todo en construir las firmes pasarelas que en un país pequeñoburgués conducen al socialismo a través del capitalismo de Estado; de otro modo no alcanzaréis el comunismo, de otro modo no conduciréis al comunismo a docenas y docenas de hombres<sup>204</sup>.

Íntimamente entrelazado con este frío realismo se encuentra también el realismo objetivo-entusiástico que Lenin caracteriza en su escrito sobre el «Radicalismo de izquierdas» como el realismo adecuado para el *élan* (y no para el freno) en lo real mismo:

La historia en general, y la historia de las revoluciones en particular, es siempre más rica en contenido, más diversa, polifacética, viva, «astuta», que lo que pueden imaginarse los mejores partidos, las vanguardias con más conciencia de clase de las clases más progresivas. Y ello es muy comprensible, porque las mejores vanguardias dan expresión a la conciencia, la voluntad, la pasión, la fantasía de docenas de miles, mientras que en los momentos de mayor ímpetu y de mayor tensión de todas las facultades humanas, la revolución es realizada por la conciencia, la voluntad, la pasión y la fantasía de docenas de millones<sup>205</sup>.

Y el modelo de esta corriente fría por razón de la corriente cálida, de la corriente cálida que necesita la corriente fría del análisis precisamente para mostrar sus estadios separados, este modelo se encuentra en Marx mismo. Así, por ejemplo, en esta profecía empírica (Antonio más Tasso, pudiera decirse, corregidos en uno único):

204. *Ausgewählte Werke*, vol. II, p. 890.

205. *Ibid.*, p. 739.

El Derecho no puede estar a mayor altura que la estructura económica y que el desenvolvimiento cultural de la sociedad condicionado por aquélla. En una fase superior de la sociedad comunista, después de que haya desaparecido la subordinación servil de los individuos bajo la división del trabajo, y haya desaparecido consecuentemente también la contraposición entre trabajo corporal y trabajo espiritual; después de que el trabajo se haya hecho, no sólo medio de vida, sino la primera necesidad vital; después de que, con el desenvolvimiento en todas sus partes de los individuos, hayan crecido también las fuerzas productivas y fluyan más plenamente todas las fuentes de la riqueza comunitaria: sólo entonces podrá trasponerse totalmente el angosto horizonte jurídico burgués, y podrá escribir la sociedad en sus banderas: «cada uno según sus capacidades, a cada uno según sus necesidades»<sup>206</sup>.

Sólo con tal *análisis* (el cual, teniendo en cuenta la mar gruesa, puede ser incluso un análisis *ad pessimum*), junto a tal *perspectiva* es posible el entendimiento confortador del mundo que se llama marxismo, y que, justamente por ello, no es un entendimiento contemplativo, sino una instrucción para la acción. La inadecuación de la propiedad privada capitalista de las fuerzas productivas sociales, esta contradicción fundamental dentro de la sociedad capitalista desarrollada, puede ser encubierta efímeramente por coyunturas febriles entre las crisis o por teorías de charlatanes, pero, aunque encubierta, persiste, y sólo el marxismo es, a la vez, el detective y el liberador, tanto la solución teórica como la solución práctica de ésta, la más persistente de todas las contradicciones. Y sólo el marxismo ha impulsado la teoría práctica de un mundo mejor, no para olvidar el mundo existente, que es lo que ocurría en la mayor parte de las utopías sociales abstractas, sino para cambiarlo económica-dialécticamente. En ningún punto sin herencia, y menos aún, sin la proto-intención de la Edad de Oro; el marxismo, el más frío detective en todos sus *análisis*, se toma, sin embargo, en serio la *fábula*, y hace suyo prácticamente el *sueño de la Edad de Oro*; debe y haber reales, esperanza real, se abren camino. La situación hasta ahora no ha sido tal como para haber puesto pie vivo en la perspectiva más perfecta; la situación misma de lo más perfecto no es tampoco tal, ya que lo más perfecto no se da aún, sino que en la alienación anterior es mantenido a gran distancia. La relación de la menesterosidad con el elemento cálido e incluso entusiástico de la mayoría de los sueños desiderativos origi-

206. K. Marx, *Crítica del Programa de Gotha*, en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, Progreso, Moscú, vol. II, s.a., p. 16.



nados en la situación anterior ha sido, por eso, si se prescinde de la actitud contemplativa, sólo la resignación o, lo que aquí es lo mismo, la religión. Si la esencia real de los contenidos de esperanza ha de penetrar suficientemente en la existencia, si ha de ganar suelo, pies y manos, el lugar de acceso, revestido de *prosa y valor simbólico* a la vez, se llama sociedad sin clases: *usque ad finem*.

*Certeza, mundo inacabado, patria*

«Ante él surgió una imagen de toda la vida del hombre sobre la tierra, y le pareció que la vida del hombre no era nada, sólo un minúsculo encenderse, un breve centellear en medio de una tiniebla terrible e ilimitada, y toda la grandeza, toda la dignidad trágica del hombre y su gloria heroica tenían su origen en que este centelleo era tan breve. Sabía que su vida era reducida y que se extinguiría de nuevo, quedando sólo la tiniebla inconmensurable y eterna. Y sabía que moriría con el sarcasmo en los labios, y que con el último latido de su corazón resonaría su terca negativa en el seno de la noche que todo lo devora.»

(Thomas Wolfe, *No hay camino de vuelta*)

«Mejor así:

»El deseo edifica y crea cosas reales, y nosotros somos los jardineros del árbol más misterioso que ha de crecer. El impulso a ser de acuerdo con nosotros mismos atrae al alma, es la solución pensada para el cristal total de la realidad renovada y para el espíritu volitivo, que se desvía en el pensamiento y además crea en el pensamiento, fuerte como un imán orientado a nuestro futuro, al futuro del mundo, tal y como mira constantemente hacia nosotros, siendo el único que se reserva indecisa la elección laxa entre el mal y el bien. Se trata de nosotros y no se sabe hacia dónde caminamos, sólo nosotros somos palanca y motor, mientras se atasca la vida externa y revelada: pero la nueva idea se abre paso, al fin, hacia el exterior, hacia la plena aventura, hacia el mundo abierto, inacabado, tambaleante, a fin de que así, en esta su fortaleza, ceñido con nuestro dolor, con nuestro terco presentimiento, con el poder gigantesco de nuestra voz humana, pueda nombrar a Dios, y no desear hasta que se hayan sometido nuestras sombras más íntimas y se haya logrado el cumplimiento de aquella noche vacía, efervescente, en torno a la cual están edificados todas las cosas, hombre y obras.»

(Ernst Bloch, *Espíritu de la Utopía*, 1918)

«Exacto así:

»Tres categorías del proceso dialéctico son, por tanto, centrales: frente, *novum* y *materia*, las cuales presuponen la más sincera cualidad humana para la aprehensión y la actuación, es decir, la esperanza. *Frente* es el sector más adelantado del tiempo, allí donde se decide el tiempo próximo. *Novum* es la posibilidad real de lo todavía-no-consciente, de lo no-llegado-a-ser-todavía, con el acento en el *novum* bueno (reino de la libertad), cuando es activada la tendencia en esta dirección. *Materia* no es el bloque mecánico, sino —de acuerdo con el sentido implícito en la definición aristotélica de la materia— tanto el ente-según-posibilidad, es decir, aquello que determina en sus condiciones lo que puede manifestarse en cada momento, como también el ente-en-posibilidad, es decir, el sustrato real de posibilidad del proceso dialéctico. Precisamente como ser en movimiento, la materia es un ser todavía no definitivo; es el suelo y la sustancia en los que se decide nuestro futuro, en tanto que el suyo propio. Toda una multitud de problemas se alza aquí de tal suerte ante la filosofía actual. Problemas que, aunque ya más que maduros, todavía no están 'dispuestos' para el Occidente actual. *Ex oriente lux*: esta vieja expresión, procedente de la geografía y del cristianismo, reviste en este aspecto una verdad nueva y con nueva función: del punto oriental de la humanidad actual viene la luz. La filosofía alemana, de Hegel a Marx, lo ha articulado por primera vez; la filosofía alemana tiene que hacer honor a este deber.»

(Ernst Bloch, «Sobre la situación actual de la filosofía», 1950<sup>207</sup>)

Tampoco el deseo mediado cede ni renuncia; no se pierde de vista, por muy difícil y caro que se haga. El deseo no se adhiere a lo dado, sino que, mirando lo existente visible, le parece lo mejor no creer en ello. La esperanza subjetiva, en cambio, esa esperanza con la que se espera, está segura y cierta de sí, aun cuando lo designado por ella, es decir, la esperanza objetiva cuyo contenido se espera, sólo puede ser, en el mejor de los casos, probable. La esperanza subjetiva es *spes, qua speratur*, mientras que la objetiva es *spes, quae speratur*, la primera, la esperanza que espera, es creída, por eso, realmente y en ella hay *suo modo* confianza, mientras que la segunda, la esperanza esperada, caso de tener toda la confianza a su favor, no sería ya esperanza. O en otras palabras, lo que en la esperanza que espera —indolegable, enar-

207. En *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie, Gesamtausgabe*, vol. 10, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977.

deciente activamente hasta el final— se designa, a saber, el *contenido objetivo de la esperanza* en el mundo mismo, no es seguro y cierto en absoluto, ya que, en otro caso, la confianza de la esperanza que espera, en lugar de ser valerosa, y muy a menudo entera y paradójica, sería meramente trivial. Como tal, es decir, como mediada en la tendencia histórica, la auténtica esperanza no se encuentra, de ninguna manera, en el espacio vacío, del que nada le saldría al encuentro y en el que, por eso, sería posible cualquier aventura. Pero precisamente porque la auténtica esperanza en el mundo discurre por la vía del mundo y trabaja mediada con su proceso objetivo, la esperanza auténtica se encuentra junto con este proceso en un riesgo, en el *riesgo del frente*. Y sólo si el objetivo alcanzable, en expectativa por razón de leyes, la humanización socialista, no es oscurecido por la insuficiencia, no es amargamente alejado por desviaciones, sólo entonces las leyes válidas objetivamente del desenvolvimiento dialéctico y de su posibilidad ulterior podrán guiar eficazmente, podrán ser gozosamente fructificadas. Aun cuando decidida en sí misma como esperanza que espera, el resultado mismo tiene que ser todavía decidido en la historia abierta, en tanto que campo de la decisión objetiva-real. Ésta es la categoría del peligro o de la falta de garantía objetiva, también de la mediada, de la *docta spes*; no existe todavía ninguna falta de situación incommovible de resultado fijo. Y no la hay tampoco en un sentido negativo, de tal manera que se extinguieran la capacidad de decisión, el *novum*, la posibilidad objetiva, y que toda batalla perdida no pudiera ser librada de nuevo de mejor modo. Pero tampoco hay falta de situación en aquel sentido luminoso, el más luminoso de todos, que designa la existencia sin alienación, como un valor madurado, naturalizado. El optimismo, por eso, sólo está justificado como optimismo militante, no como optimismo conclusivo; más aún, en esta última forma el optimismo es, frente a la miseria del mundo, no sólo abominable, sino imbécil. Ni tampoco la decisión real mejor se encuentra, de la manera que sea, en un más allá hipostasiado; y menos aún, como si su *ens perfectissimum* fuera un *ens realissimum* sentado en su trono sobre todo lo existente. Tal «hecho» consumado de orden superior, tal como lo disponen, no sólo las religiones teístas, sino también los idealismos metafísicos, representa, más bien, una pura hipóstasis. Tanto peor, y tanto más erróneo, si todos los filósofos anteriores, en la medida en que han reflexionado sobre tales regiones celestiales lejanas, han tratado del Dios de estas regiones, de su sustancia, de su absoluto como si tuviéramos en él un *dato fijo*, un *definitum*, incluso un *realissimum* incomparables, y como si todo proceso fuese simple-

mente un ejercicio didáctico dirigido a este dato fijo o procedente de él. Sin ningún género de duda, todo, y muy especialmente la vida humana, es una especie de *transcendere*, una trasposición de lo dado, pero este *transcendere* no implica como utópico-concreto ninguna clase de trascendencia. Esta última sería, una vez más, una trascendencia conclusa, un dato fantasmal, y así como es seguro que la conciencia de la utopía concreta no está adherida de modo positivista al hecho de la *visibilidad inmediata*, todavía es más seguro que esta conciencia no se evapora ante la hipóstasis fáctica de la pura *invisibilidad mitológica*. En su lugar, la filosofía se acredita como expedición en y con el proceso ramificado e inacabado, como coraje frente a aquella *falta de garantía que sitúa la esperanza justamente en la frontera*. No con lo inconcluso como destino, no con un mero acercamiento infinito al objetivo, como ocurre en el ámbito de los sentidos con Tántalo, y en el ámbito de la moralidad con Kant. El mundo inacabado puede, más bien, ser llevado a su final, el proceso pendiente de él puede ser conducido a un resultado, como también puede ser revelada la incógnita del punto principal real-oculto en sí mismo. Pero no por hipóstasis precipitadas ni por determinaciones esenciales fijas que bloqueen el camino. Lo propio en sí o esencia no es algo dado conclusamente, como el agua, el aire, el fuego o la invisible idea del todo, o como quieran llamarse, absolutizados o hipostasiados, estos datos fijos-reales. Lo propio en sí o esencia es *aquello que todavía no es, lo que empuja hacia sí en el núcleo de las cosas, lo que aguarda su génesis en la tendencia-latencia del proceso*: es en sí mismo esperanza fundamentada, esperanza real-objetiva. Y su nombre se roza, en último término, con el «ente-en-posibilidad» en el sentido aristotélico y postaristotélico, es decir, con lo más concluso que existe: con la materia. Todo el soporte, condicionamiento y devenir de ésta se convertirían, en efecto, en un concepto sin sentido si lo que puede y debe resultar existiera ya de antemano. Este todavía-no no es algo, desde luego, que se encuentra, digamos, en el átomo o en los «diferenciales» subatómicos de la materia, de tal manera que todo lo que más tarde resulta o resultará se encontraría ya de modo concentrado en la «disposición», algo así como *encapsulado*. Una concepción retardataria del todavía-no semejante lo que haría es escamotear o no entender el salto dialéctico hacia lo nuevo. Y de la misma manera, en la tendencia-latencia del proceso material, dialéctica y abierta al *novum*, no se encuentra tampoco, desde luego, al estilo de la vieja teleología, ninguna finalidad conclusa *preordenada*, ni menos todavía una finalidad fijada mitológicamente desde lo alto. Lo que no quiere decir que con esta

vieja teleología y su recuerdo de la «providencia» quede también desacreditado el auténtico problema teleológico, ni que las auténticas categorías del objetivo, de la finalidad, del sentido queden desplazadas o eliminadas dogmáticamente. Tanto menos, cuanto que precisamente la tendencia implica una constante referencia a un objetivo; que un progreso sin esta referencia no podría medirse ni podría existir real-objetivamente; que un mundo sin un proyecto a realizar en él y con él, sin objetivos, finalidades, sentido a realizar, no sería, de ninguna manera, un mundo marxista. Porque la verdad de la teleología no consiste nunca en finalidades concluidas dadas, sino, más bien, en finalidades que se van constituyendo en el proceso, que surgen siempre de nuevo y se enriquecen en él. El nervio del auténtico concepto histórico es siempre el *novum*, así como el nervio del auténtico concepto filosófico es el *novum* mejor. Y el tenor utópico de tantas, para no decir de la mayoría de las teorías de la esencia se encuentra sólo oculto, porque la verdad final de todas las cosas es expuesta como una verdad absolutamente existente y completamente definida. Esta verdad, entendida como adecuación de las cosas consigo mismas, esta su esencia exhaustiva, su esencia fundamental, es tenida aquí como conclusa en y para sí, clara, manifiesta, y sólo oculta todavía a la débil inteligencia humana. De las pruebas por el ejemplo representadas por los diversos nombres metafísicos de la esencia se desprende el *exemplum* mismo, como de los experimentos en torno a lo propio en sí se desprende pura y fija ontología, y, como añadidura, una ontología altamente contemplativa. El carácter contemplativo de la mayor parte de la filosofía premarxista consume así algo supremamente existente, a pesar de que éste sólo y únicamente puede anticiparse con mucha luz polifónica. En tales hipótesis ópticas el método se convierte en mero camino consumidor; el resultado, en un palacio completo al final del camino; la metafísica del *Hen kai Pan*, en un rótulo acabado sobre el palacio. Lo que aquí se desconoce es no sólo la materia, sino, incluso allí donde ésta es conocida, su verdad más importante: que la materia es hacia adelante. Pero no sólo el arte, sino muy especialmente la filosofía, desempeñan ahora conscientemente el oficio activo de la pre-apariencia y precisamente de la pre-apariencia de un vislumbre objetivo-real que es *el mundo en proceso*, *el mundo real de la esperanza*. Y el mundo queda exclusivamente fundamentado en la materia, como algo movido multiformemente y no estereotipado; lo mismo como ente-según-posibilidad condicionando según leyes, que como ente-en-posibilidad que se abre sustancialmente. La visión de esta génesis es el órgano de la filosofía, y su nueva forma, la mirada dirigida

dialécticamente, abierta sistemáticamente, que penetra en la materia configurada en su tendencia.

El mañana vive en el hoy, y nunca se deja de preguntar por él. Los rostros que se han vuelto en la dirección utópica han sido, desde luego, muy distintos en cada época, como muy distinto ha sido también lo que en detalle y de caso en caso pensaban ver allí. La *dirección*, en cambio, es afín por doquiera, más aún, la misma en su objetivo encubierto; es una dirección que se nos aparece como lo único inmutable en la historia. Dicha, libertad, no-alienación, Edad de Oro, tierra en la que fluyen leche y miel, lo eterno femenino, la señal de la trompeta en *Fidelio*, y el Cristo después de la resurrección: tantos y tantos testimonios e imágenes, pero todos erigidos en torno a aquello que habla por sí mismo en tanto que calla todavía. La dirección hacia esta evidencia, material, y no sólo lógica, tiene que ser invariable, cognoscible en todo aquel punto en el que la esperanza despliega su absoluto y trata de leer en él. No hay duda, ni se deja tampoco ninguna duda acerca de ello: una esperanza no-clarificada, no-dirigida sólo conduce al descarrío, porque si es verdad que el verdadero horizonte no va más allá del *conocimiento de las realidades*, este conocimiento, si es marxista y no mecanicista, muestra precisamente *la realidad misma como una realidad del horizonte* y la esperanza informada como una esperanza adecuada a esta realidad. El objetivo está todavía y sigue estando oculto, el absoluto de la voluntad y de la esperanza todavía no se ha encontrado, en el agente del existir no se ha encendido todavía la luz de su mismidad, de su esencia, de su contenido fundamental perseguido: y, sin embargo, el *nunc stans* del momento activo, de la aspiración llena de su contenido se halla, con claridad utópica, en cabeza. Como decía Abelardo, el inquieto escolástico: *Terminus est illa civitas, ubi non praevenit rem desiderium nec desiderio minus est praemium*. Se entiende por objetivo aquella comunidad en la que el anhelo no se adelanta a la cosa ni la satisfacción es menor que el anhelo. El ser es como esperanza, es el contenido finalmente manifiesto del «qué» y la esencia de nuestro factor hacia lo alto, un *quid pro quod*, es decir, un «qué» y esencia en los que la intención puede ser superada. La capacidad humana para tal concepto absoluto del objetivo es precisamente lo prodigioso en una existencia en la que lo mejor queda siempre en estado fragmentario, en la que toda finalidad se hace medio a su vez, al servicio de un objetivo fundamental, de un fin último totalmente invisible, más aún, en y para sí todavía inexistente. Marx designa como su último objetivo «el desenvolvimiento de la riqueza de la naturaleza humana»; una riqueza *humana* que,

como la de la naturaleza, se halla únicamente en la tendencia-latencia en la que el mundo se encuentra, *vis-à-vis de tout*. Desde esta perspectiva hay que decir que el hombre vive todavía por doquier en la prehistoria, que todas y cada una de las cosas se encuentran ante la creación del mundo como un mundo auténtico. *La verdadera génesis no se encuentra al principio, sino al final*, y empezará a comenzar sólo cuando la sociedad y la existencia se hagan radicales, es decir, cuando aprehendan y se atengan a su raíz. La raíz de la historia es, sin embargo, el hombre que trabaja, que crea, que modifica y supera las circunstancias dadas. Si llega a captarse a sí y si llega a fundamentar lo suyo, sin enajenación ni alienación, en una democracia real, surgirá en el mundo algo que ha brillado ante los ojos de todos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria<sup>208</sup>.

208. Sobre el significado enigmático de la palabra patria en la obra de Bloch, cf. H. Mayer, «Ernst Bloch, utopía, literatura», en el libro colectivo *En favor de Bloch*, Taurus, Madrid, 1979, y F. Serra, *Historia, política y derecho en Ernst Bloch*, Trotta, Madrid, 1998, pp. 104 ss.

## ÍNDICE GENERAL

PARTE QUINTA (IDENTIDAD)  
IMÁGENES DESIDERATIVAS DEL INSTANTE COLMADO  
(MORAL, MÚSICA, IMÁGENES DE LA MUERTE, RELIGIÓN,  
NATURALEZA ORIENTAL, SUMO BIEN)

43.	No están claras las cuentas con uno mismo .....	9
44.	El hogar y la escuela inician .....	10
45.	Prototipos destinados a hacerse semejantes al hombre .....	12
46.	Paradigmas de la vida arriesgada y de la vida feliz .....	16
	Tantas cosas pendientes .....	17
	Vestido demasiado abrigadamente .....	17
	Caza desaforada y temeraria .....	18
	Dicha francesa y alegría .....	19
	La aventura de la dicha .....	21
47.	Paradigmas de los ritmos volitivos y de la contemplación, de la soledad y de la amistad, del individuo y de la comunidad .....	22
	Un hombre decente .....	22
	Fabio o el actor irresoluto .....	23
	Sorel, Maquiavelo o el hombre de acción y la rueda de la fortuna .....	25
	El problema de la ruptura, Hércules en la encrucijada, Dioniso-Apolo .....	32
	<i>Vita activa, vita contemplativa</i> , o el mundo de la buena parte escogida .....	37



	Doble luz: soledad y amistad.....	42
	Doble luz: individuo y colectividad .....	51
	Salvación del individuo por la comunidad .....	56
48.	El joven Goethe, no-renuncia, Ariel .....	60
	El deseo de destrozar.....	60
	Dicha y dolor en el mundo de Werther.....	61
	La exigencia, Prometeo, el primer <i>Tasso</i> .....	63
	Intención de lo sublime, el gótico de Fausto y la metamorfosis.....	68
	Ariel y la fantasía poética.....	74
	Lo demoníaco y el hermetismo alegórico-simbólico.....	78
	Sólo quien el anhelo conoce: Mignon.....	82
	Deseos como presentimientos de nuestras facultades .....	87
49.	Paradigmas de la trasposición de fronteras: Fausto y la apuesta por el instante colmado .....	90
	Nada de paja húmeda.....	90
	Ñañer el laúd y vaciar los vasos.....	91
	Don Giovanni, las mujeres todas y el desposorio .....	94
	Fausto, macrocosmos. «Permanece todavía un instante; eres tan hermosa» .....	102
	Fausto, la <i>Fenomenología</i> de Hegel y el acontecimiento.....	108
	Ulises no murió en Ítaca; viajó al mundo inhabitado.....	115
	Hamlet, voluntad hermética; Próspero, alegría sin fundamento .....	119
50.	Paradigmas de la trasposición de fronteras, abstracta y mediada, mostrados en Don Quijote y Fausto .....	127
	La <i>voluntad en fermentación</i> .....	127
	La triste figura de Don Quijote y la ilusión dorada .....	129
	Afinidad: injusticia y justicia de Tasso frente a Antonio.....	146
	Lo prometeico-luciferino y el estrato sonoro .....	149
51.	Franqueamiento y mundo humano de máxima intensidad en la música .....	153
	Dicha de los ciegos.....	153
	La ninfa Siringa.....	154
	Héroe extravagante y ninfa: <i>Symphonie fantastique</i> .....	156
	Expresión humana, inseparable de la música .....	158
	La música como canon y mundo de leyes; armonía de las esferas, norte-guía más humano .....	167
	Música descriptiva, una vez más obra de la naturaleza; intensidad y moralidad de la música .....	179
	El espacio vacío; sujeto de la sonata y de la fuga.....	188
	Marcha fúnebre, réquiem, cortejo que sigue a la muerte.....	197
	<i>Marsellesa</i> e instante en <i>Fidelio</i> .....	201

52.	El yo y la lámpara funeraria o imágenes de esperanza contra el poder de la más fuerte no-utopía: la muerte .....	204
I.	<i>Introducción</i> .....	205
	De la muerte no se habla .....	205
	Utopías de la noche que carece de toda mañana en este mundo .....	206
II.	<i>Contrapuntos religiosos de la muerte y del triunfo</i> .....	210
	De los muertos sólo se habla bien .....	210
	Sombras y crepúsculo griego .....	212
	Afirmación del retorno; la rueda órfica.....	214
	Elixires del alma y viaje celestial gnóstico.....	217
	El cielo egipcio en la tumba.....	223
	Resurrección bíblica y apocalipsis.....	228
	Cielo mahometano, fortaleza de la carne, jardín encantado..	236
	La pura quietud busca además liberación del cielo, imagen desiderativa del <i>nirvana</i> .....	239
III.	<i>Eutanasias ilustradas y románticas</i> .....	246
	El espíritu libre como espíritu fuerte .....	246
	El adolescente con la antorcha invertida y con la encendida de nuevo.....	247
	Disolución en el todo, retorno letal a la naturaleza.....	253
	Glaciar, madre tierra y espíritu universal .....	257
IV.	<i>Otras maniobras secularizadas en contra; nihilismo, morada del hombre</i> .....	262
	Se sigue coloreando la nada.....	262
	Cuatro signos de una fe prestada.....	263
	La inmortalidad metafórica: en la obra.....	268
	La muerte como cincel en la tragedia.....	274
	Desaparición de la nada letal en la conciencia socialista.....	279
V.	<i>Gozo de vivir y fragmento en todas las cosas</i> .....	284
	Viaje de investigación a la muerte.....	284
	El instante como no-existencia; extraterritorialidad con respecto a la muerte .....	286
	Creciente intervención humana en el misterio religioso, en el mito astral, <i>exodus</i> , reino; ateísmo y la utopía del reino ...	292
I.	<i>Introducción</i> .....	293
	En buenas manos .....	293
	Una vez más el desvarío, la senda oculta.....	293
	Cabecilla y encantador; toda religión tiene un fundador.....	298
	Un elemento numinoso, también en lo humano religioso.....	304
II.	<i>Fundador, buena nueva y cur deus homo</i> .....	315
	El maestro venido de fuera: Cadmo .....	315
	Cantores de la liberación embriagadora: Orfeo .....	316
	Poetas de los dioses apolíneos y de su apoyo: Homero y Hesíodo; dioses del Estado romano.....	317
	La fe no florecida en Prometeo y la liturgia trágica: Esquilo .....	325

Hombre-pep y escriba lunar del mito astral: Oannes, Hermes Trimegisto-Thot .....	330
Buena nueva del equilibrio terrestre-celeste y del insignificante pulso del mundo (Tao): Confucio, Lao Zi .....	335
Un fundador que pertenece ya él mismo a la buena nueva: Moisés, su Dios del éxodo .....	346
Moisés o la conciencia de la utopía en la religión, de la religión en la utopía .....	352
Intervención bélica personal mezclada con luz astral: Zoroastro, Mani .....	359
Intervención personal redentora limitada al <i>akosmos</i> , referida al <i>nirvana</i> : Buda .....	368
Fundador surgido del espíritu de Moisés y del éxodo, completamente coincidente con su buena nueva: Jesús, apocalipsis, reino .....	375
Jesús y el Padre; la serpiente del paraíso como salvador; los tres misterios del deseo: resurrección, ascensión a los cielos, retorno .....	386
Fanatismo y sumisión a la voluntad de Alá: Mahoma .....	396
III. <i>El núcleo de la tierra como extraterritorialidad real</i> .....	401
El camino del inexistente «para qué» .....	401
Destino ineludible y eludible, o Casandra e Isaías .....	403
Dios como ideal utópicamente hipostasiado del hombre desconocido; Feuerbach; una vez más, <i>cur deus homo</i> .....	406
Recurso al ateísmo: problema del espacio en el que Dios es imaginado y utopizado .....	414
«Permanece todavía un instante» en el estrato religioso: la unidad del ahora en la mística .....	421
El milagro y lo maravilloso; el instante como punto de apoyo de Niké .....	429
54. El último contenido desiderativo y el bien supremo .....	438
Impulso y comida .....	438
Tres deseos y el mejor de todos .....	439
Imágenes valorativas como variaciones del bien supremo; Cicerón y los filósofos .....	442
«Permanece todavía un instante» y bien supremo. Problema de un modelo en el proceso del mundo .....	448
Una vez más impulso y comida o subjetividad; objetividad de los bienes, de los valores y del bien supremo .....	452
Suspensión y rigor en relación con el bien supremo (viento de la tarde, estatua de Buda, figura del reino) .....	462
Número y clave de las cualidades; sentido natural del bien supremo .....	477

55.	Karl Marx y el sentimiento de humanidad; materia de la esperanza .....	485
	El forjador apropiado .....	485
	«Derrocar todas las relaciones en las que el hombre es un ser humillado, esclavizado, abandonado, despreciable» .....	487
	Secularización y la fuerza de ponerse en pie .....	492
	Sueño hacia adelante, sobriedad, entusiasmo y su unidad .....	498
	Certeza, mundo inacabado, patria .....	504
	<i>Índice de personas, autores y obras</i> .....	511
	<i>Índice general</i> .....	537