

Michel Onfray

La construcción de uno mismo

La moral estética



Michel Onfray



Nació en 1959 en Argentan, Francia. Es doctor en filosofía y enseña actualmente en un liceo técnico en Normandía. Es autor de *El viento de los filósofos. Crítica de la razón dietética*, 1989; *La razón gourmet*, 1995; *La política del rebelde. Tratado de la resistencia y de la insumisión*, 1997; *La construcción de uno mismo. La moral estética*, 1993 obtuvo el premio Médicis de ensayo.

La construcción de uno mismo

La moral estética

Michel Onfray

La construcción de uno mismo

La moral estética

Traducción de Silvia Kot



Título original: *La sculpture de soi*
Traducción: Silvia Kot

© 1993, Éditions Grasset & Fasquelle
© De esta edición:
2000, LIBROS PERFIL S.A.
Chacabuco 271 (1069) Buenos Aires

Diseño: Claudia Vanni

ISBN: 950-639-485-7

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Primera edición: abril de 2000

Composición: Taller del Sur

Paseo Colón 221, 8° 11. Buenos Aires

Impreso en el mes de marzo de 2000

Cosmos Offset S. A.

Coronel García 444, Avellaneda. Provincia de Buenos Aires

Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

La traducción de este libro contó con el auspicio del programa
Victoria Ocampo de ayuda a la traducción de la Embajada de Francia.

Todos los derechos reservados

“Sé amo y escultor de ti mismo.”

Nietzsche, *La voluntad de poder*

OBERTURA

PEREGRINACIONES EN BUSCA DE UNA FIGURA

Para arder como la salamandra en un caldero que consume y al que se atiza con los propios jugos, fui a Rapallo, en el golfo de Génova, sobre la costa de Liguria, con el objeto de encontrar allí la sombra y el aliento de Zaratustra, hijo de Portofino y de Sils Maria. A lo largo de las rutas que llevan a las aldeas de pescadores, entre los pinos reales y el cielo deslumbrante, crecían algarrobos y caquis. Un viejo y su mujer recogían las frutas del árbol y luego las depositaban en un gran lienzo rústico. Un poco más lejos, una avenida de naranjos perfumaba la campiña y mezclaba las fragancias de los cítricos con los resinosos. Abrí un fruto de dermis flexible y cáscara rebosante de esencias potentes. Los trozos, ácidos y saturados de jugo, empurpuraban la boca y quemaban la garganta: esas naranjas, que no son comestibles, sirven para hacer mermeladas y dulces. Y con esa astringencia en la boca, yo pensaba en el alción, también llamado naranja de mar, ese pájaro nietzscheano por excelencia, al que Zaratustra transformó en virtud —el espíritu alcioniano— y al que los contemporáneos de Homero atribuían el mágico poder de calmar el mar cuando hacía su nido. Frutos del cielo y del mar, esos pájaros significan augurios favorables.

En la ruta que bordea la bahía de Santa Margherita hasta Por-

tofino, Nietzsche observaba las luces transparentes. Alción también, en esas comarcas de cielo, mar y caminos escarpados, donde los pinos reales y los olivos se aferran a los peñascos suspendidos sobre las radas desiertas, la arena y el ruido de las olas. Abajo, la aldea de los pescadores que remiendan las redes, hablan en voz baja junto a los barcos en las calas secas o los botes azules, rojos o blancos que se balancean. El filósofo se encuentra en trabajo de parto. Pronto dará a luz a Zaratustra, un alumbramiento que provocará ecos tremendos, increíbles malentendidos. Profeta de Dionisio, caballero que utilizará el nihilismo para cimentar y construir mejor, camina, como en los confines del mundo, en medio de un bestiario que lo anuncia y lo explica: el águila y la serpiente son sus emblemas; el asno y el camello, sus enemigos, porque se alimentan de las energías que sirven para producir lo sobrehumano, un estado más que una figura.

Zaratustra es el metafísico nuevo que posee el sentido de la tierra, por lo tanto, se arraiga sólo en lo sensible. Persigue con su vindicta al ideal ascético y a quienes lo promocionan. Su odio se dirige también hacia los trasmundistas que rechazan el pensamiento trágico y prefieren adormecer a los hombres con ilusiones edulcoradas y peligrosas. No le gustan ni los dioses ni los amos, y avanza, sin escuchar otra cosa que aquello que constituye la energía, la fuerza, el poder: lo contrario de la violencia. Ante todo, se distingue como presentador de nuevas posibilidades de vida, lejos del cristianismo, al otro lado de todo lo que vive de sus ideales mortíferos. Y su sombra me obsesiona, porque nuestra época carece de una virilidad que se le asemeje.

Fui al golfo de Génova para nutrirme de los perfumes, los colores y los céfiros de una de las tierras que fecundaron el alma de Nietzsche. Entre laureles y palmeras, junto a las aguas celestes y cerca del Monte Allegro, dispensador de las alegrías anunciadas por su nombre, resolví proseguir mi búsqueda de una figura que cristalizara el estado en el cual se puede formular una ética, cercana a la estética, a la elegancia, fortalecida por las luces de Italia. Venecia me fascinó.

Cada una de mis visitas a la serenísima fue una oportunidad de presentir que, en ese entrelazamiento de canales y puentes, de aguas y piedras, surgiría una solución. El laberinto reclamaba un hilo de Ariadna: no hay problema sin solución. Mis emociones debían conducirme al umbral de auroras que aún no han despuntado y que tomaron la forma de fragmentos, de direcciones e intuiciones. De Venecia se podía esperar una configuración de la luz. Por lo tanto, la noche tenía su utilidad. Sumida en la oscuridad, la ciudad entera oscila en torno a puntos luminosos: las ventanitas, las luces bamboleantes de las callejuelas, las gráciles iluminaciones de las trattorias, o la majestad de los flujos emitidos por inmensas arañas colgadas de los techos decorados con estuco, estropeados por la humedad y expuestos a la mirada del noctámbulo que desciende por el Gran Canal. La luz se difracta, se recompone en caprichosos puntillismos. Las noches caóticas son propicias para los fulgores, consolidan las tensiones con las que más tarde se expresan las resoluciones. Imposible abandonarse aquí a las potencias demoníacas o esperar algo de los misterios telúricos. Tampoco habrá que fiarse del líquido ni de las sirenas acuáticas.

El olor a agua estancada, a piedras carcomidas por las olas, a algas que flotan en la superficie de los canales, fomenta humos mentales. Perfumes de lo que sucede al caos, de días que siguen a la creación del mundo o preceden apenas al apocalipsis. Venecia está cubierta por una bruma de génesis: las descomposiciones lo atestiguan, auguran renacimientos y vitalidades de promesas vigorizantes. Los efluvios tienen el armazón de las fragancias íntimas, el potente aroma de las fermentaciones secretas. En lo más profundo de las almas, el espíritu que flota por encima de las aguas se fusiona con el secreto, el silencio y las conmociones. La carne vuelve a encontrar humores conocidos, sabe de las afinidades y las proximidades cómplices. El núcleo de la ciudad no es, como en Roma, un *mundus* bajo el cual acechan los espíritus, cerca de una piedra negra, en la intersección de los ejes verticales y horizontales; no es fijo, ni inmóvil, ni amenaza desencadenar hecatombes; no tiene la materialidad de los lugares descubiertos por las ciénagas. Porque el centro de Venecia es un perfume.

Mezcla de noches y de partículas volátiles, la ciudad es finalmente la única expresión de su voluntad. Sin doble ni duplicación posible, es la quintaesencia de una forma de excepción: el desafío lanzado a la naturaleza, la suma del orgullo y de la cultura llevados a su paroxismo. Es la producción de una idea, la consumación y el cumplimiento de un proyecto de Titanes que quisieron inscribir en el agua, en la laguna, en la superficie movediza de las ciénagas, un sueño petrificado: la mineralidad y su permanencia contra el equívoco de los elementos primarios. Sueño de razón cumplido pese a todo, meditación de temperamentos y caracteres que saborean la provocación de esas mentalidades tristes que, siempre, retroceden ante el poder de la determinación y la terquedad, Venecia es la resultante de una alianza entre la resolución y la energía. También expresa la densidad, la concentración, de un máximo de desafío en un mínimo de superficie. Contra el agua y pese a ella: el oro y el mármol, materiales de la excelencia, cualidades de la originalidad y la nobleza. La ciudad muestra la arrogancia acabada de los hombres contra la naturaleza, el poder eficaz de la voluntad sobre el destino. Encuentro aquí una metáfora estructurante.

Por último, Venecia concentra todas las variaciones posibles e imaginables sobre el tema de la gracia y la elegancia. Desde la piedra finamente esculpida, trabajada y tallada, hasta las composiciones de Pietro Longhi o del Prete Rosso, pasando por los gatos, símbolos vivientes del misterio, que expresan, al mismo tiempo, la independencia, el carácter imprevisible y lo salvaje nunca completamente circunscripto. Ciudad del desprecio por la pesantez y de la promoción de la delicadeza, Venecia es el éter en la superficie de las aguas, que amenaza convertirse en una nave fantasma por estar demasiado expuesta a la erosión del agua. Allí, nada pesa, todo planea. Bruma para el vuelo de los alciones, luz para quien está acostumbrado a los rigores hiperbóreos. La serenísima amarrada al tiempo. Pero todo perecerá, incluso los peligros. Mientras tanto, ella flota sobre las olas, despreciando la materia, rechazando la pesantez. Sobre las cimas de agua, inseparable de las espumas —esos líquidos seminales—, exhibe su magnificencia y se alimenta de excelencia.

¿Qué cosa más propicia puede esperarse? Al surgir de perfu-

mes genésicos, fortalecida con las luces que conjuran la noche, expresión de la energía concentrada y la gracia encarnada, la forma eligió a la ciudad, la ciudad ya no tiene que producir formas. Un hijo de Zaratustra bien podría ser veneciano, surgir de los sedimentos nutricios acuáticos, y ser portador de deslumbrantes resplandores, rebosante de fuerza y moviéndose en la elegancia. ¿Son estas las razones por las que vemos que Nietzsche está enamorado de Venecia, fascinado por la excepción, y transforma a la ciudad en metáfora de la música?

En mi primer viaje a Venecia no me interesé por la sombra de Nietzsche. No recordaba que entre Sils y Génova, Niza y Messina, estaba la ciudad de los dogos. Más tarde, cuando volví a ella, sentí deseos de efectuar peregrinaciones a los lugares habitados por el filósofo. Mientras iba tras las huellas de Zaratustra, sabía que uno se pierde cuando intenta encontrarse. Un modelo no es una prisión: invita a descubrir el propio camino y a manifestar ingratitud: mientras se avanza, es necesario desembarazarse de las sombras antes de que se vuelvan exigencias, obstáculos. Hay que ser nietzscheano como seguramente a Nietzsche le hubiera gustado: insumiso, rebelde. La paradoja consiste en que incluso aquí está su enseñanza...

El corazón de Venecia es nocturno. Todavía recuerdo el ruido de mis pasos en las calles, en las pequeñas plazas desiertas. Bajo la sombra de los campanarios, atravesando puentes, recorriendo galerías bajo las columnatas, reconociendo el pavimento irregular bajo mis pies, caminé hacia un reencuentro, como quien camina hacia un ser amado cuya ausencia fue desconcertante porque volvió imprecisos los contornos de su cara o las inflexiones de su voz: se trata de restaurar la forma para que coincida con la idea que se conservó de ella.

En el estado de excitación que acompaña esos reajustes con la realidad, el cuerpo se transfigura. En él se cumplen metamorfosis nutridas de sueños y temores, fatigas y aprehensiones. La sangre afluye a las sienas, al rostro. Calienta los miembros, desentumece el alma y la vuelve más veloz, más ágil. Está emboscada en la noche, lista para atrapar el pretexto de una emoción

que se convertirá en una intuición, y luego en una idea. Caza nocturna para alimentos diurnos.

En el recodo de un estrecho canal, deslizándose en las tinieblas como la barca de Caronte, pasó un gondolero. Un suave grito había anunciado su llegada, una inflexión de voz, en realidad. Apoyado en su remo, hizo avanzar la embarcación, ese largo féretro afilado, negro, de pico amenazante. Afirmándose en una pared, con la pierna, hizo surgir otro movimiento mediante el que la góndola pudo efectuar su viraje en un ángulo recto. Siguió el silencio, luego el ruido del agua que se volvió a cerrar sobre la estela, con un suave chasquido. Un poco más lejos, cantó. Y yo encontré mi hilo de Ariadna, en las palabras que Nietzsche le escribió a Peter Gast, durante una visita a Venecia: “La última noche me volvió a traer, mientras estaba sobre el puente de Rialto, una música que me conmovió hasta las lágrimas, un viejo adagio tan increíblemente antiguo, que me pareció que nunca había existido un adagio antes que ese”. Después de la luz, los perfumes, la energía y la gracia, era preciso que la ciudad fuera musicalizada, entre el madrigal y el aria de ópera. Inaccesible como una orquestación, fugaz como un eco de armonía. Venecia: canto profano con el que Dionisios puede bailar y tomar la forma de Zaratustra.

En la ciudad de Monteverdi, Nietzsche y Gast —el amigo del filósofo, músico, autor de una ópera cuyo título es *Los Leones de Venecia*— ponen a punto el manuscrito de Aurora, libro genovés en su factura, pero que durante mucho tiempo se tituló *Ombra di Venezia*. Luego piensan, juntos, un libro sobre Federico Chopin. Nietzsche lee a George Sand, Gast estudia las partituras. Tocan las obras en el piano. Me gusta imaginar, bajo los dedos del filósofo, el *Estudio n.º 12 en do menor*, un allegro con fuoco, expresión musical del genio nietzscheano, de su calidad y de su destino. Brío, potencia, fuerza y desesperación: esta obra del opus 10 es una tempestad que prefigura el final de los viajes de Nietzsche. La mano izquierda expresa el eterno retorno de lo trágico, el carácter implacable del fondo negro sobre el cual se inscriben nuestros actos y nuestros gestos: es una trama nocturna; la mano derecha es la voluntad: realiza intentos para arrancar del sopor, tentativas para escapar al destino. La línea se quie-

bra por una ruptura del ritmo, relámpagos de esperanza y un poco de paz. Otra vez amenazas en el registro grave, antes de la caída que recuerda las frustraciones de lo inacabado. Dionisios triunfa absolutamente sobre Apolo, totalmente, hasta en las consecuencias más dramáticas. La cita del filósofo con la locura ya está próxima, y se encamina hacia la insania: el estudio de Chopin muestra lo que le queda por recorrer y qué abismo se abre al final del sendero. Nietzsche no sabe que está escuchando la prefiguración de su derrumbe. Mientras tanto, regresa a su pensión, en casa Fumagalli, cerca de la Fenice, o en el Albergo San Marco, un cuarto que da a la Piazza San Marco. Siempre solitario, habitado por los sueños y preocupado por los aforismos que está escribiendo, va tras las almas muertas que también transitaron el laberinto veneciano.

En una libreta que se abre sobre el título *Carnevale di Venezia*, Nietzsche consigna, al llegar la noche, las conversaciones con Gast. En la trattoria donde cena, la comida es frugal, regada con un vino conegliano, un áspero brebaje procedente de Venecia. *Futuro de la nobleza, cuidados para la salud, soportar la pobreza, los hombres de vida malograda, a los soñadores de inmortalidad*: revisa las expresiones de su libro, cincela, afina y acera las puntas de sus flechas. Y la noche está poblada de los sueños con los que se nutren los libros. Al día siguiente, se puede ver al filósofo en la Piazza San Marco, a pleno sol, escuchando la fanfarria militar, o, más intempestivo, saliendo del oficio de la basílica, el domingo, pues ama ese lugar todavía lleno de los manes de Cavalli o Gabrieli. Los parques también le gustan, y las terrazas donde saborea las ostras y los higos, que le gustan más que nada en el mundo. Finalmente, suele frecuentar a Barbese, cuyos baños calientes son vigorizantes. Porque su salud sigue siendo muy precaria, y en las cartas que le envía a su amigo para que le prepare una acogida veneciana sin sorpresas, Nietzsche pide una *chaise longue* para poder descansar de las fatigas acumuladas y las tensiones que lo destruyen, y también alfombras para cubrir el piso de mármol helado del lugar donde habita. Por la orilla de la laguna, entre la ciudad de los dogos y el llamado de alta mar, pasea su cuerpo sacudido por estremecimientos, atravesado por fulgores.

El lugar le gustará. Desde allí, se ve Murano, Torcello y la isla San Michele. Allí vivirá, en el Palazzo Berlendis, en el último piso: es allí donde pensará en transformar a la isla de los muertos en el lugar del silencio y los monumentos de su juventud. A esa tierra de taciturnos, el filósofo quiere llevar coronas de vida para conjurar las noches y el sufrimiento, el pasado y la soledad. Y escribe: “Sólo donde hay tumbas, hay también resurrecciones”. El cementerio es como un navío anclado en la laguna, a la espera de alimentos. Algo apartado, es el complemento sombrío de la Venecia luminosa y leve. Un fragmento desprendido de esa aurora perpetua que se iría consumiendo hasta no encerrar más que cadáveres y desechos. La isla San Michele flota como una embarcación destinada a las aguas profundas. Mientras tanto, exige sus tributos.

Quise evaluar allí la importancia de un ausente, entre dos losas blancas, contiguas. Las lápidas cubren las sepulturas de Stravinski y Diaghilev. Divididos entre ambas tumbas, pero sólo en forma de sueño, están los manes de Nijinski. Invoqué su presencia mientras contemplaba las agujas de pino que cubrían el suelo, oía, a lo lejos, el sonido de los vaporetos que pasaban, y observaba a una anciana con un ramo en la mano, toda vestida de negro, que caminaba entre las sepulturas buscando el alma de un difunto para hacerle respirar —al menos lo imagino— los perfumes de esas flores con las que se suelen expresar las lágrimas, el recuerdo y el duelo. Entre las tumbas de los dos amigos de Nijinski se había infiltrado el aliento del bailarín convocado por la locura: cuando se aspira a las cimas, cuando se sube a alturas cada vez más insensatas, se termina por no encontrar ya el camino del suelo. Luego, recordé a ese amigo que me contó que su barco se había cruzado con una embarcación cubierta de negro, que cargaba un ataúd y se dirigía a la isla San Michele. Dominique de Roux, con quien se encontró unos minutos después, había asistido al entierro, y le dijo que se trataba de los restos de Ezra Pound. La música, la danza y el poema se reconciliaban en las tumbas.

Al pasar el puente sobre el Rio Mendicati, dejando atrás la necrópolis, Venecia vuelve a ofrecerse, y uno puede internarse en los canales, perderse en las aguas verdes o glaucas, reencontrar-

se con los perfumes sensuales y el triunfo de los equilibrios. El cementerio es un vago sueño, un recuerdo que se evapora. Después de atravesar el barrio donde se unen los sestieri Castello, Cannaregio y San Marco, llegué al Gran Canal, cerca del puerto del Rialto. Allí, Nietzsche vivió una emoción que transformó en poema: “Acodado en el puente, estaba de pie en la noche oscura. De lo lejos, un canto llegaba hasta mí: gotas de oro corrían por la trémula superficie del agua. Góndolas, luces, música... Todo eso navegaba hacia el crepúsculo. Mi alma, la armonía de un arpa, se cantaba a sí misma, invisiblemente pulsada, un canto de gondolero, estremecido, de una beatitud policroma. ¿Alguien lo escuchará?”. Pocos años después de estas líneas, la razón abandonó la mente del filósofo. En Turín, se desplomó junto a un caballo. Overbeck, uno de sus amigos, lo llevó a Basilea. Durante el traslado, estaba atemorizado por el viaje en tren. Los túneles son muchos, había que atravesar largos pasajes sin iluminación. Y no se sabía qué era capaz de hacer Nietzsche. En un momento de oscuridad, debajo de las montañas, en el vientre de la tierra, se oyó su voz, suave. Cantaba, canturreaba en italiano. Con el rostro cubierto de lágrimas, sus labios salmodiaban la canción del gondolero con el ritmo del adagio que había descrito como una música de los comienzos del mundo. Fue para Nietzsche la canción de la partida hacia el silencio y la inocencia. Allí se detuvo la odisea, y los recuerdos se volvieron confusos, antes de que el alma abandonara definitivamente su viejo cuerpo gastado, fatigado, tenso hasta el extremo de sus posibilidades.

Yo pensaba en ese naufragio mientras leía algunas páginas del *Zaratustra* en las terrazas de los cafés, en los escalones de los edificios desolados o en el borde de un canal, con los pies colgando en el vacío. El sol se reflejaba en el agua, hacía estallar la superficie en fragmentos de espejos que se mezclaban, se desnudaban, bajo los arcos de un puente. Hacía calor y, a lo lejos, se oía una música. Una contralto repetía cantatas barrocas en la iglesia donde oficiaba Vivaldi. Mis peregrinaciones me proporcionaron placeres diversos: algunas palabras que crucé con un vendedor de pescados frescos y brillantes, en el barrio de Cannaregio; las pinturas de Carpaccio en la iglesia del muelle de los

Esclavones; las cenas en oscuras trattorias donde el vino blanco era fresco y los platos deliciosos, al borde de dulces embriagueces con la complicidad de la tibieza de la noche; la velocidad de los taxis que aceleran cuando abordan la laguna y salpican a los transeúntes; la luz sobre las piedras de la Giudecca cuando cae la noche; Fellini, sobre el puente de la Accademia; los helados y el agua fría en la terraza de un café en Campo Marosini; la indolencia aristocrática de los gatos cerca del teatro de la Fenice; los perfumes y los colores de las frutas y legumbres en el mercado próximo al Rialto; el agua fresca de las fuentes; los drapeados a la antigua entre las columnatas de las procuradurías; el chapoteo del agua, en todas partes, los juegos de luces y sombras. Horas llenas de emociones, pasiones y sensaciones. Me entregué a todos los laberintos y dejé mi alma a disposición del lugar. Hice bien. Y descubrí lo que buscaba.

La Piazza San Zanipollo, frente a la scuola San Marco, es la quintaesencia de Venecia, un epicentro: todo lo que constituye la ciudad está allí. Una iglesia y un puente, un pozo y el río, las chimeneas típicas y el ocre de los edificios, y el monumento de Andrea del Verrocchio, una estatua ecuestre de bronce que representa al Condottiere Bartolomeo Colleoni. Mis ideas se colocaron instantáneamente en su lugar. Aquello que hacía tiempo estaba búscándose dentro de mí, se resolvió de golpe y tomó la forma de una fascinación. La sensación es extraña: no hablo de contemplación, felicidad ni exaltación. Apoyada sobre un zócalo a la antigua, a varios metros del suelo, la estatua está como suspendida en el aire, por encima y más allá, dominante e imponente. En esa obra magnífica, todo está ordenado para mostrar una tensión en acción, pero en el detalle de los relieves: en el pescuezo del caballo, nervioso y sanguíneo a la vez, en el cuerpo del jinete, tenso por la determinación, en la unión de la montura con el capitán —mezcla pagana semejante a los centauros—, en las riendas que comunican la voluntad del hombre al animal, en el hueco de los músculos salientes del corcel donde se adivina la estridencia de la transmisión nerviosa. Las venas que irrigan el pescuezo transportan una sangre caliente y enérgica

que también recorre el cuerpo del jinete, aumentando la energía y la determinación. Con las piernas extendidas, con coraza y yelmo, erguido sobre la montura, parece observar el mundo con su mirada de águila, reforzada por el gesto de una boca voluntariosa. Arrogancia o desafío, resolución o firmeza, el Condottiere quiere, sabe lo que quiere, y transforma al mundo en terreno de ejercicio del poder. La fuerza ha dibujado las líneas del rostro, el coraje ha dejado huellas, el vigor de los volúmenes. Su cara es la de un hombre excepcional cuyo combate con la realidad es permanente. Sin descanso, siempre tenso, escribe su historia como se escribe la Historia: con la vehemencia del creador de un imperio. Verrocchio colocó en la parte superior de la cabeza del caballo una crin singular que parece una llama, lengua de fuego para un pentecostés pagano, señal de que el carácter valeroso del Condottiere es todo uno con el de su cabalgadura.

Bartolomeo Colleoni no es el simple militar que se supone. El hombre fue soldado, sabiendo que es un oficio que se codea con la muerte y la desafía, sin ignorar que la proximidad con las pasiones trágicas forja las almas de una manera diferente a la ignorancia de nuestros destinos de mortales. Pero el Condottiere es ante todo una figura de excelencia, un emblema del Renacimiento que une la calma y la fuerza, la quietud y la determinación, el temperamento artístico y la voluntad de reinar sobre sí mismo antes que cualquier otra forma de imperio. Su carácter es imperioso; su naturaleza, ardiente. Lejos de las virtudes cristianas, esas lógicas empequeñecedoras, en contra de la humildad que impide crecer, la culpabilidad que carcome, la mala conciencia que socava, el ideal ascético que mata, el Condottiere practica una moral de la altura y la afirmación, una inocencia, una audacia y una vitalidad que desbordan. Su ética es también una estética: a las virtudes que reducen, prefiere la elegancia y la consideración, el estilo y la energía, la grandeza y la tragedia, la prodigalidad y la magnificencia, lo sublime y lo selecto, el virtuosismo y el hedonismo; una auténtica teoría de las pasiones destinada a producir una bella individualidad, una naturaleza artística cuyas aspiraciones serían el heroísmo, o la santidad que permite un mundo sin Dios, desesperadamente ateo, vacío de todo, salvo de las potencialidades y las decisiones que las hacen florecer.

ÉTICA

RETRATO DEL VIRTUOSO COMO CONDOTTIERE

“¿Dónde buscar nuestro imperativo?
No existe un ‘tú debes’; sólo existe
el ‘es preciso que yo...’ del todopo-
deroso, del creador.”

Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*

DEL CONDOTTIERE
O
LA ENERGÍA PLEGADA

¡Qué extraño –rezongarán algunos– buscar una figura ética en un cuartel! ¿Por qué no en las tabernas, los burdeles o en los garitos? Sí, por qué no... Digamos, por ahora, que prefiero no buscarla en los anfiteatros, las capillas o los claustros universitarios. Mejor donde bulle la vida que en los lugares viciados por la muerte. Siento más simpatía por el capitán del Renacimiento italiano que por el *privatdozent* de la universidad prusiana. Bartolomeo Colleoni, por ejemplo, de preferencia a Hegel. El primero me seduce por su práctica de la grandeza; el segundo me fastidia con sus dialécticas abstrusas.

Una figura ética, un *personaje conceptual*,* me fascinan más cuando surgen de lo concreto, de la práctica. Pueden servir para descubrir la teoría que sólo tiene sentido cuando está fecundada por las experiencias, generada por las emociones, la vida. Claro que hay que separar la paja del trigo, las elegancias de las pequeñeces. Lo difuso de una existencia tiene que pasar por el filtro de la subjetividad que teoriza, observa y da forma. El *Condottiere** no me gusta tanto por lo que fue históricamente, como

* Los asteriscos remiten al Apéndice, pág. 211.

por lo que permite en el registro de la ética. Se trata de extraer de la profusión de una biografía, las líneas de fuerza que sirven para construir una arquitectura singular. Lejos del detalle, de las actitudes vacilantes o los retrocesos, aquello que constituye una individualidad como un destino que se encarna, está ante todo en sus efectos, más especialmente, en la consecuencia de esos efectos. El Colleoni de mis preferencias es el que fue transfigurado por Verocchio, el hombre de energía que le permite al artista una superación en la que la impresión es magnificada en detrimento del detalle histórico. La figura real sólo tiene sentido en la medida en que estimula genealogías inéditas que son, por sí mismas, invitaciones e incitaciones a producir nuevas formas inspiradas. Esto hace Zaratustra, que es más hijo del solitario de Sils que padre de la religión mazdeíta: una proliferación, un rizoma dionisíaco, que tiene su propia autonomía, su vida singular. Más allá de las profusiones persas y las vibraciones orientales, me gusta el saltimbanqui, el predicador del Eterno Retorno, el amigo de la serpiente y el águila. Nutrido por la Historia, se emancipa de ella para conferirle vitalidad a una nueva figura. En los viejos miembros, bajo una piel vieja semicurtida, asistiremos a nuevas fuerzas: la sangre se volverá tibia y luego caliente. La vida se apodera de otra criatura, nacida del pasado, destinada al futuro y a las promesas.

A quienes prefieren los conceptos desvaídos, sin energía, no les gustará el Condottiere. Los amantes de tibiezas éticas, los revendedores de viejas virtudes bajo oropeles miserables verán en él violencia e inmoralidad, grosería y rusticidad. Poco amor al prójimo y compasión, poca humildad e ideal ascético. En cambio, demasiado narcisismo y orgullo, demasiada vanidad y arrogancia, demasiado hedonismo. Detestarán una figura tan poco cristiana, una fuerza tan pagana, laica y demasiado preocupada por dar forma a lo que procede en ella de la parte maldita y los flujos borboteantes. Los aleccionadores, los moralizadores que se consideran moralistas querrán castigar a ese pariente del anticristo, que sólo goza con la afirmación y huye como de la peste, de todas las virtudes que empequeñecen. Contaminados por lo que Nietzsche llamaba la *moralina*,* tomarán partido por losregonadores de virtudes mortíferas.

Dejemos, pues, de lado a los tristes señores que reducirán al Condottiere a las excentricidades de un nuevo Heliogálabo o un nuevo Quijote. Ni comeniños, violador de mujeres y saqueador, ni compañero de infortunio de un viejo jamelgo y un perro sarnoso, el Condottiere trasciende los atributos de capitanería y las exacciones de la soldadesca. Su esencia es lo que da forma al personaje conceptual con el que se puede manifestar, de otra manera, más sutilmente, la idea que se suele tener de la ética y las formas de practicarla. En ese sentido, la obra de arte de Verrocchio me permite expresar mi preferencia entre una concepción matemática, científica de la moral, y una visión estética de la misma. Por un lado, el modelo racionalista de tipo kantiano y la idea, absurda, de que podrá presentarse una metafísica futura bajo el ropaje de una disciplina rigurosa, erudita y científica: la ética como un sabio complejo de axiomas, postulados, demostraciones, escolios, lemas y proposiciones; por el otro, el modelo estético de forma nietzscheana, y la intuición, rica, de que una ética se construye con lo perentorio, lo afirmativo, lo poético, lo ejemplar, lo inefable. El álgebra contra el poema, el silogismo contra la inspiración. El matemático contra el artista.

Lo que más me atrae en la obra del quattrocento, es la expresión de una vitalidad desbordante, contenida pero expansiva: Colleoni y su cabalgadura encarnan la fuerza y sus potencialidades cuando se la domina, cuando se la circunscribe en una forma. El Condottiere aparece como una *figura fáustica*,* cuyo dios tutelar sería Hércules. Al practicar el virtuosismo, cercano a una virtud sin moralina, magnifica el mando, el talento para gobernar las partes que, en nosotros, aspiran al dominio y la omnipotencia. Es, por lo tanto, una epifanía dinámica en un paisaje caótico, una orgullosa excepción en un mundo destinado a las duplicaciones y a los *hombres calculables*.*

Una vitalidad desbordante, pues, como primer trazo del bosquejo: la misma que define al filósofo, tal como lo describe Diógenes Laercio en sus *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Allí se consignan hechos y gestos, sentencias y ocurrencias verbales, y todo esto le otorga un estilo a la obra, una manera de decir o de hacer. Y Maquiavelo parece inspirarse en el maestro en crónicas cuando se refiere a Castruccio Castracani da Lucca, un

Condottiere al que describe, presentando sus hechos de armas, su carácter y su temperamento, sus acciones y actitudes, el conjunto de rasgos a los que suele asociarse la memoria del gran hombre. El filósofo del griego y el capitán del florentino son singularidades poderosas, mónadas sin dobles posibles. Entre el dios de las tragedias y el héroe de las leyendas, se exagera al individuo, poderoso y sobresaliente. Figura de la completud, el Condottiere se destaca tanto por su cuerpo como por su espíritu, por la carne y por la mente. Modelo de equilibrio, sintetiza las virtudes opuestas y realiza la armonía. Se parece al filósofo, porque, al lograr un compuesto que, en música, contribuiría a la eufonía, muestra una ética en acción y se instala en la realidad para apoderarse de ella.

La destreza del Condottiere es tanto verbal como deportiva: juega con las palabras, las situaciones y las dificultades. Maquiavelo admira en él la fuerza y el coraje, así como su tono real y sus maneras, que lo designan como un hombre de excepción. Su irradiación es innegable, sus maneras, atractivas. Todos sus gestos muestran, en un fuego dinámico, una estrategia eminentemente voluntaria para producir un sujeto soberano, prudente y valeroso, un temperamento afable y gracioso. Sus allegados lo saben tierno para sus amigos y terrible para sus enemigos, porque posee el sentido de la diferenciación, practica las afinidades electivas, y no cree en ese igualitarismo tonto en nombre del cual un hombre valdría lo mismo que otro hombre, la víctima sería igual a su verdugo. Aquí se ve al aristócrata, aquel cuya tensión apunta a la excelencia, la distinción y la diferencia.

El *Gentilhombre*,* tal como lo entiende Baltasar Castiglione, el Condottiere de Maquiavelo, Castruccio Castracani da Lucca, es también una fuerza de la naturaleza, un discípulo de Baco y de Venus, así como de las divinidades de la elegancia. La ligereza y la gracia no excluyen el gusto por la mesa, los vinos y las mujeres. El Condottiere opta por la tensión y el rigor con los que se hacen las figuras éticas acabadas, consumadas, pero no por eso descuida el cuerpo pagano, la carne que el cristianismo sólo considera útil para la mortificación. Hermosa figura del anticristo, contravenía ya las virtudes practicando el orgullo y la cólera, y también se dio a la gula y la lujuria. Demasiadas cualidades

terminarían por causar daño... Tuvo muchas mujeres y amantes, hizo honor a una multitud de platos y botellas, le encantaban los bailes fastuosos y las cataratas de palabras ingeniosas. El cronista de las *Historias florentinas* consigna algunas agudezas, críticas sin complacencia y frases asesinas. Y sorprende encontrar bajo su pluma, al relatar hechos y gestos de un Condottiere, las mismas anécdotas que se encuentran en Diógenes Laercio. Así ocurre con el escupitajo lanzado a la cara de un pretensioso, ciertamente algo cortesano, que invitaba a visitar su mansión, excepcionalmente lujosa, cargada de decoraciones y fastos porque –decían tanto los cínicos como el Condottiere–, ese era el único sitio en que la flema podía caer sin manchar el lugar ni poner en peligro al objeto de las vanas satisfacciones del adulator. ¿Qué mejor recompensa para los adulones y oportunistas de todo tipo? El gesto al servicio de una ética, el escupitajo como vehículo de sabiduría. Pero se puede sentir simpatía por el adulator servil si alguna vez se ha practicado la zalamería sin recibir nunca otra cosa que cumplidos. Podemos estar seguros de que, con esa clase de argumentos, una moral en acto prohibiría rápidamente esa modalidad de intersubjetividad, tan frecuente en nuestros tiempos de bajezas generalizadas. Que el Condottiere sea en cierto sentido Diógenes no me disgusta. Me encanta encontrar en él las prácticas subversivas de los antiguos cínicos, Antístenes y Crates, esos niños terribles para quienes los verdaderos valores merecían la ascesis, y los falsos, el insulto. El cinismo antiguo no dejó de ser un antídoto para las proliferaciones del cinismo vulgar, el de los hipócritas y los pícaros, los trasmundistas y los promotores del ideal ascético. Cínicos apegados a las instituciones, academias e instancias de poder colectivo, contra diogenianos que batallan por la libertad individual y el soberano placer de disgustar, tan caro a los dandis: la alternativa perdura.

Maquiavelo toma otras anécdotas de Diógenes Laercio. Por ejemplo, la que presenta a un personaje que le pregunta al Condottiere qué querría que le dieran en caso de dejarse abofetear, y obtiene simplemente esta respuesta: un casco. Y otra salida del Condottiere que, al ver que un gentilhomme se hace calzar por un criado, le dice: “Por qué no haces que te mastiquen también

tu comida". Esas historias no pueden ser verídicas, a menos que el italiano se considere un nuevo cínico hasta la copia o el plagio simple y llano de los griegos subversivos. Cosa que no puedo creer. Más bien habría que ver en él una voluntad de expresar la semejanza de temperamento, la misma potencia que actúa en las individualidades fuertes, creadoras de sus propios valores, despiadadas hacia la falta de grandeza y los sacrificios a las morales gregarias. Vemos así, en una misma exigencia de estilo y virtud, cómo los cínicos antiguos y los condottieri del Renacimiento critican a los hipócritas, los bribones, los cobardes, los impostores, los oportunistas, los adulones y demás animales cortesanos. Que es mucha gente.

El Condottiere tiene el temperamento libertario y aristócrata, voluntarista y lúdico del *kunista*.* Al practicar la mayéutica gestual, la síntesis que lleva a las conclusiones éticas por el camino más corto, se define ante todo, como lo hace en todo tiempo histórico quien privilegia su subjetividad contra todas las formas sociales, sean cuales fueren, como un escandaloso que sacrifica todo a la expresión de su singularidad, de su unicidad. Lo imagino hoy lector de Stirner, practicando el dandismo de Baudelaire más que el de Brummel, amigo de Zaratustra y sin ignorar las figuras del anarco jüngeriano, del *ariste** palantiano, del libertino. Mezcla de prácticas, siempre que conduzcan a la afirmación de la bella individualidad.

¿Qué obtendríamos en caso de superponer a las figuras producidas por la estética sobre este tema? ¿Bartolomeo Colleoni, Verrocchio, pero también Gostanza di Pesaro o Gattamelata, cuya estatua ecuestre realizada por Donatello, en Padua, no tiene ni la gracia ni la energía de la del maestro de Leonardo? ¿Braccio da Montone o John Hawkwood, cuyo magnífico fresco de Uccello, en Florencia, me causó una impresión parecida en la calidad de la representación de la fuerza, a la estatua ecuestre de la Piazza San Zanipolo? ¿O también esa figura de hombre por Antonello de Messina? ¿O Nicolo da Tolentino representado por Andrea del Castagno, cuyas virilidades provocan siempre tanto asombro? Imposible imaginar una galería de retratos más demostrativos de lo que, antes que ninguna otra cosa, hace al Condottiere en su dimensión ética: una energía que busca expresarse, la realización

de un equilibrio entre Dionisios, la Exuberancia, y Apolo, la Forma. Y todo eso en beneficio de una Bella Individualidad, una Excepción.

Burckhardt, uno de los maestros de Nietzsche, ha mostrado hasta qué punto Leon Battista Alberti magnificó esa realización sin par que es el Condottiere del Renacimiento italiano. El hombre era un consumado jinete y un guerrero valiente, así como un orador excelente, versado en todos los conocimientos de su tiempo. Filosofía y ciencias naturales, música y escultura. Era un intuitivo, y al mismo tiempo un intelectual cuya cultura contribuyó a cristalizar su sensibilidad, su temperamento, su carácter, en una singularidad de variadas cualidades. Ese tipo de hombre ignora el corte con el que se fabrica una personalidad incompleta, peligrosa por su desequilibrio que amenaza en todo momento derrumbarse como consecuencia de la incompletud que fisura, la carencia que socava y oprime.

De modo que, lejos del soldado que la Historia registra para caracterizar su función y sus prácticas, el Condottiere es una tentativa de realizar un hombre total, completo, múltiple, habría dicho Marinetti. Un sujeto que parte al combate contra aquello que lo divide, debilita y empequeñece, un soldado que guerrea contra la alienación y sus perversiones. El edificio que se propone construir es su identidad: esta debe emerger del bloque de mármol informe que es cuando llega a la conciencia. Ese trabajo es monumental. Hace del hombre una figura eminentemente fáustica.

Para significar el trabajo fáustico, habría que recurrir a gestos cuya finalidad es la sumisión de la realidad a la voluntad, sumisión tanto más gigantesca cuanto que concierne a una realidad poderosamente resistente, compacta y de un voluntad feroz, determinada. Allí donde trepida lo informe, se ocultan potencialidades que le corresponde a la fuerte individualidad hacer surgir, sacar a la luz. El hombre fáustico es demiurgo, intercede para generar fuerzas cristalizadas. Pienso en Miguel Ángel, que la emprende contra un bloque de mármol de varias toneladas para extraer de él –después de los infructuosos intentos de un tallador de piedra de Carrara– el David, con su energía, su potencia y su mirada feroz. Pienso en Benvenuto Cellini junto al

inmenso horno en el que funde su bronce antes de colarlo en un molde, nuevo Vulcano que provoca la explosión de su taller. Imagino a los constructores de catedrales, los cronistas de sagas, los compositores de titánicas sinfonías posrománticas. Y luego, al mirar el Colleoni de Verrocchio, veo el paso del caballo y comprendo que esa figura es la mejor muestra de gesto fáustico: el jinete y el animal son un nuevo centauro, se unen para producir una forma elegante, estética. El corcel registra la voluntad del jinete y luego esculpe en los músculos y el espacio un movimiento contenido y decidido. Manifiesta una completa sumisión a los estímulos del cabalgador y responde a las intenciones del Condottiere con precisión, rapidez y agilidad. La amplitud de la respuesta obtenida se traduce en un compromiso franco, una elegancia que se manifiesta en el gesto. Las tradiciones hipológicas definen la equitación como un arte que apunta a la explotación de la energía. Parece una metáfora, y, cuando evoco los corceles de la *Fedra* de Platón, me gusta pensar que significan el arte ético por excelencia. En la disciplina, se trata de canalizar el impulso, manifestar la voluntad del jinete por medio de señales imperceptibles que el fogoso animal entiende. Según las órdenes, el caballo adoptará una velocidad y producirá una tensión resuelta en equilibrio. Se alcanza el objetivo cuando el hombre y su cabalgadura forman una sola cosa por la fusión de sus respectivas fuerzas.

Son fáusticos, pues, el escultor, el que trabaja la piedra o el bronce, el compositor, el jinete, que pliegan la energía según su voluntad, la emplean para realizar obras y las inscriben en una estructura destinada a domar el tiempo y el espacio, la materia y la realidad. Es fáustico, también, el ético, el que practica una moral sin moralina. Todos tienen en común el feroz deseo de trabajar para captar, en una esencia constituida, la quintaesencia del dinamismo, la vibración pura que actúa en la realidad informe.

El objeto del Condottiere es él mismo. Así encuentra el antiguo camino de la práctica de las virtudes con fines soteriológicos. La ascesis apunta a una edificación, una construcción de uno mismo. A partir del material en bruto que es un hombre dominado por sus costados oscuros, se trata de extraer un sentido, mostrar un estilo y producir una obra. Aquí encontramos la preo-

cupación de Diógenes, y los caminos exaltantes que emprenden los filósofos helenísticos y luego los romanos, antes del triunfo cristiano de las virtudes que huelen a muerte.

Pero en este voluntarismo asoma un optimismo, a pesar del evidente poder de lo trágico: el Condottiere no ignora la formidable exigencia de la Necesidad, las presiones inmensas del Destino sobre las individualidades. Empero, conoce también la existencia de una libertad, la posibilidad de un espacio de inflexión en el que intentará inscribir su voluntad y sus esfuerzos. Consciente de ser prisionero de ataduras estrechas, ceñidas, conoce también, pese a todo, la zona ínfima, pero bien definida, que se ofrece a su mirada. Hay un juego, en el sentido mecánico del término, un defecto de ensamblaje entre las exigencias de la realidad y la muerte. En ese intersticio, el Condottiere aplicará toda su determinación, todo su poder para obtener forma y orden. Imprimirá su marca y las señales de su voluntad. La ética se constituye completamente en ese residuo, en esa falla entre la parte maldita y las sombras. Que es como decir, en un hilo.

Entre los dos bordes de esa fisura juegan y se oponen, para lograr un acuerdo, las libertades posibles y las opciones concebibles. Desgarrada entre una aspiración y una restricción, la bella individualidad tratará de producir un equilibrio, una armonía y un modo distintivo de operar. Nada es menos simple y todo es peligro en esta odisea ética. El riesgo reside en ahogarse entre los límites, siempre en busca de expansión, de la Necesidad y el Destino. Aprisionado por la Historia o los tentáculos de una biografía condenada a lo artificial y a los conformismos, el aprendiz de ética puede también volverse un puro objeto y escapar, por mucho tiempo, a las voluptuosidades de construirse a sí mismo como sujeto soberano. Y, aunque aspire a convertirse en Excepción, deberá conformarse con ser un Hombre Calculable. Conocer esas asechanzas y esos peligros, y querer correr de todo modos el riesgo, es aceptar lo Trágico como motor de lo real. Otra manera de expresar la naturaleza fáustica.

La *sabiduría trágica** consiste en tener siempre presente la idea de que sólo se construye la propia singularidad sobre abismos, entre bloques de miseria lanzados a toda velocidad al vacío. De ahí las importantes probabilidades de fracaso, conflagra-

ción y desintegración de los proyectos cuando comienza la expansión. Pero no le importa al alma así templada, conocer el resultado, inevitable, de sus intentos. En último caso, es siempre la muerte quien triunfa, y la disolución cierta en la inconsistencia. Pero antes del gesto, sólo por la elegancia de la práctica y de la obra intentada, existen pocas audacias que nos den esta ilusión, exaltante mientras nos habita, de que tenemos el poder de desafiar al Destino, de contravenir sus leyes y despreciar la muerte. Lo que debe perecer habrá subsistido, al menos un tiempo, en el desarrollo de una composición, de un modo apolíneo.

Finalmente, para completar el retrato del trágico que es el Condottiere, ¿deberemos destacar su naturaleza radicalmente individualista? Él sabe que la realidad es compleja, y fabrica arbitrariamente, artificialmente, una especie de coherencia: porque el caos, el desorden y el fragmento son la ley. La división reina, y con ella la fragmentación. La percepción obligada es nómada, parcelaria. Cada sujeto es una fracción, y en tanto tal, es fragmento. Incompleto, conoce las angustias de la carencia y la deformación. Sólo su sagacidad puede suplir, imaginando un conjunto coherente y autónomo, esa vaga tentación que es la subjetividad.

Por otra parte, como el mundo sólo vibra bajo el registro de lo diverso, resulta que los seres, aun obedeciendo a las mismas lógicas, están destinados a encontrarse solamente al modo de una deflagración: la ignorancia preside los flujos y movimientos desordenados, los seres se pierden en ellos en la más inocente de las danzas. Es siempre en medio de esos caos donde hay que buscar, y luego encontrar, las fisuras y fallas en las que se juegan las libertades, donde a su vez se inscriben las voluntades y se preparan las individualidades. Temperamentos y caracteres se nutren de esas energías que circulan por los intersticios.

Hay, pues, un taumaturgo en el Condottiere: domador de sombras que, de otro modo, destruyen las singularidades; experto en origami y especialista en plegados de energías contenidas en las formas; conductor de almas, porque carga sobre sus hombros sabiduría trágica; trabajador de abismos y buscador de espacios microscópicos donde pueda colar su metal en fusión; solipsista, en fin, y ensamblador de bloques de nada sobre los que levanta

sus obras desgastadas, de todos modos, por la entropía y sus ávidas fauces: el Condottiere sobresale en el arte en cierto modo alquimista de transformar una energía no empleada en fuerza que dispone de un objeto: uno mismo. Y esta operación cuyo único caldero es la determinación, es la farmacopea más temible contra la violencia. Porque la fuerza es lo contrario de la violencia.

En efecto, la violencia es el desborde de una fuerza que se resuelve en la destrucción y lo negativo. Desea el desorden y el retorno a lo informe. Actúa bajo el estímulo, y luego el mando corrompido de Tánatos. Su lógica es la reducción a la nada. En cambio, la fuerza apunta al orden, a la vida y a lo positivo. Su eficacia vale por su capacidad para residir en una instancia que la contiene. Es dinamizada por Eros. La primera es una potencia negra; la segunda, una potencialidad luminosa. La violencia aparece cuando la fuerza desborda e ignora las formas que pueden absorberla o nutrirse de ella, antes de producir un sublimado, un metal nuevo, una aleación desconocida. Dionisios sin Apolo no es deseable; lo contrario, tampoco. Una figura fáustica se distingue en primer lugar en el arte de equilibrar esas dos instancias evitando los detrimentos flagrantes. Ni sólo bacanales orgiásticas, ni sólo mortificaciones ascéticas. Dionisios debe primar, por supuesto, pero contenido por Apolo, cuyo lugar hay que fijar a una distancia adecuada, para que no dañe a una patética llamada a suplantar la metafísica rodeada de incensarios. La tarea fáustica es demiúrgica: se basa en actividades que necesitan las destrezas más audaces, las aptitudes más delicadas. Sin hablar de las capacidades para convertir a la energía en una potencia genésica. ¿Quién mejor que Hércules puede expresar estas cualidades en el panteón griego?

Una vez más, la ruta del Condottiere se cruza con la de Diógenes y los cínicos, que veían en el dios de la maza el emblema de su empresa. Siento simpatía por ese bebé que no se deja engañar y mata, en la misma cuna, a las dos serpientes que le envía Hera, esa fierecilla no domada. ¡Lindo temperamento a la edad de los pañales y los primeros balbuceos! Cualquier otro que no fuera de descendencia elegida, su hermano Ificles, por ejemplo, habría aprovechado para largarse y mostrar así que, en resumidas cuentas, la humanidad se divide entre los activos y los reactivos.

Además, Hércules conoce el arte de conducir carros y domar caballos: aprendió esa ciencia de Anfitrión. Dominador de ardores que se exasperan, el héroe es un dios de la proporción y la contención. Sin excluir su excelencia en el tiro al arco, el canto y la práctica de un instrumento, Hércules es un orfebre en el arte de alcanzar sus objetivos y dominar el tiempo.

Las obras hercúleas hacen palidecer de envidia. Todas ellas representan azimuts: al matar al león de Citerón obtiene los favores de las cincuenta hijas de rey Tespio y trata de honrarlas como mejor puede: lo hace, al decir de las crónicas, con gran estilo; entonces, puede ultimar al rey Ergino —especialista de la presión fiscal, cuya impopularidad entre los ciudadanos de Orcómeno es comprensible—, y con esto obtiene la mano de Mégara, la hija de Creón, rey de Tebas. Cada vez que derrama sangre, consigue mujeres: destino singular, bendita época. Pero su hazaña más popular, la más gigantesca también, consiste en ejecutar los doce trabajos, al cabo de los cuales, si tiene éxito, logrará la inmortalidad. Se trata de capturar, destruir, raptar, robar: desafiar a un león cuya piel detenía las flechas; decapitar una hidra con nueve cabezas de serpientes venenosas; sujetar a un jabalí impetuoso sin despellejarlo; devolverle a su comanditario una cierva mágica de patas de bronce y cuernos de oro; exterminar a grandes aves antropófagas; desviar el curso de un río para limpiar unos establos desmesuradamente grandes; domar a un toro blanco que enloqueció; apoderarse de unas yeguas de raza que se alimentaban de carne humana; hurtar el cinturón de la reina de las amazonas; capturar los bueyes de un gigante; combatir a un dragón para acceder a las manzanas de oro de las Hespérides; por último, sacar a Cerbero de los Infiernos y regresar de un lugar del que nadie, nunca, había regresado. Y Hércules cumplió estas misiones. ¿Qué menos podía esperarse, por otra parte, de un tan precoz estrangulador de reptiles?

Pero los doce trabajos son una simple muestra, porque Hércules fue el héroe de muchas otras proezas en el transcurso de las cuales otra vez debió hacer correr sangre, cazar, vengarse, practicar el instinto agónico, acometer lo imposible. Desbordante de vitalidad —es lo mínimo que se puede decir—, Hércules tuvo una descendencia importante, los Heraclidas, punto de anclaje de to-

das las genealogías griegas. El héroe fue convertido en símbolo de la fuerza, la energía y el heroísmo, el caballero justiciero que le daba a cada cual su merecido, que combatía a los malos, los perjuros y los impíos. Brilló como emblema del coraje frente a los peligros que amenazan permanentemente. Una bella figura: la calidad hecha estilo y obra humana.

Por último, hay que hablar también de la naturaleza muy hedonista del personaje que es un gran consumidor de mujeres, bebidas, platos y fiestas. Y si bien los cínicos lo convierten en símbolo de ascesis, de la vía ardua que conduce a la virtud, no hay que olvidar el gusto de los émulos de Diógenes por la vida en sus formas espermáticas. Pero la libido es caprichosa. Lleva a comarcas de las que se vuelve despeinado, desarreglado y agitado. En el mejor de los casos. En el peor, lleva a prisiones doradas, a paraísos artificiales y a ilusiones tenaces. Si no al ridículo. Y nuestro héroe no escapa a lo jocoso. Me gusta también por sus debilidades. Veamos: la historia es complicada, pero simplificando, podemos decir que Hércules gana un concurso de tiro al arco contra el rey Éurito, que este había prometido entregarle a su hija al vencedor, y que no cumplió con su palabra, cosa que provocó el enojo de nuestro arquero leche hervida. Expeditivo, un poco impulsivo, es cierto, simplemente mató al hijo del rey. Esto no resolvió sus cosas, porque, a modo de castigo, de expiación, tuvo que lavar el crimen haciéndose esclavo de Ónfale. Hay que imaginarse a Hércules al pie de la rueca de la hilandera que, según una leyenda romana, hallaba un placer perverso en vestirlo de mujer, a él, el vencedor de las peores pruebas, mientras ella misma se ponía el traje del semidiós y blandía su maza. He aquí cómo se comienza una carrera de héroe y se termina la vida en la piel de un hombre hogareño. Destino emblemático, también aquí, de los obstáculos y las trampas que se encuentran en el camino de quien ha optado por el heroísmo y tropieza en la mediocridad. Historia sin palabras de las biografías de todos nosotros...

De manera que Hércules también puede ser destruido entre los límites de la Necesidad. Maniobrando en el estrecho registro de la libertad, del centro de la falla y del epicentro de la fisura, elige, quiere e imprime sus marcas. Pero a veces también deja

de ser sujeto para transformarse en objeto, como todo el mundo. Porque la ética de la tensión, la voluntad de heroísmo para uno mismo es ruda, ardua y peligrosa. Se padece por ella, se sufre y se conoce el fracaso, la tentación de abandonar el combate o consentir a las facilidades, las alegrías simples y mediocres del hombre calculable. Sujeto de su destino, luego objeto de la necesidad, Hércules efectúa un zigzaguo allí donde se espera la línea recta. Humano, demasiado humano, por cierto. Pero nadie escapa a su condición, y el deseo de ser un Condottiere no excluye los embaucamientos y los retrocesos, las impotencias y los límites. La voluntad fáustica, y luego hercúlea, del hombre que opta por la unión de una ética y una estética, para poner en práctica una patética, encuentra resistencias y bloques de tinieblas que absorben la menor partícula de luz y sumergen en la más terrible oscuridad. En su trabajo, esta singularidad conoce el abatimiento, la fatiga y el desánimo. Si no la repugnancia y el hastío. *Capturado en las trampas que tiende, atrapado en las redes con las que solía jugar*, el individuo aplastado por la Necesidad asiste, impotente, a su propia decadencia: a los pies de una Ónfale de pacotilla, mira, pasmado, paralizado y sin recursos, a la virago travestida —con calzoncillos de piel de león y maza— que contraría el conjunto de sus proyectos. A la espera de tiempos mejores. Y llegan, más o menos tarde, pero llegan, según la cantidad de voluntad que pese a todo se logra reunir para abandonar algún día los pies de la hilandera disfrazada, que apenas disimula su expresión demoníaca. Que se la recuerde vale como metáfora.

Liberado de Ónfale, Hércules se entregó, otra vez, a los altos designios: asociado a los dioses del Olimpo, luchó contra gigantes, luego atacó Esparta, volvió a casarse, siguió matando y terminó por morir, porque hasta las cosas más bellas tienen un final. Bajo la túnica de Neso, aunque padeció los peores sufrimientos, desollado y con los huesos y las vísceras al desnudo, debió vivir un calvario menor, sin embargo, que el de la humillación y la dura ley de la sumisión. Porque los dolores del alma superan en crueldad a los del cuerpo. La destrucción de Ónfale es más profunda que la de Neso.

DEL VIRTUOSISMO
O
EL ARTE DE LA AGUDEZA

Kúnico, fáustico, dionisiaco, el Condottiere sintetiza las formas vitales a través de la cualidad arquitectónica por excelencia: el virtuosismo. Más que la virtud, su signo distintivo es la *virtù*, esa singularidad que permite tanto a Vasari designar al artista, como a Maquiavelo caracterizar al político. Lejos de la virtud embrutecedora del cristianismo, la que magnifica el ideal ascético y pretende extinguir, la *virtù* es incandescente, brasa y fuego. Induce al virtuosismo, la capacidad de realizar una acción con brío, elegancia y eficacia. Implica también la excelencia y la manifestación de una personalidad, de una forma única de proceder. Talentoso, hábil y superior en sus actos y gestos, el virtuoso marca la realidad con su impronta, imprime un estilo y revela caminos que nadie ha emprendido nunca. Con él se manifiestan nuevos métodos, nuevas genealogías: es un punto más allá del cual pueden aprehenderse algunas prácticas de otra manera, una suerte de primer día para un año nuevo. Virtuosos son Mantegna cuando pinta, Monteverdi cuando compone, Dante cuando escribe o Francisco I cuando crea puertos o el Colegio de Francia, se apoya en Guillaume Budé para inventar el cuerpo de profesores pagados por el Estado o nombra a Clément Janquin su maestro de capilla. Virtuosos son Cartier o Verrazza-

no que, con ayuda del mismo Valois, parten al océano hacia grandes exploraciones. La cualidad del *eroe di virtù* es la capacidad de innovar en la creación. Esto presupone audacia y determinación, coraje y certeza, voluntad y personalidad. En las obras inmensas que trascienden, potentes en cuanto a los ecos que suscitan, el virtuosismo ha sido llevado a su punto máximo. Puede generar obras menos refinadas, menos emblemáticas o portadoras de fuegos: el virtuosismo también se manifiesta en lo infinitesimal, lo mínimo, lo ínfimo. Lo casi nada.

El gesto virtuoso comunica. Otorga basamento y porte, saca de la nada y hace que la identidad surja. Con él se esfuma el desorden, desaparece el caos en beneficio del orden, el sentido y la forma. Formador de estructura, impone coherencia y morfología para sustituir la brutalidad y el aspecto tosco de la realidad. Con magma, forma un mundo con sus diversas geologías, sus geografías variadas. Inscribe todo en una historia, una variación sobre el tema del tiempo. Necesita habilidad, sensibilidad y destreza. Sin esos rasgos de alegría que permiten la soldadura, no hay virtuosismo posible, ni siquiera probable. El pasaje del esbozo al dibujo acabado, y luego a la obra, presupone la paciencia y el proyecto, la capacidad para poner en práctica lógicas dinámicas, toda una retórica preñada de vida y de fuerzas. Entonces, el Condottiere es amo de la dialéctica, rey del tiempo y promotor de juegos con la duración. Con él advienen las intensidades y las potencias magníficas, los impulsos y los flujos: lo contrario de la muerte y de lo que conduce a la nada. Virtuosismo es alumbramiento del ser.

En el orden de lo político, Maquiavelo ha formulado la ley del virtuosismo. Es famosa, tuvo éxito e inspiró tanto al déspota ilustrado como a los enanos del fascismo europeo: se trata de practicar con la misma audacia, para producir efectos, el león y el zorro, la fuerza y la astucia. La majestad de la voluntad y la fuerza de la cautela. De la misma manera, el jesuita barroco Baltasar Gracián promocionó el virtuosismo en el arte de aparentar, de la máscara y del pretexto falso. Él también convocó a un *bestiario* y *propició* como modelos al lince y al calamar. Del primero, destacó la mirada acerada, aguda, vivaz y reveladora; del segundo, la capacidad de escupir tinta para cubrir su huida en la

oscuridad, en las tinieblas. Arte barroco de la sombra y la luz para fabricar mejor los pliegues de Deleuze, en los que se emboza, se oculta la identidad. Pero a mí no me gustan demasiado esos vendedores de virtuosismo que colocan su mercancía tanto entre los dictadores como entre los cardenales, en los palacios o las curias, para beneficio de los fanáticos de las dagas y los venenos. No me gustan ni los Estados ni las Iglesias, y nada es más perverso que el sometimiento del gesto virtuoso a las castas, los grupos, los cenáculos y otras cristalizaciones del gusto gregario. Fundar un Estado o fabricar una institución, alentar revoluciones de palacio o abusos de autoridad, son fines que comprometen al gesto virtuoso. Sólo tiene sentido, fuerza y pertinencia si está iluminado por un proyecto individualista, ético y estético. Producir una singularidad, elegante y bella. En cambio, ser leonino, practicar la zorrería, jugar con la luz y las tinieblas, bifurcarse entre la mirada del felino y la tinta del molusco, no me seduce mucho.

En última instancia, y ya que hay que rivalizar con el bestial y el zoológico, prefiero los animales de Zaratustra: el águila y su sagacidad, la serpiente y su destino telúrico. De un lado, la altivez, el aire y la levedad, los elegantes arabescos, el vuelo; del otro, el contacto con la tierra, el vínculo con la inmanencia. Y por otra parte, para Nietzsche, no existe más proyecto que el individualista. Sus fines son edificantes para una bella individualidad, llena de fuerza y vitalidad, desbordante de vida. No hay nada que no tienda a la devoción de ese sujeto sublime por los designios políticos o las estrategias sociales. Entonces, ni Maquiavelo ni Gracián, maestros en cinismo vulgar allí donde Nietzsche enseña, hoy y siempre, el cinismo filosófico. Fuera de la finalidad individual, no existe ningún virtuosismo fundado. Los fines le dan consistencia ética al medio. El virtuosismo es un instrumento solipsista para propósitos del mismo orden. El Condottiere no incluye al otro en su proyecto estético como un instrumento a quien se somete y se transforma en objeto, un esclavo potencial al que se puede engañar, morder como lo haría un zorro, despedazar como lo haría un león, observar con mirada de lince y ahogarlo en una tinta que lo destruya. El interés virtuoso entraña el pathos de la distancia, la voluntad de cons-

truirse solo, como frente a un espejo, con el único proyecto de hacer surgir en uno mismo la bella forma que procure satisfacción. Alimentar la propia edificación con el sometimiento de otro, y comprometer el propio virtuosismo en ese asesinato, anula toda la elegancia que corresponde al uso de la *virtù*. Caminar por las cimas implica soledad; practicar al otro como objeto significa, en cambio, arrastrarse por los barrancos, entre cadáveres y catacumbas, donde reinan las tinieblas. Y de lo que se trata es de hacer nacer la luz.

El arte del virtuoso reside en la capacidad para extraer *agudezas* del tiempo: la agudeza es la eminencia de la duración, su excelencia concentrada. Se manifiesta en gestos o palabras, situaciones o silencios. Su cualidad consiste en un chispazo y una ineludibilidad a toda prueba. Quien la produce es un artista del tiempo, dueño de la oportunidad. Su ancestro es el filósofo al acecho del *kaîros*,* del momento propicio. El sofista se distingue por esta aptitud: observa, comprueba, mide la situación, planea, decide y pasa al acto. Su método es dinámico y entraña una inscripción en la movilidad del tiempo que pasa. La palabra debe ser dicha en el instante en que da en el blanco y produce un vuelco. La agudeza provoca un movimiento, orienta hacia nuevas direcciones: a partir de ella, los datos son modificados. Táctica y estrategia producen sus efectos para desconcertar, encantar, seducir, rematar, mostrar al menos que uno dispone de medios para plegar la realidad a su voluntad. Lo mismo sucederá con los gestos o actos cuyos efectos residirán en la producción de un poder. El hombre del *kaîros* es un domador de energía, el gladiador de Cronos.

De ahí su semejanza con el matador, cuya cualidad primera es la plena posesión de su sistema nervioso. La corrida es metafórica. En ella se juegan tragedias y teatros de la crueldad, energías paganas y competencias de presteza. La arena como metáfora del mundo se ha vuelto una imagen común. En el ruedo se enfrentan la violencia de una fuerza exacerbada y la inteligencia de un hombre que compromete su cuerpo, y, por lo tanto, su alma. El resultado debe permitir conjurar la muerte. Pero ella pesa bajo el sol, en la sombra, en los perfumes de maderas quemadas por las temperaturas hispánicas o en los olores fuertes del

animal contenido en el toril. La muerte seduce en el traje de luces que arquea el cuerpo y fabrica una elegante arrogancia. Provoca repugnancia en la sangre que mancha el suelo y es diluida por el chorro de agua que se le echa para borrarla. Aquí, la muerte es el tributo que paga el que no supo aprovechar el *kairos*.

El torero debe saber esperar la embestida, con paciencia y determinación. Cuando viene, no debe ceder bajo su impetuosidad. Por último, frente a la energía, debe demostrar su virtuosismo conduciendo al animal hacia donde debe ir: *aguantar, parar y mandar*. El equilibrio de esas tres lógicas es necesario para permitir, luego, los gestos que, desde el adorno hasta el castigo, provocarán la emoción. En todas las fases de esta danza con la muerte, el matador se convertirá en demiurgo, engendrador de agudezas y densidades estéticas. Como en el trabajo del domador, se trata de someter una energía rebelde respetando las reglas del arte. El ético se encuentra, pues, en esta situación: debe reducir los flujos a formas elegantes. Hacer un mundo a partir del caos.

La expresión del estilo es la suprema distinción. Se lo ve en el combate. El torero que brilla en esa destreza está dotado de *temple*, es decir que, en medio de la arena, da la impresión de reducir a voluntad la impetuosidad del *toro*.* Su gesto decidido apunta a hacer que la bestia doble el espinazo: debe bajar la testuz, lo que implicará una modificación del ritmo en un tiempo nuevo para el animal. Este obedecerá a las órdenes cronológicas del hombre, que continuará así con su dominio en el sentido de sus objetivos. A veces, hay toros valerosos que rehúsan el gesto de sumisión; se rebelan y mantienen la cabeza en alto, y por lo tanto embisten con el más potente de los ardores. El combate que se instaura entre el hombre y la bestia debe designar a un vencedor desde un punto de vista estético. El animal puede ser bravo, noble, manso, alegre, como dicen los aficionados. El torero debe entonces rivalizar con él en virtuosismo para igualarlo y luego superarlo. Si fracasa y su contrincante lo aventaja en excelencia, este salvará su vida y se convertirá en un animal heroico, respetado y admirado.

Picas, banderillas y espada deben ser utilizadas rápido y bien, con audacia y elegancia, con la mayor eficacia posible. El tore-

ro muestra su talento particular en su capacidad para hacer coincidir el gesto con el momento apropiado, la oportunidad. En esos instantes, debe combinar la voluntad y la necesidad para hacer surgir un ritmo propio que él mismo decide. Michel Leiris dirá que esas agudezas le permiten al hombre sentirse especialmente tangente al mundo y a sí mismo. Las agudezas revelan una densidad metafísica y producen situaciones límites: aquellas en las cuales una persona puede experimentar la calidad de su temperamento. Y el español Gracián dirá que la agudeza –en su acepción retórica, es cierto, pero se puede ampliar su significado– le confiere el título de águila a quien la advierte y la calidad de ángel a quien la produce.

Tendamos, pues, al ángel, ya que se trata de seguir la dirección que indica el Condottiere. Y fabriquemos, cuando sea posible, momentos con los cuales podamos construir un edificio. Porque la agudeza es el fragmento a partir del cual se elabora el todo, armonioso y equilibrado. También en este caso, como Hércules a los pies de Ónfale –o sucumbiendo siempre a los aromas de la cocina, goloso impenitente–, habrá quien no sepa ni pueda aprovechar las oportunidades, los momentos propicios. Aunque se quiera dominar el arte del *kaïros*, también existe el riesgo de actuar a destiempo o no sincronizar el gesto. No importa: la audacia es motriz, y a veces lleva a los abismos cuando uno aspira a las cimas. Una existencia sólo se construye según un álgebra que incluye alturas y depresiones en la perspectiva de obtener un resultado. Solamente el final de una vida permite conocer el producto de esos cálculos. Antes de morir, lo que importa es practicar las tensiones que conducen a la excelencia. El resto viene solo. Además, resulta fortalecedor, para un virtuoso, encontrar de vez en cuando una nota falsa o la resistencia de la realidad. Después, el éxito es mucho más valorado.

Lástima –dirán los cobardes, a quienes desesperan los fracasos–, que no se pueda recurrir en la vida, como en el cuadro de un pintor, al retoque, al *pentimento*. Reescribir la propia biografía, corregir la propia historia mientras se la está fabricando, y cargar y sobrecargar para tapar, ocultar el paso en falso o la falta de tacto. Es una suerte que no se pueda. La situación de cada uno, en un tiempo que no se puede alargar ni acortar, obliga a la

determinación, aunque esté animada de un temblor que provoca el fracaso. El arte de la agudeza es peligroso, y es necesaria la posibilidad de fracasar para poder estar auténticamente orgulloso cuando se tiene éxito. Resumiendo todo esto en una frase magnífica, Nietzsche escribía: “Lo que no me mata, me fortalece”. Me gusta repetirme esta frase a menudo, sobre todo cuando me siento muerto y nada fortalecido...

Sea como fuere, el Condottiere se parece al Artista, son como dos caras de la misma moneda. Tanto uno como el otro estructuran grandes vacíos: la tela para un pintor, el silencio y los sonidos para el músico, su propia vida para un ético. Primero los proyectos, las intenciones. Luego los esbozos, las primeras dinámicas, líneas de fuga, perspectivas para establecer sólidas líneas de fuerza que serán como estructuras para revestir. Más adelante habrá que producir, habitar nuevas comarcas, desiertos, y por último, extraer del tiempo sus potencialidades. Ambas figuras demiúrgicas se desarrollan en la producción de formas singulares. Todo contribuye a la obra. Puestas en escena de energía, coreografías para las fuerzas, danzas de flujos. La vida toma forma bajo la presión de la voluntad. El Condottiere esculpe su propia existencia.

Por otra parte, la etimología apoya esta intuición: el Condottiere es un conductor, un artista en el arte de conducir. ¿Qué o a quién? No tanto a los demás, en un campo de batalla, en el combate o el asalto a una ciudad fortificada, como a uno mismo. Él mismo es el impulso, el camino, el trayecto y el final. Se trata de conducirse a sí mismo, y querer peregrinar en compañía de uno mismo, solipsista, trágico, pero libre. El diccionario Littré permite una aproximación poética, y ve en el Condottiere un capitán, un conductor, por lo tanto, una cabeza que informa al resto del cuerpo de lo que hay que hacer, o comprender. Un centro de decisión, en cierto modo, un cuartel general para la voluntad. Otros lo ven como un especialista en conducción, un indicador de toma de decisiones –producir, mover, elevar–: alguien capaz de llevar algo desde una condición vulgar hacia un estado noble. Conducir sería entonces aprender a seducir, ayudar a apartarse de los caminos trillados. El Condottiere saldría de su condición solitaria para adoptar un papel pedagógico hacia los

demás: portador de destinos, encarnación de una dirección, aglutinaría a las almas en pena detrás de su voluntad. ¿Y por qué no? La ejemplaridad que subyace en la primera acepción no impide la existencia de discípulos que sugiere la segunda. Ser una norma por sí mismo es suficiente: no importa tanto serlo para los demás. Pero no parece ilógico que una bella individualidad sirva de modelo e inspire. Por último, otras etimologías relacionan al Condottiere con una suerte de contrato que establecía con familias, facciones o grupos, para emprender acciones. *Condotta* significa también contrato de alquiler o compromiso.

Esta acepción también me agrada, porque pone en evidencia la importancia fundadora de una palabra empeñada, dentro de los límites de condiciones preestablecidas. El Condottiere es aquel cuya palabra tiene un peso. Su verbo es una decisión; su voluntad, un compromiso: practica el enunciado performativo. El pacto con otro no es más que un pacto con uno mismo: se trata de estar a la altura, no tanto de la promesa que se le hace al otro, sino de la que se hace a uno mismo, tomando al otro como motivo, y no como testigo. Hacer un contrato es desear y formular un proyecto para la propia energía. Es también anunciar, en primer lugar a su fuero íntimo, qué sucederá con ella en el futuro. Del conductor que seduce al que se compromete por medio de un contrato, la figura ética del Condottiere sigue siendo ejemplar para mí. Muestra en acto una fuerza decidida a superar el nihilismo, a desbordar completamente a los tibios, los indecisos, los curas, los moralizadores, los partidarios de la compunción, la humildad, las flagelaciones, la muerte. Esa fuerza tiende a mantener a distancia todas las formas religiosas y gregarias. En ese sentido, el Condottiere es una invitación al júbilo: selló un contrato consigo mismo para batallar contra las ataduras que alienan. Su combate tiene como objetivo su soberanía absoluta; su victoria será la producción de sí mismo como una excepción, un ser sin doble ni duplicación posible.

Ateo, para empezar. Ateo gozoso y desafiante, enemigo de todo cuanto liga y religa, enamorado apasionado de lo que separa y abre abismos, instala diferencias, exagera las singularidades, el Condottiere es lo contrario del espíritu religioso que se define como un fanático de los lazos, y por lo tanto de garrotes y li-

gaduras. Solar, aspira a la separación, el aislamiento que mejor corresponde a lo que metafísicamente enseña el solipsismo. La secesión es su ley, no quiere adherirse a asociaciones, grupos y uniones que fabrican, a un precio muy barato, identidades falsas. Así como toda religión se define como ligazón, él decidió ser radicalmente ateo, negándose a cristalizar su voluntad en formas con las que se constituye lo social: la Familia, la Patria, el Espíritu de Casta, la Sociedad, le repugnan por su voracidad y su antropofagia. Todos esos ideales devoran la inteligencia, la conciencia, las razones singulares, para regurgitar una increíble red de hilos pegajosos que aprisionan a las excepciones, las reducen y las convierten en ciudadanos dóciles y sumisos. Lo religioso lleva a la amputación, a la castración de las energías, a su inclusión en instancias que las esterilizan. El Estado y la Iglesia son especialistas en esas empresas.

La religión produce comunidades, y estas se empeñan en funcionar de manera autónoma, instruyendo sus expedientes para producir luego leyes, órdenes, reglas, mandamientos a los que es obligatorio subordinarse. Abdicar la propia soberanía en beneficio de una seguridad obtenida en el grupo: en esto reside la alquimia del contrato social en el que quieren hacernos creer sus partidarios. Pasar, por medio del contrato, del estado de naturaleza salvaje y sin ley, violento y peligroso, a un estado de cultura en el que reinarían el equilibrio, la armonía, la paz, la comunidad pacificada, es puro cuento. El contrato social es el acto bautismal de lo religioso en sus formas sociales. Se establece hipotéticamente un día entre el individuo y la sociedad, y luego despoja casi por completo al primero en beneficio de la segunda. Es una relación de subordinación que autoriza a una instancia a dominar a la otra. Por medio del contrato social, la singularidad abdica para fundirse en crisoles conformistas. La sociedad es una hidra que promete paz y da guerra, propone justicia y genera iniquidades, anuncia la armonía y fomenta los conflictos. También le debemos las violencias que exudan como sucias purulencias, las brutalidades infligidas en nombre del orden. Fabrica un hombre calculable en sus escuelas, donde se destruye la inteligencia en favor de la docilidad. Luego invita a los cuarteles, donde ataca con total impunidad la libertad, el espíritu crítico y la inde-

pendencia. Por último, propone sus fábricas, sus empresas, sus oficinas, donde se prostituye la carne, la sangre, el cuerpo y la autonomía para producir algo que alimenta a la maquinaria social. Aceptar el contrato, es recibir servidumbre y esclavitud, cuando nos prometían dignidad y libertad. El hombre es un lobo para el hombre, y nada podría hacerlo un dios para sus semejantes, ni el derecho, ni la ley, ni lo social: todo lo que invente el lobo tenderá siempre a aumentar su naturaleza carnícera. A lo sumo, le agregará zorrería, y brillará en el arte de seducir y persuadir a otro de que la atadura es libertad.

Por no ceder a ningún ideal colectivo, el Condottiere es nominalista, y no toma en serio las nuevas religiosidades que se construyen sobre la adoración de generalidades: el Hombre o el Derecho, la Ley o el Pueblo, la Nación o la Patria. Sabe, en cambio, que existe una multitud de hombres, ricos y pobres en sus diversidades, vigorosos o débiles, elegantes o toscos, grandes, heroicos o cobardes, y alternativamente susceptible de todos esos estados, según las condiciones en las que se muevan. Ve también cómo funcionan los efectos del derecho o las consecuencias de la ley. El mundo es diverso y sólo se aprehende en el caos, el desorden y la efervescencia. El concepto existe, ciertamente, pero como una instancia práctica que permite el intercambio de puntos de vista, el discurso. Las ideas son medios para hacer circular proyectos y visiones del mundo que están en potencia. Pero en ningún caso podría reducirse la realidad a la simplicidad de las categorías en número finito y limitado. Es una tontería creer que recurrir a los conceptos de calidad, cantidad, modalidad, relación, bastaría para practicar el juego del que surgiría el establecimiento de la forma. Reducido a dos o tres figuras cómodas, el mundo aparece sólo como una caricatura que carece de su primera cualidad: el contraste. Desbordante, ondulante, inconstante, continuamente sometida a fuerzas que la modifican, la quiebran, la rompen, la constituyen, la realidad es un flujo en ebullición. La suma de particularidades no es suficiente para constituir una generalidad; cuando usamos abstracciones debemos conformarnos con sucedáneos. Además, aunque estamos obligados a utilizar conceptos, a falta de poder expresar mejor al mundo, se trata de evitar aquello a partir de lo

cual se constituyeron las religiones del siglo, a saber, la creencia en entidades singulares, autónomas, objetos de veneración, de adoración. Dios, el Estado, la Raza, el Proletariado, el Dinero, fueron tótems durante largas décadas. A los pies de estos fetiches se derramó sangre, sudor y energías. Se alimentaron de pasiones, de entusiasmos, de fe; crecieron y se convirtieron en leviatanes y behemots que absorbieron todas las vitalidades que encontraron a su paso. Ridículos y necios, los adoradores y sus clérigos produjeron doctrinas universalistas con las que castraron las veleidades singulares e individualistas. Fuera del nominalismo, no hay empresa religiosa que no tenga como basamento el vínculo, la unión de lo diverso bajo el estandarte de una idea, de un concepto.

Aquí volvemos al nominalismo cínico y a Diógenes, que fustiga a Platón, el idealista emblemático, por creer en la existencia de una esencia del hombre o de una idea absoluta de lo justo. La anécdota es conocida: el cínico que deambula por las calles de Atenas con una lámpara en la mano, en busca de un hombre, en pleno día, sólo tiene sentido si recordamos que lo que quiere encontrar el filósofo de la lámpara, es la esencia del hombre, su idea. Y obviamente no lo hallará: sólo encuentra en su camino hombres singulares, particulares y diversos. Del mismo modo, cuando Platón define al hombre como un bípedo implume, le bastará al cínico arrancarle las plumas a un pollo para mostrar que se puede caminar sobre dos patas y estar desplumado sin ser por eso un hombre. Elogio de lo diverso, práctica del fragmento.

Crear en la existencia de conceptos autónomos, es instalar lo virtual en el lugar de lo real, reemplazar la presa por su sombra, y permitir la alienación. En efecto, toda escisión de uno mismo, con vistas a hipostasiar una parte con la que se fabricará algo divino, digno de adoración, nace en la ilusión de que seríamos portadores de partes inmortales, que participaríamos de lo inteligible. Pero no es así. La idea es simple y llanamente un producto de la fisiología, la secreción de un cuerpo que manifiesta así el desborde de los flujos que lo recorren. Las palabras hablan de cosas pero no deben sustituirlas, si no se quiere caer en una operación de alquimia generadora de malentendidos que producen esquizofrenias. En la dialéctica del significante y el signifi-

cado, se trata de poner el primero al servicio del segundo. La existencia del vocablo está subordinada a la del sentido que le corresponde. Tener el sentido de lo inmanente es la cualidad del nominalista, cuya crítica feroz se dirige al culto de la abstracción que desemboca en la fabricación de un mundo en el que tienen lugar las alienaciones. El vínculo se construye por medio del concepto erigido en entidad autónoma. Con él, el sujeto se ve amenazado de inmovilidad y estatismo. Al subordinarse a una idea transformada en deidad, la subjetividad es aniquilada: sólo le resta obedecer. Pero el Condottiere solamente se obedece a sí mismo. Ni siquiera se subordina al Individuo, que sería otra ficción. Sólo importa su propia singularidad y el conjunto de perspectivas que ella es capaz de mantener con la realidad fragmentada, desmenuzada y reducida a polvos de instantes.

De esto resulta una posición absolutamente libertaria, una incapacidad visceral para venerar bajo formas conceptuales, como nuevos tótems, las consignas que transforman a la Libertad, la Igualdad, la Fraternidad, así como al Trabajo, la Familia, la Patria, en figuras respetables en sí mismas, mientras se descuidan las libertades singulares, las situaciones en las que se juegan cuestiones de jerarquía, justicia, empleo del tiempo, cuerpo o ciudadanía. La adoración de ideas fijas exime de una práctica auténticamente interesada en la realidad. Los fanáticos del concepto de libertad suelen ser los menos eficaces en la promoción de libertades reales, formales y concretas. Al nominalismo no le interesa la idea que uno se hace de la realidad: prefiere la realidad misma. Los hombres del Terror, los de la revolución de Octubre, eran fanáticos del concepto de libertad, pero cedieron a la guillotina y al pelotón de fusilamiento la tarea de resolver los problemas, con el más profundo desprecio de las realidades libertarias. Los apóstoles de la Patria, los adoradores de la Nación y del Estado francés no se cansaron de ensalzar la grandeza de sus creencias patrióticas y nacionalistas, pero lo hicieron para entregar mejor su país al ocupante, con el más absoluto desinterés por la Nación y la Patria. Hay que desconfiar de las palabras, porque a menudo sirven para enmascarar la realidad, para disfrazarla en aras de ideales colectivos. El nominalista propone la circunspección frente al concepto y un extremado interés por los

fragmentos de la realidad, por su epifanía bajo la forma de lo diverso. Inmanente, materialista y preocupado por el mundo como caos concreto y dinámico, el Condottiere no colocará nada por encima de su libertad, de su capacidad para determinarse en forma autónoma e independiente. Su soberanía es su bien más preciado; la alienación, su riesgo más temido.

Nada le molesta más que la pasión igualitaria, esa furia normativa. Le encantan las diferencias y las cultiva, aprecia lo diverso y lo demanda. La fusión y la uniformidad nunca entra en sus planes. Al contrario, disfruta frente a lo que se disgrega, se diferencia y fabrica mónadas reacias a la agregación. Lo homogéneo es un fantasma a partir del cual se elaboran las servidumbres voluntarias: primero se imagina una unidad perfecta, sin asperezas, equilibrada, armoniosa, y luego se trabaja para integrar lo difuso en ese orden. El masoquismo y el deseo de perder una individualidad que, de este modo, se revela débil y desfalleciente, hacen el resto. Adviene entonces el reino de la cantidad, que pone en la picota a la calidad y las audacias. El número de un lado, y la excelencia del otro. De ahí la feroz voluntad aristocrática del Condottiere.

Pienso en los antiguos griegos y en los dioses que convocaban para entender el mundo, celebrarlo o interpretarlo. Me gustan Tánatos, Eros, Dionisios, Hércules, por supuesto, y hasta tendría una debilidad especial por Crepitus, si no fuera una divinidad moderna parida por Flaubert. Pero me gusta también visitar, aun tardíamente, el Panteón cuyas puertas habrían sido forzadas por el escritor normando. Pues también se encuentra allí *Hostilina*,* la diosa con la que comulgan los catedráticos, los amantes de la fusión, los descendientes contemporáneos de Panurgo. Ella es su emblema, y la adoran con fuerte devoción. Se la solía invocar antes de las cosechas, para que las espigas resultaran iguales, para suprimir las más débiles, las enclenques y también las que se desarrollaban demasiado, las generosas. Ella uniformaba e igualaba, realizaba el pasaje de lo diverso a la forma única. Nada por debajo ni por encima de las líneas de horizonte igualitarias. Esa imagen despierta simpatía entre los filósofos amantes de ciudades ideales, entre los políticos fanáticos del orden y la paz civil. El contrato social apunta a la realización

de un plan en el que se deponen las diferencias. Se me ocurre que se podría casar a Hostilina con Proteo, ese dios del mar que dirige tropillas de focas, a quien Panurgo le debe la desaparición de su rebaño. De sus copulaciones teratológicas nació seguramente nuestro siglo, vil y cobarde, dedicado por entero a la guerra contra las singularidades. El siglo xx habrá sido el de las multitudes y la cantidad, el de las *cochinadas históricas*, para decirlo como Rimbaud. Y además, Proteo no retrocede ante las metamorfosis más contradictorias: un día, agua, al día siguiente, fuego; una vez, blanco, otra vez, negro; ayer, cobarde, mañana, indiferente. ¡Divinas transformaciones! Son las del siglo enteramente fabricado por las masas y el número.

Hostilina se ocupa, pues, del campo, del conjunto y lo que ella considera el interés por la totalidad; yo prefiero las espigas particulares, cuando me gustan. Y me agradan más cuando se diferencian, cuando se desolidarizan. La excepción me encanta —me interesa la mutación genética— porque es la punta de una civilización, al menos, es lo que permite, no la repetición, sino la diferencia. Con ella, la realidad se modifica, aparece bajo una nueva luz en la que priman la novedad y la excelencia. Trabajo de artista, y no de técnico. Por otra parte, me gusta imaginar la excepción como algo que justifica una civilización: por el genio, el héroe, el arquitecto, el músico, el pintor y el filósofo advienen inexploradas comarcas, formas adventicias. Hacen el mundo que habitan los otros. De ahí su pasión por los demiurgos, fabricantes de luz, parientes etimológicos de Lucifer. Y además, me gustan los ángeles caídos, por rebeldes...

Al aspirar a lo real, el Condottiere fabrica la historia. Al contrario del hombre de masas, que es un puro producto de ella. El primero se inscribe en amplias perspectivas, es la individualidad de los designios que duran. Sus proyectos se instalan en el futuro, al que iluminan. Activo, es motor y generador de dinámica: su deseo es dialéctico. Por lo tanto, se engarza en una historia singular, personal, biográfica, al mismo tiempo que general. Por otro lado, en la mejor de las hipótesis, mezcla ambas, y su propia vida emite radiaciones en su tiempo, incluso en el futuro. Mientras que el segundo es un resultado, un objeto manufacturado por su época y limitado en el más frugal de los instantes.

Su artificialidad lo convierte en una aparición reproducible; emite tan poca luz que muestra, en vida, su subordinación a las tinieblas. Ni arcángel ni ángel caído, sino pequeño paráclito fugitivo destinado a los limbos, rinde pleitesía a los ídolos sociales que producen lo gregario y destruyen lo diverso. En consecuencia, venera la camaradería y el espíritu de cuerpo, apela al conformismo y a los pilares que lo sustentan: el derecho, la ley, las formas jurídicas en general, y esa famosa moral infestada de moralina. Contra esto, al Condottiere se inclina por las máquinas célibes lanzadas a toda velocidad contra los monumentos erigidos al número. De ahí su preferencia confesa por los emblemas de excelencia: siente más afecto por el recuerdo de un gran muerto de ayer que entusiasmo por un pequeño vivo de hoy. Homero y Dante siempre le parecen mejor compañía que los señores Homais, Prud'homme o Pécuchet. Del mismo modo, lo inactual y lo intempestivo le parecen virtudes mayores. La Historia es para él un reservorio productor de afinidades electivas, fuera de las cuales prefiere la soledad.

DE LA EXCEPCIÓN

O

LA MÁQUINA CÉLIBE

La Historia es generosa en figuras rebeldes y singulares, en excepciones poderosas y fortalecedoras. A la manera impresionista, registra, aquí y allá, agudezas al margen de su época que, por sus situaciones fronterizas, le confieren temperamento a su tiempo. Pienso, por supuesto, en Diógenes y sus pares en kunismo, en los gnósticos licenciosos, en los hermanos y hermanas del espíritu libre, en los libertinos eruditos contemporáneos de La Rochefoucauld, en los que vendrán después de ellos, en el Siglo de las Luces, y relatarán sus relaciones peligrosas, las desdichas de la virtud, las prosperidades del vicio y el arte de gozar en el tiempo de los tormentos revolucionarios. Y muchos otros cuyas travesuras y extravagancias ya reseñé. Pero existieron también rebeldes aún más solitarios, ya que no hicieron escuela y se limitaron vivir como puras manifestaciones de la impugnación de su época. Su llama quemó en ocasiones a algunos émulos, pero cada uno de ellos actuó a su manera y en su medida, sin copiar ni plagiar, practicando un camino solitario, aunque, de tanto en tanto, iluminado por los fuegos que habían dejado los grandes modelos.

Eso ocurrió con el *dandy*,* reencarnación de Alcibíades el extravagante, un maestro, también él, en el arte de plegar la volun-

tad a las formas de una ética elegante. Ciertamente, después del ateniense, habrá un Brummell o un Orsay, y otros más, pero me gusta imaginar al dandy como una figura teórica, que se supone bajo los destellos de Baudelaire cuando alienta el proyecto de desnudar su corazón. Dandy sublime que practica el gesto y la soberanía, el desafío y la ironía, la elegancia y la seducción con toda la magnificencia de quien practica el arte de disgustar. Jugador desencantado y esteta melancólico, activa una moral del desprecio por los valores burgueses, trocando lo inefable, del instante y el derroche, en momentos de incandescencia de una vida cotidiana transformada en vasto campo de experimentación para las agudezas y el momento propicio. También el *único** de Stirner, que ataca los valores de la época industrial, heraldo de la libertad y de la rebelión, profeta de la indisciplina generalizada que tanto molesta al burgués y al propietario, y, en general, a los que se creen ateos pero veneran a los ídolos, los dogmas y los *diktats* de la sociedad. Su anarquismo radical es incompatible con cualquier forma social. Irrecuperable desde el punto vista gregario, es un cordial que sólo muestra singularidades: pienso también en el samurai tal como aparece en el *Hagakure*,* un héroe que desprecia la muerte, enseña la grandeza y la practica, eleva a la dignidad de obras de arte los gestos que revelan cortesía, delicada sensibilidad, coraje, lealtad, sentido del honor. Ama la energía y la vida que la hace vibrar, y por lo tanto, el entusiasmo, la decisión. Porque es frágico y decidido frente a la nada, vive cada instante como si fuera el último, animado por el principio de la elegancia. El Bushido interrelaciona la tensión de esa vida y el riesgo del peligro: la locura está cerca, se siente su gélido aliento en la nuca, cuando se trata de actuar y de practicar la ardua vía del samurai. La conciencia ordinaria es reemplazada por otro estado que deriva de la voluntad de éxtasis y de la capacidad de desborde que tiene la naturaleza generosa y sustancial.

Además, por poseer la distinción del dandy, la independencia del único, la determinación del samurai, debo decir unas palabras sobre el *anarco** de Jünger: como un cometa, el concepto sólo aparece en algunas páginas de una novela, algunas líneas de confidencias en una entrevista. Nada más. Pero, de haber sido desarrolladas, las riquezas potenciales de este concepto habrían

podido iluminar caminos para abandonar el nihilismo de nuestros tiempos, sumidos en la incurable melancolía. El anarco templa al rebelde, lo perfecciona. En efecto, el que se retiraba a la selva lo hacía porque le habían impuesto una condena. Tomaba a su cargo lo que los demás exigían de él: proscrito, rechazado por la sociedad, combatido por ella, el rebelde elegía la soledad, la miseria y el peligro de los bosques, antes que reconocer la autoridad que estimaba ilegítima, sin fundamento. Se negaba a plegarse a las leyes dictadas por el poder, asumía abiertamente la secesión y finalmente se aislaba para practicar una resistencia activa y solipsista. En Islandia, tierra de hielo y desolación donde se origina esta práctica, el rebelde que optaba por la selva era culpable de un asesinato. Stirner invitaba al homicidio como revelador de la absoluta propiedad del único en el mundo, pero estipulaba que era preciso asumir las consecuencias y saber emplear todos los recursos para escapar a la sociedad ávida de castigo. Elogio del rebelde y de sus profundas selvas. Se podría decir que el rebelde es rechazado por la sociedad, mientras que el anarco rechaza en su interior todo lo que podría marcar el menor signo de sometimiento a las reglas de la sociedad. Uno es reactivo; el otro, activo.

Jünger muestra cómo el anarco practica el exilio mental. Cincela un estado interior caracterizado por el consentimiento a su voluntad de poder. Sólo las últimas murallas de lo social contienen su voluntad, pero él lucha contra los muros para derribarlos o hacerlos retroceder lo más posible. Sin esos límites, su expansión sería infinita. Su práctica de lo social es contractual, y es él quien determina las condiciones, la naturaleza, las formas, la duración y los propósitos del contrato. Él es su propia ley, y puede, en todo momento, rescindir un compromiso que sólo estableció consigo mismo. Jünger no habla de esto y no da ningún ejemplo cuando señala que el anarco sabe, por encima de todo, practicar la máscara, pero yo no puedo evitar pensar en Kafka: el anarco debe saber esconder tras un aparente consentimiento hacia el orden del mundo, una rebelión fabulosa y apocalíptica magnífica. Veo a Kafka detrás de su escritorio, sentado frente a pólizas de seguros de vida, pensando en sus novelas y fabricando la arquitectura antropófaga de su castillo-anarco de Praga. El

exceso ideológico provoca en el anarco un resultado contrario: su única preocupación es preservar su independencia de espíritu. Por lo tanto, se convierte en una presa imposible de atrapar por parte de los poderosos, cuyas armas jamás llegan hasta la quintaesencia de un ser, donde radica su mayor riqueza y su más indefectible libertad. Lo que reduce al hombre del común, no tiene ningún efecto sobre la excepción: todos quieren gobernar a los demás y aspiran al poder sobre el otro, pero la posibilidad de ejercer su voluntad de dominio, les quita independencia. Pagan con su libertad la capacidad de imponerse a la voluntad de otro. Alma de esclavo, destino y aspiración de casi todos los contemporáneos. Pero al anarco sólo le interesa el poder que ejerce sobre sí mismo y el dominio sobre su propia energía. De ahí su desprecio por los juegos que practican los demás, los que no se pertenecen pero querrían reducir el mundo a sus caprichos.

Contra los anarquistas, que también aspiran al poder, Jünger establece esta figura solar. Los adeptos a Proudhon o Bakunin están demasiado obsesionados por la dominación, y creen, como optimistas que son, en la posibilidad de producir una nueva realidad, de calidad. Al anarco –trágico, lúcido y aristócrata– lo tienen sin cuidado el oro y el brocado, el mármol de los palacios, el estuco de los despachos de los ministerios. El Príncipe puede ser tanto su amigo como su enemigo, puede hablarle, tratarlo con frialdad, aconsejarlo o criticarlo: en su relación con él, igual que con los demás, preserva su independencia, defiende ferozmente su libertad. Para expresar de manera más concisa su figura, Jünger escribe que el anarco es al anarquista lo que el monarca es al monárquico.

Para seguir, en la historia de las ideas, los afloramientos o las penetraciones debidos a estas figuras que concentran la excepción, habría que hablar del *héroe barroco** de Gracián, del *Cortesano** de Castiglione, del *Galatea* de Della Casa, del *Caballero** de Lulio o incluso del *Hombre Multiplicado** de Marinetti. Todos ellos, fuegos y hogueras que han mostrado su incandescencia frente a todos los poderes, en todas las épocas: acercándose a ellos, quemándose o brillando con ellos, doblegando a veces la voluntad de los príncipes, sucumbiendo de tanto en tanto a su nepotismo, y volviendo al anonimato dejando atrás las

doraduras, produciendo lo mejor o lo peor, según que su determinación hubiera sido más o menos grande. Porque el poder es una máquina poderosa, que traga y digiere las voluntades más consistentes. Y la posición más exacta está a la mayor distancia posible de los reyes: ellos corrompen lo que tocan y, a la velocidad más fulgurante, transforman en criados a los espíritus más prometedores. El Condottiere expresará la desconfianza más absoluta hacia el poder. En ningún momento creará que es posible pasarse de listo con los gobernantes: su arrogancia no les permite la grandeza que necesitarían para admitir una intesubjetividad entre iguales.

¿Qué debemos conservar, pues, de esas tentativas? Sin duda, no su dimensión de intercesión de excelencia respecto de los poderes. Debemos dejar de creer que se puede mejorar algo que tiende a lo mediocre. En cambio, parece más razonable rescatar de esos poderes su afirmación de un yo denso, fuerte e creativo. Todos esos resplandores convergen hacia un júbilo, común a todos, cuyas raíces consisten en la experimentación en un terreno estético. Ajenas a las audacias pulverizadas en pleno vuelo, los fulgores destruidos en componendas, las grandes acciones, amplias, que se detienen en el gesto, todas las individualidades fuertes manifiestan, por sí mismas, el deseo de una bella existencia, de una singularidad auténtica.

Hay quienes se alarman, blandiendo a Hegel y sus imprecaciones contra el *Alma Bella*.* Porque el universitario prusiano siempre tiene sus acólitos que lo prefieren al Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Convengamos que las páginas del maestro de Iena descartan la posibilidad de una figura que posee cierta riqueza, si se va más allá de lo dicho en la *Fenomenología del espíritu*: el Alma Bella sería puramente contemplativa de sí misma, hasta el punto de que le sería imposible emprender ninguna clase de acción. Puro concepto inmerso en la nada de su subjetividad, sería incapaz de realizar una acción positiva. Sus obsesiones serían la pureza de su corazón y la delicadeza de sus intenciones; sus límites, una absoluta incapacidad para la acción. Y detrás de esas flechas disparadas contra el ideal estético, a quien se ataca es a Schiller, que aspiraba a la realidad de un hombre reconciliado consigo mismo, más allá de los sen-

tidos ciegos y la razón pura, a igual distancia del instinto de la forma y del instinto de la materia. Una bella individualidad armoniosa, que accede a la libertad a través de la belleza, instalaría su identidad entre lo espiritual y lo sensible gracias al instinto lúdico, que desarrollaría con virtuosismo. Y se dejaría de lado la dialéctica hegeliana en beneficio de la poética scilleriana.

¿Y qué ocurre con el Condottiere? ¿Cuáles son las virtudes concretas de una figura ética que también hace de la estética su preocupación principal? Ateo, nominalista y libertario, ciertamente. Un hombre que practica la agudeza, fabrica la historia, se mueve en lo intempestivo. Mezcla de dandy, único y samurai, también recuerda al anarco de Jünger. Finalmente, culmina en la expresión de la Bella Individualidad. Pero esto no agota la plástica de Andrea del Verocchio, y sigue dejando baldías las tierras sobre las que está llamado a construir. ¿Qué exploraciones podrían permitirnos circunscribir un poco mejor esta altiva figura? Quizás una investigación sobre el narcisismo y sus modalidades. Porque el Condottiere aborrece la imbécil fatuidad de los tontos, rebosantes de su propia inconsistencia. Contra las virtudes cristianas de la humildad y las prácticas perversas de los adoradores de sí mismos, muestra un narcisismo resplandeciente, un mani-fiesto orgullo.

Fiel a la lección de Baudelaire, el Condottiere elabora las metamorfosis de su yo, al que, según los momentos, elige pulverizar o concentrar. Como apunta a la grandeza y aspira al autodomínio, debe poder poner en práctica, por sí mismo, su excelencia, o al menos, las tácticas y las estrategias que presupone ese objetivo. Para ello, la vida debe desarrollarse frente a un espejo. Recuerdo el que inventó Leonardo da Vinci para realizar sus autorretratos. La ética estética requiere ese arte de pintarse y conocer sus rasgos, sus formas, su aspecto. Unos años antes de la finalización del Quattrocento, da Vinci construyó una especie de cabina de forma octogonal. Los ocho espejos que la tapizaban devolvían múltiples imágenes del pintor de frente, de espaldas, de cuarto, de tres cuartos. La particularidad de ese objeto reside en que en ningún momento el artista encontraba su mirada. La proeza es interesante: verse desde los más diversos ángulos, pero no ver nunca a ese ojo que ve. Esa construcción*

me provee la metáfora: el Condottiere debe aprehender las múltiples situaciones en las que se encuentra, considerar las reacciones posibles, y, por último, evaluar la oportunidad antes de encarar cualquier acción. El narcisismo vulgar es ciego a sí mismo porque ve su propia mirada. Establece también una relación amorosa entre la imagen y el objeto del que procede. En cambio, la mirada del Condottiere hacia su propia persona es genealógica. Provoca la introspección y el descubrimiento de los nervios, los huesos, los músculos, que se tensan dentro del cuerpo antes del movimiento. No apunta al amor hacia sí mismo, a la satisfacción frente a la propia imagen, sino a una captación global de la situación. En el tiempo, es un momento anterior a la decisión, mientras que el narcisismo vulgar es un fin en sí mismo. El reflejo del espejo es una imagen sobre la que se inscribirán los proyectos en potencia, antes de alcanzar su estado definitivo. La mirada operará, en este caso, como la del estratega en el campo de batalla: buscará puntos de pasaje, fracturas, puentes, abismos, pantanos, vías, terrenos, ríos, espacios, toda una geografía a partir de la cual elaborará diversos guiones cinematográficos antes de realizar uno de ellos.

Desde un punto de vista ético, hará lo mismo: percibir el propio estado de ánimo, medir sus fuerzas, contar los recursos, considerar la situación, imaginar las reacciones, calcular las probabilidades, revisar las eventualidades, inventariar las oportunidades y multiplicar las operaciones que permitirán emprender una acción en las mejores condiciones. Nada que sea verdaderamente narcisista en el sentido moral o freudiano del término. Al contrario. La mirada que se aplica es fría, si no glacial. Ignora las temperaturas cálidas de la mirada enamorada. Su objeto es una parte de sí; su fin, otra parte de sí. Pero el trazado unirá a esas dos instancias de un mismo lugar. Así como da Vinci captaba el conjunto de su rostro, menos la parte que veía, el Condottiere apreciará la totalidad de su temperamento, de su sensibilidad o de su carácter, menos la naturaleza misma del gesto ético por el que practicará ese espejo. Permanecerá la necesidad de la acción, contenida en un pensamiento maduro, reflexivo, analizado como momento teórico antes del pasaje al acto. Toda la operación se habrá desarrollado en la austera perspectiva del gesto con el máxi-

mo de intensidad, con la mayor adecuación posible a las oportunidades que permitan obtener los mejores frutos.

De ese narcisismo resplandeciente surgirán los autodomínios y las formas de energía. Porque no hay trabajo estético sin una parte de teoría, en el sentido etimológico –contemplación–, a lo que se suma una audacia que reduce tal vez el pensamiento previo, pero no lo suprime. Y es bueno. El trabajo del espejo es un factor de reducción del riesgo, pero en ningún caso podría eliminarlo. El *kaïros* conserva su misterio, sean como fueren la sagacidad y la perspicacia de las miradas que preceden. La ética nunca será una ciencia exacta. Siempre conservará esa parte imponderable, esa inscripción en un tiempo que goza de plenos poderes, entre ellos, el de asombrar.

En el espejo donde el Condottiere busca una imagen de sí mismo que permita la acción singular, el hombre de masas quiere encontrar el reflejo del otro, porque el mimetismo es su ley. Al acercarse al azogue, al buscar el sentido en el mercurio, escruta y quiere ver al otro para parecersele, para hacer coincidir sus rasgos con los del otro. Ahora bien: la fusión, la búsqueda de una entidad que se le pueda confiscar al otro, para uno mismo, su transformación en revelador de identidad, revela un formidable poder de automutilación. La excepción quiere encontrar en sí misma el sentido de su propia existencia; el hombre del común sólo adquiere certeza por la mediación de la alteridad.

En consecuencia, la inscripción del hombre calculable dentro de una lógica, lo transforma en hijo que obedece, pendiente de una palabra exterior a él, que otorgue una base a sus acciones. Al aceptar someter sus deseos y sus instintos a una trascendencia, está optando por encontrar un orden fuera de él mismo. Y es en ese trayecto que lo llevará fuera de sí mismo donde abandonará su soberanía, consentirá a la servidumbre voluntaria, se transformará en esclavo, para terminar en la piel de un sirviente. En cambio, la figura del Condottiere es paternal, evidentemente, porque no podría ser de otra manera en una instancia ética: él dicta la ley, la postula, la crea, la desea. A la inestabilidad de un yo desgarrado, de un espejo mentiroso que devuelve una imagen diferente, le responde con el equilibrio de una armonía

realizada entre la energía y la forma que la contiene. Practica una psique de reflejo fiel.

Las lógicas opuestas muestran formas diferentes de pensar la vida: el hijo dócil y sumiso aspira al mimetismo y la inmovilidad; su goce consiste en encontrar en el espejo una cara conocida, pero no la suya; su principio es pasivo y reactivo, espera que la información de su energía llegue del exterior, de acuerdo con leyes ya experimentadas, las que fabrican las cohortes de conformistas. En cambio, el padre rebelde y demiurgo anhela la dinámica y el cambio; su placer reside en lo nuevo, el riesgo, el descubrimiento de situaciones y emociones nuevas; su compromiso es activo y voluntario, ama lo desconocido, la inventiva, el peligro y la experimentación de nuevas formas de vivir. Lo seguro le molesta, lo conocido lo cansa. Porque optar por el estatismo y la reproducción, la repetición, es optar por la muerte, por ser un hombre calculable sumido en lo idéntico, en lo anónimo, forma de lo neutro y lo muerto. La pérdida de identidad, el olvido de sí mismo, el deseo de irresponsabilidad e inocencia, son ardientes versiones del desprecio por uno mismo. El Condottiere propone, en cambio, el amor a sí mismo, autoconsiderarse una obra potencial. Automutilación, desestructuración contra autocelebración, autofabricación en una perspectiva de cohesión, armonía y estructura: el Condottiere es una virtud en acto, una coincidencia con la propia voluntad. Su narcisismo fulgurante examina la materia y la informa, y luego hace surgir de ella volúmenes éticos, densidades metafísicas.

El objeto que se complace en fusionarse en lo unidimensional es una triste figura del parecer, un simple simulacro, una sombra. Como copia susceptible de una infinidad de duplicaciones, está desprovisto de valor. Es un hombre de la periferia, de las escorias y los desechos del movimiento que centrifuga el yo, que lo condensa, para decirlo como Baudelaire. La difracción y la disminución son las modalidades de su aparición en tanto individualidad mutilada. La virtualidad que lo define encuentra frente a ella una singularidad tangible y desbordante de densidad. Se mueve en la profusión y la diversidad, en el centro, como una figura matemática que concentrara cualidades de equilibrio y armonía, principios de energía y fuerza, resultados

de eficacia y potencia. La completud la caracteriza, si no como un estado adquirido, estable, por lo menos como una voluntad.

Sin cenit ni nadir, el hombre de masas está condenado al desorden. Ciego e impulsivo, está destinado al vaivén y la adecuación de cada instante a los caprichos de la realidad. Al no manejar ni el tiempo ni sus impulsos, es un puro producto de la casualidad, un error. Por el contrario, al Condottiere le interesa la línea recta. Y aunque la velocidad a la que efectúa ese recorrido es variable —va desde el estancamiento hasta la rapidez del rayo—, siempre se ocupa de conjurar la marcha atrás, la regresión. En el extremo del camino que elige, se encuentra un arquetipo fabricado por él, una forma motivante. Es un punto de fijación que evita las errancias, los tanteos. Del caos, debe hacer surgir el orden y, en esos intentos, algunos no serán más que personajes, mientras que otros se convertirán en personas.

Pero en este punto del retrato, ¿he dicho lo esencial? ¿O al menos lo suficiente como para que el rostro de ese modelo aparezca con un poco más de nitidez, con un poco menos de misterio? ¿Y los labios delgados, la mirada fulminante, los rasgos salientes? ¿Y el cuerpo tensado, en postura arrogante? ¿Qué detalles debo agregar para tratar de penetrar el interior circunscribiéndolo desde el exterior? El bronce muestra en un silencio de apocalipsis a la virtud heroica hecha obra de arte. Es por eso que seduce, que maravilla. Pero falta lo esencial, porque nada se ha dicho. O tan poco. Y paradójicamente, hay que apelar a un concepto suplementario para expresar los límites y las deficiencias del concepto, para compensar las incapacidades de la palabra. San Juan de la Cruz lo utiliza, y luego Meister Eckhart; Benito Feijoo le dedica un opúsculo al siglo XVIII, pero es a Gracián a quien debemos su desarrollo, y a Jankélevitch, su mediatización: se trata del *no-sé-qué*.^{*} Astucia mayor de la razón occidental para significar mediante una palabra todo lo que se le escapa a la palabra. La retórica manifiesta su impotencia, pero sigue siendo ella la que salva la apuesta excediendo sus límites, haciéndolos retroceder, confirmando de todos modos que, aunque se los desplace, permanecen, hágase lo que se haga.

Hablamos, pues, del *no-sé-qué*. Con esa paradoja, se seguirá adelante con la tarea de circunscripción. Se podrá exigir que la

realidad dé sus razones, que libre y revele sus misterios. Se la intimará, mediante un artificio suplementario, a iluminar los lugares donde reinan las tinieblas. En ese juego extravagante en el que se enfrentan las luces y las sombras, serán los bordes los que, a veces, pondrán mejor en evidencia las naturalezas y las esencias. Por los márgenes, se accede con mayor seguridad al centro de las cosas. Digamos que se fuerza un poco la intimidad, y de este modo se puede ir más lejos bajo la piel de la realidad. Aquello que bordea al objeto, y luego intenta limitar sus formas fluidas, móviles y ondulantes, es lo que mejor habla, aunque en forma negativa, por lo exterior. El Condottiere, como lugar donde se muestra un no-sé-qué, es ante todo una ocasión para lo grácil. Bordeando el concepto paradójico que caracteriza al ético, se encuentra, además de la elegancia, un resplandor, una suerte de encantamiento. Misterio e indecible, armonía e inefable. Produce una sensación semejante a las que se experimentan ante la simetría o la proporción, por lo menos respecto de las relaciones logradas entre las partes y el todo. Lo mismo ocurre con las impresiones que se reciben de lo que manifiesta una cohesión, una terminación, una totalidad, un cumplimiento. Y finalmente, también sucede eso con el sentimiento que invade al ser en presencia de una demostración de fuerza, de poder o de energía contenida y dominada. Y se podrá decir que una forma, un gesto, una actitud, que despiertan admiración, que fuerzan al alma a un respeto o una reverencia, están habitados por un no-sé-qué que les confiere eficacia.

En el momento en que se manifiesta esa agudeza de excelencia, asistimos a un hapax existencial cuya especificidad reside en la imposibilidad de una duplicación. Único, sin eco posible ni concebible, merece aprobación y encanta al espíritu. La circunstancia sin repetición desborda la razón y hace caducar los medios habituales de que dispone para expresar la realidad. Hablar, explicar, demostrar, deja de tener justificación, porque el grado de intensidad es elevado y se encuentra más allá de lo expresable. Sólo la experimentación es imaginable, y por ella se revela la muerte del verbo. Y por lo tanto, la idea de que el no-sé-qué apela a las sensaciones, a las emociones, a una patética que no necesita palabras. El momento único, cuando se evapora en lo

imperceptible, cuando sólo irradia lo esencial, permanece vedado a la palabra. Vibra y susurra para distinguir, aislar y fracturar la unicidad de un gesto, de una palabra, de un trazo, de un silencio, de una expresión o de un hecho, de una personalidad, de un temperamento o de un carácter, de una figura. De estos hapax emanan emociones a las que se cede por encantamiento. Queda una impresión, delicada, evanescente, pero cierta, con la que uno mismo puede fabricarse puntos de anclaje para estructurar su propia identidad, por simpatía. Así surgen con toda naturalidad las premisas para un trato con uno mismo cuyo objetivo sería la promoción de una estética.

ESTÉTICA

PEQUEÑA TEORÍA DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNO MISMO

“¿Quiénes son los que nos elevan? Los filósofos, los artistas y los santos: he aquí los hombres verídicos, los hombres que se separan del reino animal.”

Nietzsche, *Consideraciones inactuales*

DEL ARTISTA
O
LA VIDA TRANSFIGURADA

Artista, he dicho del Condottiere. Y seguiré por este camino. No concibo fuerza sin elegancia, voluntad sin alegría ni determinación sin interés por una plenitud estética. El artista es una figura que me permite descansar del filósofo cuando este se vuelve una caricatura de sí mismo. Me da más placer, a veces, la compañía de Miguel Ángel que la de Malebranche. Y actualmente, la de un pintor, un escultor o un arquitecto, que la de un profesional del ideal ascético. Y de las virtudes caducas. La filosofía huele a polvo, y suele estar sujeta al arte de acomodar los restos y las viejas sobras que dejaron las religiones siniestras.

El taller del artista es un mundo en sí mismo, una fábrica de sueños e imágenes, una manufactura para las formas. El del escultor es casi metafórico: la tierra, en bruto, el caos, y luego la voluntad del artista que se convierte en demiurgo y da forma a los volúmenes que luego se le escapan. O el del maestro vidriero, que funde los materiales para producir hilos de pasta de colores inesperados, aunque deseados. Y el resultado integrará la belleza, el equilibrio, la armonía, el encanto, la gracia, todas virtudes que le repugnan al filósofo, perro guardián preocupado por sacrificar todas esas cualidades en aras de lo que cree que es la verdad, la lógica, la consecuencia, la certeza. No me interesa

la razón razonante, y prefiero la intuición fina y brillante. El verbo siempre viene en segundo lugar, al menos, así debería ser. Y debe primar la emoción. Quien pone la emoción por encima de la reflexión, es artista. Los filósofos que despiertan toda mi admiración son los que han inyectado una fuerte dosis de arte en su trabajo. Son los mismos que se burlaron de las pretensiones de las metafísicas de presentarse como ciencias. El Condottiere es un espíritu ignorante de la matemática, si definimos a esta como la ciencia del rigor y la precisión, la disciplina apolínea por excelencia. Él es un artista, deliberadamente, total y definitivamente. La matemática sólo le cuadra en sus dimensiones perentorias: el postulado y el axioma le fascinan porque son la gracia hecha imperio. También rescata a esos matemáticos que practican su ciencia como artistas, valorando la intuición, la inspiración y el entusiasmo, venerando la embriaguez del descubrimiento y la locura de las soluciones fulminantes: el emblemático Eureka de Arquímedes, la urgencia de Evariste Galois, la iluminación de Poincaré o la poética generalizada de François Mandelbrot al descubrir el objeto fractal. Rescatemos pues el espíritu de geometría si se nutre de los misterios y los arabescos del espíritu de fineza.

¿Qué clase de artista es entonces el Condottiere? Un director teatral. Un jefe de guerra es tanto *estratego** como táctico, necesita conocer una situación, evaluar las potencialidades, crear oportunidades, evitar las sorpresas y las zonas oscuras. Su esfera es la domesticación de los flujos para transformarlos en fuerzas actuantes. Y en victorias. Por lo tanto, sabe que se puede leer a Sun Tzu y Shang Yang, Maquiavelo y Clausewitz en la óptica de una simple avenencia con los demás, para conducir bien su vida.

¿Cuáles son sus combates? ¿Dónde existen peligros y cóleras? ¿Qué campos de batalla debe ocupar? La vida, sencillamente. La más banal de las existencias, cuya naturaleza agonística puede ser revelada por una simple mirada sagaz. El Condottiere es, pues, un artista cuyo objeto principal es el éxito de su vida entendido como una lucha contra el desorden, lo informe, las facilidades en todos los órdenes. Sus enemigos: el abandono y la flaccidez, el relajamiento y lo gregario. Sus guerras apuntan a las victorias de la firmeza y la tensión, de la voluntad y la sin-

gularidad. Y para decirlo como fue habitual hacerlo durante mucho tiempo, *quiere hacer de su vida una obra de arte*. Transformar el caos anterior a las génesis en formas, expresar un estilo, producir un gesto posible en sí mismo: en eso es el Condottiere un artista, un director teatral de situaciones, el escultor de su propia estatua. En él encontramos al *filósofo-artista*,* al que ardientemente aspiraba Nietzsche, aquel cuyo signo distintivo es la capacidad para inventar nuevas formas de existencia. E incluso en el balbuceo, los intentos y los fracasos, las vacilaciones y las audacias que traducen demasiado orgullo, el Condottiere es más grande que el hombre del común en sus falsos logros, sus presuntos éxitos, que nunca son más que adhesiones pasivas a las consignas de su tribu. Un filósofo-artista que fracasa es más grande que un integrante del rebaño que triunfa. Recordemos a Hércules a los pies de Ónfale: no deja de ser el héroe de las famosas hazañas. Mejor él en sus reveses que el señor Homais en sus victorias.

Justamente, el señor Homais aborrece al Condottiere y sus virtudes. Es obvio. Para estigmatizar el proyecto de unir la ética con la estética, dispone de una palabra completamente fabricada: *esteta*.^{*} Insulto y concepto utilitario según se desee –porque todo el interés del *burgués*^{*} reside en lo útil–, resultado alcanzado con forceps de sus confusas cogitaciones, encontró la palabra y se solaza con ella. Quien desee hacer de su vida una obra de arte, o al menos tender a ello, se verá condenado y mancillado por el epíteto. Así como el proyecto del filósofo-artista es exigente y elevado –y, por cierto, lo es–, hay que decir que lo mismo ocurre con todos los destinos de las morales, sean cuales fueren. Está en la naturaleza de una ética ser difícil: los ideales que propone están siempre fuera de alcance y sólo valen como indicadores de una dirección. Hedonistas, eudemonistas, ascéticas, religiosas, místicas, todas las éticas piden lo imposible para obtener sólo lo razonable. Y ninguna ética debería condenarse por el rigor de sus objetivos. Sólo se la debería juzgar por su pertinencia. Pero el burgués, una mezcla de virtudes laicas y cristianas, rechaza la moral estética por su intención. La grandeza le parece una virtud imposible. Tiende al mimetismo gris, a fundirse hasta la desaparición en la espesa geografía del medio, del vientre blan-

do. Recordemos las lecciones de la etimología que relaciona medio con mediocre. El Condottiere prefiere los extremos, las cimas y los abismos, el más negro de los infiernos o el paraíso más dispendioso. Dios o el diablo, Jehová o Lucifer. Arder, consumirse, prodigarse, nunca economizar. Execrar el ahorro.

Volvamos a la caricatura. Al señor Homais no le gustará el Condottiere, eso es seguro. Lo tachará de esteta. Escuchémoslo: *decadente, finisecular, débil y enclenque, el Condottiere aspira al heroísmo y a la santidad en la vida cotidiana como compensación. Es un contrapeso, desea lo que le falta.* Evidentemente. Al pequeño no se le ocurre la idea de que un grande desee ser aún más grande. Imagina el mundo a su imagen. *Consumido, anémico y nervioso, el esteta tiene las mejillas hundidas, la mirada fría, las manos secas y delgadas. Su cuerpo es débil. Su virilidad no es más que una aspiración de enfermo, de diferente.* Y el señor Homais conoce el psicoanálisis, que es la disciplina de los positivistas de nuestro siglo, confiscada por ellos. *Imagen del padre ausente, homosexualidad reprimida, deseo edípico mal resuelto, el esteta se siente incómodo en su piel. No asume su virilidad: la hipostasía, y luego la venera como un objeto que permite la cristalización de la alienación.* Por supuesto. *De ahí la extravagancia que oculta la timidez. Traje de terciopelo blanco, chaleco bordado, chistera de tela fina, medias de seda color oro viejo, abrigo rayado de marta, macferlán azul lino.* Lo entendemos. *Un pequeño ramillete de violetas de Parma en el cuello de su camisa abierta. Se parece bastante a Roger de Beauvoir, al conde de Orsay o a Brummell.* Y al señor Homais no le gusta el dandy. *Su sexualidad se parece a sus vestimentas. Original, sin igual. Si le parece... Oscila entre la depravación total y el más clásico ascetismo. Casas de dudosa fama para el acróbata de circo andrógino o el ventrílocuo de café-concert; celda pintada a la cal para el renunciamiento o la convivencia reducida del cenobita. Y la alternancia entre camaradas grotescos y letanías góticas. La ropa, los usos del cuerpo, pero también las prácticas de la vida cotidiana: todo es absurdo en el esteta.* Sigamos, pues. *Así, al tallador que conoce sus extravagancias, le llevará su tortuga para que incruste en sus escamas gemas preciosas; al fabricante de órganos, le pedirá ayuda para poner a*

punto un instrumento que mezcle los perfumes y los licores, y produzca, en la más pura de las tradiciones baudelairianas, las sinestesias más embriagadoras; en un invernadero sobrecalentado, se las ingeniará para crear nuevas especies de orquídeas cuyas flores monstruosas al abrirse, parecerán chancros sifilíticos. Claro que el señor Homais no conoce más diamante que aquel que compró como inversión; ni órgano, excepto el que ejecuta las cantilenas dominicales de los oficios; ni invernaderos, fuera de los que usa para cultivar legumbres. Para su consumo personal, o para vender. Evidentemente.

Se reconoce a des Esseintes en el retrato del esteta. El duque Jean des Esseintes, execrado por los burgueses, modelo de decadente que rechaza los valores de su siglo, emblema del nihilismo para quienes se revuelcan en el materialismo más vulgar. Entiendo que no les gusten los poetas en su vida —ellos que no sufren la poesía— cuando no desborda el libro en que se encuentra. Porque lo demiúrgico que toma la singularidad de una vida como objeto parece un capricho de fin de siglo. O locura de degenerado. Y Nerón será promovido como padre de todos, el que toca la lira, poeta de mala muerte e incendiario de Roma por la belleza del gesto. Luego, Alcibiades, que le corta la cola al perro que le costó una fortuna, también por gusto y por la capacidad de crear un hecho; o Charlus, el personaje elegante que goza con los latigazos que recibe en un prostíbulo, por parte de dependientes o carniceros; Dorian Gray, también, el cínico extravagante, coleccionista de objetos imposibles; y por último, Swann, el dilettante melancólico incapaz de terminar su trabajo sobre Vermeer, paralizado de odio amoroso ante la aristocracia decadente que se niega a admitir el advenimiento de las clases burguesas aspirantes a reemplazar en sus prerrogativas a la nobleza de grandes apellidos. He aquí al esteta, cubierto de escarnio, burlado por quienes lo superan en ridículo.

Por cierto, habría mucho que decir acerca del exhibicionismo y el brillo de las prácticas que condenan al estetismo. Pero también en este caso, es preferible Loti exagerando en el orientalismo, que S. G. Warburg triunfando en las finanzas. Prefiero el exceso de los locos a la moderación de los sabios. Algunos tienen éxito en los fracasos mientras que otros fracasan en sus éxitos.

El esteta exteriorizado no es el que más me seduce. La exhibición no me convence demasiado: considero una debilidad la necesidad de espectadores, aunque sea para darse el gusto de echarlos o mostrar que se los ignora. Siento más simpatía por el sujeto interiorizado, vivo, según los preceptos de Baudelaire, frente a un espejo en el que sólo él ve su reflejo, su imagen. Al contrario del burgués, el esteta siempre me maravillará, pero le otorgaría un segundo plano, detrás del artista, que es más solar, más solitario, más independiente. Menos preocupado por la mirada y la opinión de los demás. En otra parte, en las cimas. El esteta es Proteo, mientras que el artista es Zeus.

Además, esa figura singular que precede al artista significa la indecisión de una época, sus avances mínimos en un momento de nihilismo: incapacitado para encontrar una dirección más allá del boceto, el intento, la búsqueda o el proyecto. Por supuesto, en esos tanteos, se pueden aislar tensiones, potencialidades fuertes. Pero que sólo valen como croquis para un retrato que puede realizar el artista, con excepción de cualquier otro. Solamente el hombre del arte es apto para conducir, en primer lugar a su propia persona –y es lo que importa– por caminos que permiten escapar al nihilismo: es prometeico, quiere y actúa, se impacienta ante los inconvenientes y prefiere equivocarse de resultado antes que dejar de intentar una apertura. Y si bien es siempre un poco esteta, lo contrario no es verdad. Brummell es atractivo, pero Goya es resonante. Nash contra Delacroix, Saint-Cricq contra Beethoven, lord Seymour contra Balzac. El dandy es un boceto del artista, porque está más desesperado. Ni siquiera cree en los rastros, y adorna las cosas frente a lo incurable, de lo que tiene, empero, una conciencia extremadamente aguda. Con gentileza del desesperado, se esfuma consigo mismo. Detrás de él, las fragancias pronto se disipan. Elegancia suprema. Por su parte, el artista es telúrico, lo contrario de los vapores y sus dispersiones.

¿Es necesario señalar que al Condottiere le importa poco el esteta, y que, además, no frecuenta los mismos lugares? Donde uno de ellos se exhibe, el segundo siempre está ausente. Donde uno brilla, el otro se consume; el dandy arde como papel de seda, y el artista se enciende como papel de Armenia.

Cambiante el primero, leve y revoloteante antes de su desaparición; grave, serio y trágico el segundo antes de su consumación. Un fuego fatuo que crepita nunca podrá quemar. Me gusta el artista como incendiario, cuando celebra y oficia de incandescencia. Lejos de él la actitud *espectacular** que tanto le sienta al esteta. El artista está más bien encandilado por su tarea, completamente requerido por el desborde que lo amenaza. No le preocupan los efectos que produzca, y su mirada no busca la aprobación como un sumiso pordiosero. Sin los demás, Brummell deja de existir; el esteta sin público es lastimoso. Quizá más aún frente al público que espera sus extravagancias y podría anunciarlas como banalidades o vulgaridades. El artista, en cambio, es encarnación de poder, animal de tiro a quien nada aparta de su surco. Su proyecto lo exige por completo. La actitud espectacular caracteriza al impotente perdido en el laberinto de su tiempo, de su época. Es su prisionero, aunque crea lo contrario, e imagine que escapa a la historia en la que está inmerso. Con su trabajo, el artista se desprende en gran parte de la contingencia histórica, marca su época y la somete según su propia vara. Establece las virtudes, crea un nuevo orden, subvierte y destruye, opera lo explosivo, y no presta atención a los seguidores ni a los que esperan los acontecimientos. Si su hora debe llegar, llegará, pero no está obsesionado por esa perspectiva. Mientras el esteta patea, piafa y desea una singularidad inmediata, a riesgo de desaparecer en una nube de humo un segundo después, el artista muestra una inmensa paciencia, una calma majestuosa. Su objetivo no es dejar su impronta en una época. Sólo como por añadidura, como un accidente. La exuberancia lo posee, no puede hacer más que consentir a las fuerzas que lo habitan. Mirar el mundo como un espectáculo no se le cruza por la mente: su vitalidad se lo impide. Es activo y no podría conformarse con una pasividad y una inactividad lánguidas. Nada contraría más su naturaleza que el estetismo pesimista y los profesionales de la desgracia, los que pretenden vivir sin cesar en el apocalipsis, anuncian la catástrofe y ven el infierno así en la tierra como en el cielo... pero no se mueren de una buena vez. Los que manifiestan durante varias décadas de escritura que están al borde del suicidio y no se ahorcan de una buena vez. Los que confiesan una vida cotidiana en el

jardín de los suplicios, en medio de flores venenosas y turbulencias mortíferas, y no sucumben de una buena vez. ¿Cuántos de los que aseguran disfrutar de las desgracias, resultan ser finalmente unos traviesos bromistas que harían mejor en decirnos por qué, desde hace tanto tiempo, no prefirieron el cianuro al cinismo? ¿Cuántos de ellos decoraron a Sirio como un salón burgués para coquetear, anunciar el fin del mundo a lo largo del libro y embolsar los beneficios? La actitud espectacular, ese dandismo mundano y ese estetismo frívolo sólo tendrían sentido si se vieran justificados por la muerte voluntaria. Schopenhauer y Cioran me hacen reír, mejor dicho, sonreír. Y también algunos de sus imitadores de menor envergadura. En cambio, me gustan los gestos coherentes de Otto Weininger o Carlo Michelstaedter: ambos se suicidaron. El primero disparándose una bala en pleno corazón en un cuarto alquilado en la casa de Viena donde murió Beethoven, y que visité un día de sol radiante; el segundo, utilizando también un *revólver** al día siguiente de terminar lo que sería su tesis de filosofía. Ambos tenían veintitrés años. Si no pasa por la santificación del suicidio, el estetismo pesimista no se puede sostener después de los veinticinco años. A menos que se lo convierta en una empresa redituable.

La actitud espectacular también existe en versión optimista. En ese caso, suele estar recubierta por una espesa capa de cinismo vulgar, y casi siempre traiciona un repliegue sobre sí mismo, nutrido del egocentrismo más triunfante. El artista es un individualista; el esteta, un egoísta. El primero sabe que sólo existen singularidades susceptibles de ser integradas en vínculos sometidos al contrato de afinidades electivas: elige, selecciona, desea las relaciones que mantiene con los demás; el segundo cree que sólo él existe, que el mundo esperaba su venida, y que después de él, además, le costará asumir su ausencia. El esteta somete al mundo a su propia persona, ejecuta un solipsismo en los hechos, reforzando el trazo del que ya aparece detrás de toda metafísica algo lúcida. Contribuye a lo peor y acelera lo negativo, *Yo* dice uno; *a mí* dice otro. El esteta es un niño consentido. Nada peor que esa ralea sin delicadeza.

En ambos casos, la actitud espectacular es esquizofrénica. *Implica una hipertrofia del yo en detrimento del mundo. La rea-*

lidad es mancillada, reprobada, despreciada, odiada, detestada en un caso, y olvidada, descartada, negada en el otro. Pero en realidad no es ni detestable ni descartable. Existe, en toda su plenitud tautológica, y se trata de moverse dentro de ella con elegancia, sin perderse ni demorarse demasiado en ella. Trabajo de artista. Podría decirse que si uno se implica demasiado en la realidad, se destruye; si se aleja demasiado, se desintegra. El artista es el hombre del contacto equilibrado, la individualidad capaz de producir un sentido de la distancia, de la medida, que permitirá la actitud del equilibrista. O del jinete, si recordamos que el Condottiere es un maestro de la doma, un especialista del equilibrio seguro.

¿Cómo hacerlo? Porque el trabajo que aspira a la armonía es el más delicado de todos. Exige las virtudes del músico, también las del arquitecto. De ahí el interés por la belleza. El artista no es un fanático de la verdad. En el mejor de los casos, hasta ignora lo que es. En el peor, consiente en asimilarla a la belleza. ¡Bienaventurados los dialécticos, los apóstoles del ideal ascético, los curas de todo tipo, los especialistas en moral, ante todo los moralizadores, que saben qué es la verdad! ¡Bienaventurados esos ricos de espíritu, esos predestinados que conocen lo verdadero! ¡Bienaventurados esos últimos que son los primeros, porque siempre tienen a flor de labios conceptos que, para ellos, ya no tienen misterios! Los envidio. Sin embargo, conocen los Pirineos de Blaise que relativizan las verdades. Pero esa idea en Nietzsche, no les gusta. Ya no huele a incienso. Se sienten perdidos. Y se llenan la boca de verdades eternas que valen para los papúes, los pigmeos y los universitarios. Aquí, allá y acullá. Y es en nombre de esas admirables certezas como atacan al filósofo-artista, demasiado artista para su gusto, y no suficientemente filósofo. O nada filósofo. Demasiado contaminado por el relativismo estético. ¡Un Condottiere! Por favor... ¡Un artista! Qué descubrimiento absurdo, qué sueños huecos... El Cura hace tan bien su trabajo... Porque la figura sacerdotal regocija el alma de los que saben qué es lo verdadero. Es práctica, pasó sus pruebas y dio satisfacción a quienes se ocupan de moral siguiendo a Epicuro, Spinoza, Kant, y algunos otros comensales de esos banquetes festivos. La Verdad les sienta a las iglesias y a los que sir-

ven los cultos. Al artista le corresponde la más modesta tarea de promover algunos esfuerzos que tienden a la armonía.

¿Por qué habría belleza en la *simetría*,* que provee equilibrio, antes que en el desorden? Caillois ha relatado su asombro por no haber podido enumerar más que unos pocos objetos no simétricos, tanto en la naturaleza como entre los productos manufacturados. Y en la actualidad, los objetos fractales, los pocos descubrimientos que hizo, están casi caducos. ¿Habría algún misterio para que, incluso en medio de lo que se percibe como puro caos, se descubra un orden y un sentido, que hasta puedan permitir un deslizamiento hacia el lujo, la calma y la voluptuosidad? Definitivamente, deseo imaginar que la simetría regocija el espíritu, porque muestra un equilibrio, y este se asemeja a la paz. Y es absolutamente evidente que sufrimos menos en la paz que en el combate, en el orden que en el desorden. La efervescencia apaciguada aporta un bienestar que tranquiliza. Luego, se transforma esa quietud del alma en virtud. Nacen los juicios de valor: el deseo de una beatitud unida al sosiego. La voluntad de una presencia en el mundo que sea animal, no conflictiva, mineral, no agonística. A la moral le encantaría esa armonía. Un panteísmo realizado, una fusión de todos los órdenes en un inmenso acorde musical: el sueño de un artista.

Estas son, pues, las tareas del filósofo-artista, del Condottiere en combate: producir una armonía entre el individuo y la realidad en la que él se mueve, velar por que la figura del artista no sea sacrificada en provecho del esteta amante de las actitudes espectaculares. No hay disonancias en esa música de las esferas que le corresponde. Evitará el canto llano que mezcla ambas instancias —el texto y la música— en una misma línea melódica, para optar por la polifonía y el contrapunto, que permiten una resolución de los contrarios en la maraña armoniosa de las líneas que, conservando sus singularidades, consienten sin embargo alianzas circunstanciales. Nada de monodía gregoriana: se trata de producir el advenimiento de formas de desarrollo serial. Nada de acordes resolutorios con intervalos que respetan los equilibrios. El Condottiere pretende hacer música a partir del caos: el desorden es su material; la forma, su proyecto.

DE LA ESCULTURA
O
EL ADVENIMIENTO DE LAS FORMAS

No existe obra sin *mayéutica** y sin esa capacidad singular para convocar a la materia en su trabajo de parto. El artista da a luz, no a los espíritus y las figuras que preexistirían a toda operación, sino a las producciones que, para ser, necesitan el advenimiento. Sólo cuando surgen, conocen la cristalización en el aspecto que es suyo y en el que permanecerán. Mineralización de energía, bloques de voluntad, volúmenes de fuerza: no hay ética sin estas actualizaciones en momentos que tienen un sentido, a saber, gestos, palabras, silencios. Lo que se revela toma forma y consistencia en el momento del surgimiento. La forma es la progenitura de una operación cuyo nombre es mayéutica: no existe antes del gesto que la funda y que le es consustancial. Ser es nacer.

La obra es, pues, el signo que muestra la consumación, el pasaje de la potencia al acto. Antes de los efectos de la mayéutica, la singularidad no es más que promesa, de manera confusa. Todo mundo es precedido por un caos que convoca al demiurgo. Lo mismo ocurre con la persona, su temperamento, su carácter y las formas en las que todo eso se expresa. La potencialidad es un conjunto de probabilidades entre las cuales sólo algunas son viables. El parto revelará, seleccionará la fórmula más feliz o la más apta, en principio. De ahí el acceso a la singularidad en ac-

to de lo que a priori es contención, retención, ebullición de riquezas. Es misterioso comprobar que en el conjunto de probabilidades, en el registro espermático, una sola forma tornará caduca la totalidad de las demás combinaciones. Lo que adviene y vive se paga con lo que se destruye y desaparece. No se constituye una singularidad sin la muerte de todo lo que habría podido ser fuera de esa cristalización particular. El pintor sabe que practica el pentimento, a veces, para elegir la curva, el volumen, la forma, el color, y determinar así un estilo. En la multitud de gestos que corresponden a acontecimientos siempre diferentes, sólo el artista está habilitado para querer uno más que otro. Lo que guía en ese momento su elección es simplemente la gracia. Y de ella depende la brillantez de su estilo.

No existe obra digna de ese nombre, pues, sin la manifestación de un *estilo*,* sin distinción de una manera, siendo ambos el fruto de una mano particularmente hábil. La etimología da cuenta de ello. El estilo tiene relación con el estilete, ese pequeño cincel del tiempo en que se escribía sobre superficies blandas. Una herramienta, prolongación del alma e instrumento del espíritu, mediación entre el interior y el exterior. El punzón era de hueso, de cuerno, de madera o de metal. En un extremo, la punta, fina, acerada; en el otro, una parte chata. La púa permite trazar, escribir, y el extremo opuesto, borrar. Extraño instrumento que conjuga ambas funciones: elegir-destruir y grabar-borrar. No hay memoria sin posibilidad de olvidar; no hay duración establecida sin la hipótesis de un tiempo llano, que vuelve a los orígenes. Amo del tiempo, el que usa el estilete es, a su manera, un demiurgo. Puede escribir para dejar fijado en la materia, lo que anida en su espíritu, los sueños que habitan su alma, las ideas que recorren su sistema nervioso. Algunos dibujaban en la arena y luego borraban para siempre sus trazos, o dejaban que se encargaran de ello el agua y el viento. Lo efímero era incuestionable amo y señor. Nada de recuerdos, nada de memoria, o al menos una capacidad más limitada para eternizar. En la punta del estilete, la certeza de un alma que se proyecta, la expresión de formas elegidas: se graba lo que puede durar a pesar del tiempo, más allá de él. Hacer surgir, y luego inmortalizar. Hay, en el trabajo del escriba de estilete, una práctica de la mayéutica, la

fabricación de un acontecimiento en la intersección de la voluntad y el azar. Escribir, trazar, producir formas que tengan sentido: esa es la obra del Condottiere, en su versión activa, productiva. Del otro lado, complemento necesario: la espátula, modalidad de la hesitación, testimonio de los arabescos de un pensamiento que se busca. Borrar es esperar algo mejor, diferente, más exacto, menos impreciso. Alisar la superficie sobre la que hay ya estrías, signos, caligrafías talladas. Hacer morir, luego destruir. Tánatos en acción sobre la materia, o Cronos, el amo del tiempo que devora a sus hijos. El estilo es, pues, el pacto entre ambas prácticas: el uso de la punta y el de la espátula, en la perspectiva, también en este caso, de un equilibrio, de una armonía. Lo que busca el hombre con el estilete es una forma que le cuadre, después de diversos tanteos, exploraciones, investigaciones y, quizá, vagabundeos. Crear un tono, es intentar producir una obra de una manera sin duplicación posible. Hacer de la propia vida una obra de arte presupone esa determinación, esa producción. El instrumento es la voluntad; el material, la vida cotidiana. No hay moral sin una feroz decisión de estructurar la existencia a través de la voluntad. Una ética que apunta a la forma sólo es concebible en el marco de un voluntarismo estético.

Cuando no es instrumento de la escritura, el estilo es también la saeta del gnomon que permite trazar signos de sombra significativos en la superficie plana de una piedra donde hay intervalos grabados. Grafía de la luz: se atraviesa un cabo en el símbolo, abandonando tierra firme, metáfora de alumbramientos posibles, por la sombra que corre según el ritmo del universo. El estilo es el instrumento de la majestad del tiempo, la saeta por cuyo intermedio se visualiza eso que después de Platón se puede llamar la imagen móvil de la eternidad inmóvil. No hay *penitimento* posible: en el extremo del trazo, ya no se encuentra el escriba y su posibilidad de recurrir a la espátula, sino el tiempo, imperioso y sin hesitación, sin indeterminación. La escritura fugaz sobre las piedras está más próxima a lo que puede ser la manera en la vida de un hombre. Inscripto en el tiempo, que no perdona ni pacta, cada uno es propietario de un estilete que carece de extremo para borrar. La punta, únicamente la punta. Los errores, las faltas, los trazos imprecisos, no se pueden corregir. La

vida continúa, las horas desfilan y se inscriben sin consideración en los impasibles cuadrantes solares. Lo mismo pasa con nosotros, condenados a no vacilar y a reflexionar antes de producir cualquier signo.

Por último, estilo es también la parte del pistilo que sostiene el estigma en una flor. Está situado al final del ovario y proyecta en el espacio ese punto destinado a la fecundación. Cuando un insecto poliniza la flor, es él quien conduce la semilla a los óvulos. El estilo es vector de germinaciones, erección en medio de los pétalos. Extraño destino para esta palabra: todas sus acepciones señalan la verticalidad, lo que está parado, *stare*. Es, pues, modalidad de lo que se manifiesta en contradicción con la horizontalidad. Hay estilo en el *homo erectus* y en el menhir. En la columna erigida, elevada, que se alza hacia el cielo y sostiene el edificio al que dota de armonía, de equilibrio. Hay estilo también en el pasaje del animal cuadrúpedo al hombre bípedo. Y ya conocemos las consecuencias de la posición vertical: liberación de la mano, del cerebro, de la inteligencia, aumento de cerebralidad, toma de distancia respecto de la bestialidad, hominización en todas sus formas, sustitución del olfato por la vista, del tacto por el oído, *espiritualización general*. El estilo es, pues, lo que permite erguirse, abandonar el apoltronamiento, la tendencia natural de la realidad que escapa a la voluntad. Dar una forma singular a una libertad, como lo quiere el artista, es conferir consistencia a una forma sin estructura, producir un armazón que dé volumen, donde reina lo informe. Una singularidad sólo tiene sentido, sólo accede a la plenitud, si es verticalizada por una voluntad. No existe identidad sin un estilo que organice el caos y domine lo diverso. Una unión entre ética y estética sólo puede concebirse en la perspectiva de una manera. Hacer advenir el sentido, es también permitir el advenimiento de la instancia que yergue, induce tensiones, flexiones que actuarán sobre uno mismo y contribuirán al propio fortalecimiento. La mayéutica produce esa clase de efecto, y cuanto más forma la obra, más se vuelve eficaz, pertinente, atinada.

El objetivo es, pues, el erguimiento allí donde prima el apoltronamiento, la laxitud. Y esto ocurre de forma absoluta. En cambio, su ejecución es singular: hay tantos caminos para em-

prender como individuos. Porque el estilo es lo que distingue, separa, caracteriza y diferencia. Le debemos la particularidad y la producción de una identidad sin copia ni duplicación posible. Al menos en la lógica de una moral estética a la que sólo le interesan los seres singulares. El estilo aspira a lo único. Por eso es la antinomia de la religión, que religa, asocia, agrupa y reagrupa. El estilo fragmenta, diversifica y divide; la religión sintetiza. Funde, mezcla, universaliza y generaliza. Movimiento centrípeto contra movimiento centrífugo. Si le interesa estructurar su personalidad por medio de la expresión de un tono que le sea propio, una persona buscará la homogeneidad en sí misma, y no en el grupo. Tenderá al desarrollo de su propia naturaleza, en total insubordinación hacia lo colectivo. El artista es el instrumento de esta exigencia: se propone la fabricación de una bella individualidad a partir de un sujeto que arranca de lo neutro.

El ideal renacentista es la gran composición homogénea, el microcosmos entendido como macrocosmos. Se descubre la infinitud del universo, y el mundo cerrado se convierte en una antigua luna. Copérnico revoluciona, Giordano Bruno populariza: la realidad se desmultiplica. Y se entiende al hombre como una totalidad, un mundo en sí mismo; entonces, hay que descubrir al *individuo*.* El Condottiere se torna posible. Hoy es necesario llevar a cabo una revolución copernicana que permita nuevas posibilidades de vida. Abandonar el modelo religioso que subsume lo particular en lo universal: esto ya tuvo tiempo de propagarse, hacer sus pruebas e infectar los siglos. Que dejen de querer religar y que desliguen, que dejen de reunir y que deshagan. El vínculo es una maldición. Que olviden el modelo matemático y opten por el modelo estético.

Si es cierto que el individuo es la medida de todas las cosas, que no se vaya más allá de lo que permite. La armonía debe alcanzar a la existencia singular. La persona ya no es más fragmento de un todo que la sobrepasa, sino totalidad en sí misma, susceptible de división. El estilo es lo que vincula lo diverso en el ser. Es el único vínculo aceptable: dentro del ser, no fuera de él. Y asistimos a extraños fenómenos en virtud de los cuales todo gesto, toda palabra, todo signo, toda emanación parcelada, recapitulan la totalidad de la singularidad. La parte traiciona el

todo. Es por eso que no existe manifestación neutra, sin interés. El menor estremecimiento revela abismos a quien sepa escuchar y comprender. ¡Que advenga la psicología de las profundidades tan ardientemente deseada por Nietzsche! Los arqueólogos que pueden fechar y reconstruir un conjunto a partir de un fragmento, lo saben. Luego estructurar el todo en virtud del estilo que se expresa en el residuo. Toda porción de ser, es un mundo en cada oportunidad. El estilo de una persona o de un temperamento induce, pues, objetos fractales: si tienen que ser divididos hasta lo ínfimo, siempre se descubrirá la misma estructura en su progresión. Enroscada sobre sí misma o plegada, espiral o hélice, se cita permanentemente. Las partículas que ocultan los plegados ya no tienen misterios cuando se descubre el primer secreto del que todo participa. El artista lo sabe, y si queremos una prueba audible, musical, bastará escuchar las obras compuestas por Mozart en su juventud y las que deja el año de su muerte, para captar la homogeneidad, el tono, la expresión del músico. Esto lo convierte en un ser incomparable, peculiar e inmediatamente reconocible. Unos pocos compases, y todo Mozart se encuentra allí. Ocurre lo mismo con todos los que alcanzaron un punto de incandescencia en el arte que cultivaron. El estilo, es la firma, la identidad encarnada. Hay firmas sin rúbrica, sin esos trazos que subrayan, designan y personalizan la caligrafía única, personas sin personalidad, seres sin densidad, sin estilo y sin manera.

Y aquí volvemos al estilete del escriba, el instrumento de escritura. Y la metáfora de la *escultura*.* No es extraño que las primeras huellas artísticas conocidas en la actualidad pertenezcan a ese orden. Práctica milenaria. Buscar la materia, depurar, suprimir para encontrar en el epicentro, una forma que se encuentra en la voluntad del hombre, si no en su espíritu: esa es la obra del escultor, su tarea. Al principio, el gesto fue modesto, nada monumental, solamente signos hoy casi imposibles de descifrar: marcas de uñas en las paredes, fuerzas en juego para arrancar de la piedra. Luego, manos negativas en un juego que apunta a extraer la forma recurriendo a la extracción, usando los miembros como paleta. Todo el auriñanciense está en esos bocetos. Más precisamente, el hombre del paleolítico corta el hueso, graba la madera, esculpe la piedra. Se trabaja sobre el ma-

mut: mandíbulas, omóplatos y fémures son tallados, marcados, invadidos de signos. Los prehistoriadores han llegado a imaginar que antes de esos rastros, existían manifestaciones artísticas efímeras: dibujos en la arena, adornos de plumas, gestos teatrales que, por supuesto, no dejaron ningún vestigio. También el juego fugaz, un arte sin museo, prácticas que manejan lo precario y vuelven a aparecer en la modernidad estética. Antes de las bellas artes encerradas en instituciones y presentadas en jaulas o prisiones apropiadas, el arte estuvo por cierto más cerca de lo que está incluso hoy: una práctica de la vida cotidiana, un ejercicio de existencia. Muy probablemente, se dispensaba al instante poderes con los que se expresan las fuerzas, las energías, las voluntades. El espectáculo, el teatro, donde se mezclan el rito, lo sagrado, la vida simbólica. Material para esculpir la realidad y hacer de cada segundo de la existencia, un material digno de atención e interés. No dejar huellas sino en el aire y el viento. Practicar lo evanescente.

Muy pronto aparecen, en la escultura primitiva, o lo que yo considero como tal, series, y más particularmente, cadencias. Entre armonías y equilibrios, aparecen, en el fémur de un mamut cortado en ambas extremidades, tres series de líneas paralelas. El especialista en prehistoria emite hipótesis, busca y practica lecturas estructuralistas. Es circunspecto. Pero, lejos de las verdades científicas, con la más total resistencia al sentido, yo prefiero ver allí el ritmo, el deseo de un compás. Un estilo, una manera. Algo que se asemeja a una respiración, una puntuación biológica, fisiológica. Un aliento. Por otra parte, los especialistas están de acuerdo en hacer coincidir ese período, esos signos, con la aparición de la palabra. El lenguaje podría entenderse como una modalidad de la escultura.

Los artistas plásticos actuales siguen utilizando los materiales, las herramientas y los gestos de sus antepasados. El grabador recurre al cepillo para pulir, quitar las impurezas cuando trabaja la talla seca. Reactualizando el gesto prehistórico, corta, cava, quita, traza líneas, curvas, simula volúmenes y sombras. Del mismo modo, el que modela arcilla utiliza la espátula y la esteca para producir y luego afinar sus primeras formas. Esas herramientas recuerdan al estilete, y transmiten el mismo afán por inscribir en

el tiempo, la duración, formas llamadas a trascender la inmanencia, aunque sea por la ilusión de contrariar al destino.

Esculpir es, pues, el gesto emblemático del Condottiere, su tarea. Pigmalión es, por supuesto, su dios tutelar, ya que es quien sabe, por medio del amor, animar la materia, ayudado por los dioses. Si con frecuencia la realidad petrifica a los seres humanos, los transforma en cosas, en objetos, los solidifica mineralizándolos como si fueran esqueletos, es porque se abandonan y consienten en volverse pesados, toscos. Se trata, por el contrario, de efectuar el pasaje de la materia inanimada, informe, a la materia viva, animada, móvil. El dinamismo contra el estatismo. Recordemos, en la mitología judeocristiana, las primeras travesuras de Yahvé: después de preparar un poco el terreno, y crear el cielo, la tierra, la luz, el día, la noche, el firmamento, los animales, y tantas otras cosas que siguen haciendo nuestra felicidad, buscó una perfección mayor e inventó al hombre. Lo hizo dando forma a la tierra, soplando sobre el polvo del suelo. Con esta materia hizo todavía más proezas, ya que creó a la mujer, después de las bestias del campo y, como está escrito, los pájaros del cielo. Conocemos la naturaleza participativa del género femenino, ya que es la costilla de Adán lo que sirvió como material... como más tarde el fémur del mamut.

Extraordinario escultor, este Yahvé, elabora todo con la tierra del suelo y es experto en reciclaje de osamentas. Gestos sorprendentes, ya que se los encuentra en los auriñancienses, pero sobre todo en el paleolítico, cuando los hombres, demiurgos y escultores a su vez, fabrican las venus menos gráciles pero más rollizas que se hayan visto nunca. Venus y vulvas estilizadas, palos, estrías, líneas, puntos y otros signos en los que Leroi-Gourhan ve figuraciones sexuales sublimadas. Es habitual señalar en el nacimiento del arte una voluntad de oponerse a la muerte, de conjurarla. Esto relaciona con lo estático. Yo me inclinaría, en la más libre de las hipótesis, por una fascinación contraria: hacia el dinamismo, la germinación y sus misterios, el sexo, la savia, la maternidad, la exuberancia, la sangre. Exorcizar y aprisionar el movimiento, fijarlo, sujetarlo. Esculpir, es detener la energía para contemplarla, captar la vitalidad para dominarla y nutrirse de ella. Los africanos, magníficos y grandiosos, han conservado

ese interés, y sus esculturas contienen la fuerza vital en torno a la cual se organiza la vida de la tribu o de la aldea. Ifé, Nok, Fang, Baulé, son continentes magníficos.

Son escultores también, entre los hombres ingenuos —en el sentido etimológico—, los demiurgos gnósticos, los ángeles de los círculos inferiores que, un día, tuvieron la visión de un antropos mentalmente concebido, virtualidad de hombre flotando en el encéfalo inteligible del poder divino del primer círculo, por decirlo con sus palabras, para contribuir al advenimiento de esa forma ideal; también los arcontes se volvieron escultores, y se ejercitaron en el duro oficio de modelar la arcilla. Lamentablemente, no les fue demasiado bien. Inhábiles, principiantes, improvisados un tanto orgullosos, sólo pudieron parir gusanos que se retorcerían miserablemente, emitiendo vibraciones inquietantes y desconcertantes, una especie de vagidos de los limbos. Con las patas atrofiadas, se arrastraban lastimosamente en el barro negro de sus orígenes, con la boca llena de esa tierra repugnante, las criaturas de esos demiurgos de ocasión despertaron la piedad del verdadero Dios, que rectificó las cosas, se convirtió en un escultor sin par, e insufló la chispa divina en el origen de la erección, de la producción del estilo. Y el hombre fue. Ya sabemos en qué se convirtió.

Yahvé, Pigmalión, los ángeles gnósticos y los anónimos de la prehistoria o de la historia africana, todos han esculpido, entre mito y realidad, expresando el misterio o capturando la vida, fijando el dinamismo. Su punto en común: focalizar la voluntad en una forma, producir una figura a partir de lo informe, organizar el caos y decretar el orden, hacer surgir una armonía, desglosar el desorden para acelerar el advenimiento del sentido. Trabajo de titanes, obra magnífica por excelencia. Vasari definirá este arte particular por la depuración: suprimir el máximo de materia, quitar el máximo de inmanencia, para no dejar más que lo necesario, es decir, aquello que muestra en la más perfecta de las coincidencias, lo que es la forma mental, el concepto. Mirada idealista, por supuesto, totalmente marcada por el neoplatonismo de entonces y sus mediaciones a través de Marcilio Ficino. Pero si queremos, con Deleuze, derrocar al platonismo, ¿cómo entender la escultura, hoy?

A partir de Duchamp, se trata de abrir las ventanas, de cambiar de aire y abandonar los viejos hábitos. No hay moral contemporánea sin tomar en consideración el trabajo de ese ingeniero del tiempo perdido, como le gustaba denominarse. No existe ética estética si se hace silencio sobre los herederos del dadaísmo. No tiene sentido aspirar a un sistema de valores nuevos si se olvida que existió el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo, el lettrismo, el situacionismo y todo lo que siguió en materia de *arte contemporáneo*.* Desde hace medio siglo, hay gran profusión, riqueza y abundancia. En la creación actual, encontramos bastante material para alimentar reflexiones sobre una nueva ética. Las bellas artes abrevaron mucho tiempo en las fuentes filosóficas del siglo. Los pensadores importantes *escribieron sobre arte, es cierto*, pero los artistas que hicieron época no les fueron en zaga, y utilizaron los trabajos de los filósofos más conspicuos. Me gustan los puentes que llevan de la filosofía a las bellas artes, del pensamiento a la estética, y viceversa. En esos sectores hay salidas, vías para superar los atolladeros. Contra el nihilismo, existe una reflexión sobre el arte, rica, importante y prometedora. Hay que acudir a Tinguely y Nono, Pollock y Scelsi, Dubuffet y Cage. O bien, por estar vivos, activos, y siempre en pleno trabajo, a Kunnellis, Long o Merz, que actúan en lo que después de Beuys podemos llamar *el ensanchamiento del arte*.

En mi opinión, Beuys es un escultor hasta en sus acciones, sus actuaciones y lo que resulta de ellas. Revoluciona los cánones de la actividad, liberándola de marcos y trabas, pero es también un ejemplo de la gran tradición de la práctica escultórica: informar a la materia y forzarla a parir formas. De ahí el uso tan particular que hace de la cera y la grasa. Claro que está su mitología personal, y su total incapacidad para cortar con el simbolismo, y por lo tanto, con el expresionismo: Beuys, el aviador de la Luftwaffe, abatido en el frente ruso, que puede salvarse gracias a las mantas de fieltro en las que es envuelto, con las heridas cubiertas de grasa; pero también el Beuys que abre todas las posibilidades a los materiales, incluso a los menos nobles. No es el primero, es cierto, pero él efectúa una síntesis singular y produce un estilo manifiesto. ¿Por qué la grasa? Por múltiples razones. Está el símbolo: es la materia de la riqueza, del exceso, de la abundan-

cia, el material emblemático de la preñez y el nacimiento. Es también el presente que se hace a los dioses para esconder en ella la superchería de los huesos, cuando los hombres se reservan la carne. Y además, es una sustancia mágica: en efecto, se atribuía a la grasa de los ahorcados, extraños poderes curativos. ¿Cómo no recordar los campos de la muerte, extractores de grasas humanas, destructores de riquezas simbólicas, recicladores capitalistas de materias neutralizadas? La grasa es para Beuys el material plástico por excelencia: adopta fácil y delicadamente las formas, se la puede esculpir con un hilo, un dedo, cualquier instrumento, se forma sola según las variaciones de temperatura, se funde, se solidifica, se endurece, según varíen las condiciones atmosféricas. Material sensible, delicado, frágil, puede simbolizar el alma humana. Secreción de las glándulas, sustancia de la carne, relieve de energía para combustiones futuras. Más dócil que el mármol, frío y mineral, la grasa se encuentra en el otro extremo del reino natural: animal, o humano, si recordamos que el mamífero no es más que una variación más sobre el tema de la animalidad. Ya no son las canteras de Carrara quienes proveen el material, ya no son las entrañas de la tierra las que rezuman el mineral, sino el cuerpo del hombre, el animal-máquina, lo más recóndito de los órganos humanos. Cavernas más oscuras, antros más inquietantes. Al hablar de Beuys, habría que mencionar el fieltro, en realidad, el pelo; la *merda* de Manzoni; la carne de Sterbach; los cráneos de Tinguely. Pero también otros objetos para otra escultura: desde el polen de Wolfgang Leb, hasta las moscas de Fabrice Hybert.

Esto ya no es escultura, protestan los que se quedaron en Bourdelle y despotrican contra el arte contemporáneo, después de haber anunciado su muerte. Ciertamente, la diversidad de los materiales ha modificado la relación con el objeto, y se suele hablar más bien de *instalación* para calificar la producción de esas nuevas formas en el espacio. Y esa revolución permite transformar la singularidad de un ser humano en un objeto estético, y entender mejor la exhortación de los filósofos antiguos que invitaban a que cada uno esculpiera su propia estatua. Las actitudes se convierten en formas —como lo enseñaba la exposición que con ese nombre se realizó en la Kunsthalle de Berna en

1969—, *he aquí la revolución*, he aquí también lo que permite, en fin, unir lo ético con lo estético, en una perspectiva decididamente contemporánea, es decir, poscristiana. Por otra parte, los que fustigan las vanguardias y desprecian el trabajo de los artistas de la actualidad, tienen ilustres predecesores en los *aduaneros** norteamericanos que le negaron el derecho de entrada a una escultura de Brancusi, cuyo título era *Pájaro en el espacio*, so pretexto de que no era figurativa en el sentido en que lo entienden los simples, es decir, tan parecido a la realidad como una imitación, una copia.

Detengámonos en Nueva York. Esos policías que actúan en las fronteras tienen actualmente descendientes por todas partes, incluso entre quienes pretenden legislar en materias de virtudes y de gustos. Constantin Brancusi había realizado esa obra no para mostrar a un pájaro en acción, como lo habrían hecho Benvenuto Cellini o Rodin, sino para fijar la figura que suscita, en el alma del artista, el recuerdo de un pájaro que vuela en el cielo. Pero sabemos, a partir de los trabajos de Boccioni y otros futuristas —Balla y Severini—, como a través de las investigaciones y los descubrimientos de Marey, luego de Muybridge, que el movimiento ya no se representa de manera estática, que es posible expresarlo de otra manera, después de hacer el duelo de lo anecdótico y lo descriptivo. Esculpir un pájaro en el aire no implica intentar la representación del animal y del medio en el que se mueve, sino ir hacia la quintaesencia de una dinámica, depurada, expresada con la economía más absoluta, para que sólo quede lo esencial. Al menos, habría que saberlo.

Pero los funcionarios de las fronteras se negaron a permitir que la obra de Brancusi fuera tasada como un objeto de arte, y en cambio optaron por aplicarle el régimen fiscal como si fuera un producto de exportación común. Si se hubiera tratado de un *ready-made*, las cosas hubieran sido igualmente complicadas. ¡Es difícil ser funcionario de las fronteras! El artista intenta un proceso. Ya conocemos los procedimientos, las demoras y la celeridad de ese mundillo. Hubo que esperar años, de 1926 a 1928, para que el creador obtuviera una satisfacción: el tribunal necesitó largos alegatos, a cual más ridículo, para probar, demostrar y fundamentar la tesis en virtud de la cual Brancusi resultaba ser

un artista, el *Pájaro en el espacio* una de sus creaciones, y que se pudiera deducir, entonces, habida cuenta de las conclusiones obtenidas, que se trataba de una obra de arte, que no había sido producida con un fin utilitario, sino ornamental. Convencidos por las conclusiones del tribunal, los policías obedecieron. Y ya se sabe que en esa clase de práctica, son excelentes.

Los aduaneros, parientes cercanos del señor Hormais, de los burgueses, tienen sobre la escultura definiciones estáticas que ignoran la naturaleza evolutiva de las artes y las prácticas asociadas. De Praxiteles a Carpeaux, las cosas no cambiaron demasiado: se supone que se representa la realidad en su forma sensible o fenoménica, para decirlo como Kant. Pero llegó Gauguin y sus nuevas formas tomadas del arte de Oceanía. El taller de los trópicos revoluciona las formas. Y más adelante, las maderas talladas de los expresionistas alemanes, luego Picasso, el maestro de todos ellos, y sus collages de materiales que, por su diversidad, abren un infinito campo de posibilidades. Entonces, la escultura clásica es imposible. Se vuelve académica cuando perdura, y luego deriva en el *pompier* a medida que se revelan las potencialidades nuevas. Que despierten, pues, los filisteos: la nuestra es una era de asombrosa aceleración. Hay más vitalidad, más fuerzas y revoluciones en estas últimas décadas que en milenios de la época prehistórica o en siglos de los tiempos clásicos.

En la profusión, la riqueza y la diversidad, la escultura abre nuevas perspectivas integrando a veces materiales subversivos. Además de los materiales mencionados y su extravagancia, a veces su uso inesperado o la sorpresa provocada en la instalación o la teatralización, hay que considerar también el rompimiento de límites que todo eso supone. El orden antiguo es pulverizado, las sustancias nobles desaparecen, destronadas por otras, a menudo provocativas. Materiales simples, sucios, vulgares, comunes, neutros, viles. Se trabaja con objetos deformados, reciclados, destruidos, gastados, rotos, quemados, fundidos. Las estructuras son extravagantes, elaboradas, precarias, fugaces. Los diseños son lúdicos, subversivos, anecdóticos, metafóricos. Reinan el enigma, la cita, el juego de palabras, el azar, la asociación libre. Es la nave de los locos, y es maravilloso. Claro que resulta más cansador e inquietante que en la época en que todo

el mundo practicaba el academismo, en mayor o menor medida, pero es claramente más tonificante. Existe, desde luego, el riesgo de perderse, porque todo es posible, todo está permitido, y es imposible evitar la mezcla de registros, las uniones contra natura entre el *cinismo** filosófico y el cinismo vulgar, el desmontaje de la subversión por parte de instituciones temibles en el arte de aniquilar fuerzas asociales. No importa. Cuando se tiene la suerte de ver pasar un hermoso desfile de saltimbanquis, no debe estropearse la alegría que nos procuran porque se hayan filtrado entre ellos algunos falsarios. Más vale este desorden que los circuitos balizados.

DE LA MODERNIDAD
O
EL TEATRO DE LAS PARTES MALDITAS

El arte contemporáneo, en su componente escultórica, en sentido amplio, es el lugar de una reactualización singular de la gesta cínica antigua. Muchos artistas son hermanos de Diógenes, émulos de Crates, cómplices de Hiparquía. Y como en la de las ideas antiguas, se podría confrontar, en la historia del arte, una tradición especulativa, idealista, cerebral, apolínea, por llamarla según categorías nietzscheanas, y una tradición instintiva, inmanente, corporal, dionisiaca. Seguramente, los historiadores se indignarán, y los especialistas también. Tendrán razón si dicen que un esquema tan simple es demasiado reductor. Lo admito. Pero necesito determinar al menos estas dos grandes direcciones. Una es vertical; la otra, horizontal. Mi Condottiere es un artista que funciona de manera horizontal. Que practique cierto tipo de escultura, debería parecer ya evidente. Pero que esté más acorde con Dionisios que con Apolo requiere una mirada basada en las modalidades de una estética más precisa que pone en escena cuerpos, seres, personas en situaciones deseadas, fabricadas a propósito. Así, el Condottiere sabe qué significa la arquitectura de sí mismo, la fabricación de uno mismo como una obra. Él transfigura sus actitudes en formas y se nutre de la estética de la existencia para estetizar la vida. El arte contemporáneo, en su

versión dionisiaca, es un laboratorio para la experimentación de nuevas maneras de ser, de vivir, de actuar, de pensar o de considerar el cuerpo, la vida y la singularidad. Pienso en los situacionistas, en los creadores de situaciones, en el sentido amplio.

Durante mucho tiempo, el arte ha estado al servicio de las grandes mitologías que reinaban efectivamente en períodos determinados sobre espacios precisos; el Egipto de los faraones, la Grecia del ciudadano, el Imperio romano y después cristiano. Ya conocemos el inventario. Ha servido a los dioses, las virtudes, los ideales del momento. Casi siempre a las consignas del ideal ascético. Al servicio del poder, expresaba su calidad. Si tenía un poco de audacia, era más en el tratamiento de la información que en el contenido de la misma. Si Piero della Francesca revoluciona, no es tanto por el tema como por su presentación, su estructuración en perspectivas. La verdadera subversión aparece nítida con las vanguardias. El futurismo en primera línea. Seguirán el dadaísmo, el surrealismo. También aquí se oponen Apolo y Dionisios. Llega la hora del segundo, más o menos en la época de Mafarka, un descendiente cercano de Zaratustra, aunque Marinetti opine lo contrario. Hay que saber merecer la inclinación del arte hacia el lado de la revolución, en el sentido matemático del término. Hay que entender que no es deseable preferir el estatismo al dinamismo. Todos los pensamientos reaccionarios o conservadores se basan en lo estático: las raíces, el suelo, la repetición, el estancamiento, la inmovilidad. Les gusta lo que no se mueve, lo que dura y anula la carga de novedad que es inherente al transcurrir del tiempo.

Que llegue la hora de un arte sin museo, dinámico, voluntario, proclive a las extravagancias y los cuestionamientos, los escándalos. Que advenga una estética de la libertad y la energía en las encarnaciones más inmanentes: la vida cotidiana, la existencia de cada uno. El proyecto de Deleuze es siempre actual: desmontar al platonismo. Era ya el de Nietzsche.

La versión idealista del arte contemporáneo es como una reactualización de la teología negativa: esconder para mostrar mejor, callar para expresar mejor, revelar para oscurecer mejor. Cuanto más digo, menos sé. Cuanto más avanzo, más retroceso registro. Allí donde se espera la hipóstasis consumada, no hay

más que soplo, sombra y viento. Cuando se busca un sentido, no se lo encuentra; cuando uno desea abandonarse a la emoción, se equivoca, porque hay un signo oculto que no se ve, encubierto por el pecado patético, en el sentido etimológico. La obra es laberinto, necesita un discurso, opaca el mensaje y se interpone entre la idea y el espectador. Las obras de Buren o de Carl André sólo tienen sentido gracias a los discursos que las preceden. Como en Platón, lo sensible sólo tiene sentido cuando se sabe que participa de lo inteligible. Y la realidad perceptible es una ilusión, una sombra, allí donde la verdad es la idea pura. No existe presencia que no sea signo de una ausencia, más importante que la encarnación que supuestamente conduce a ella. No hay materia sin una idea que la sostenga, que la justifique. Su exigüidad, que no deja de significar cierto desdén por la realidad concreta, llega hasta la casi desaparición del rastro. El juego lingüístico permite incluso escamotear el significado en beneficio del simple y llano significante. Quedan las palabras, que ni siquiera pueden ser organizadas por la sintaxis para alcanzar un sentido. El proyecto apunta a la nada, al aniquilamiento y la desaparición de lo sensible. Pero, para las necesidades de la causa productiva estética, el gesto no es registrado, y el rastro, aunque sea extremadamente mínimo, está ahí para recordar que al borde del abismo, estamos siempre prudentemente al filo del vacío, un paso más acá. Pero idea pura, no hay. Salvo para los místicos idealistas. Siempre hace falta un apoyo, aun reducido al mínimo, para acceder a los conceptos. Porque estos se evaporan si no tienen materia que los induzca. Estas prácticas estéticas son agradables para el espíritu, gozosos para la reflexión. Y, a pesar de la voluntad manifiesta de la mayoría de los artistas que no quieren que se hable de belleza frente a sus creaciones, existen esas obras que no dejan de producir efectos retinianos y hedonistas. Daniel Buren planteó hace poco esa paradoja.

Y además hay un arte menos fascinado por el nihilismo y la aridez, menos implicado en una ética de lo exiguo. Alejado de los abismos y del apego al dios invisible, ese arte se interesa más bien por la parte maldita, de las sombras y los excesos. Se apoya en la energía, tiende a la expansión más que a la consunción. Su movimiento es centrípeto, al contrario de la otra vertiente,

que es centrífuga. El *arte minimalista*,* por ejemplo, practica la espiral en dirección al centro, incluso busca el epicentro; el *body-art*,* por su parte, efectúa el trayecto inverso y busca la salida, siempre más allá de lo que permiten los conocimientos sobre los misterios del laberinto. El primero quiere la extinción, pero deja rastros; el segundo deja rastros, pero que no duran, que se desvanecen y terminarían por desaparecer definitivamente si los artistas no contrarrestaran esa tendencia con la fotografía y el video. Evidentemente, el Condottiere es un hombre de partes malditas y trayectos centrípetos, un adepto a Dionisios, aunque no siente odio hacia Apolo. El arte que él pretende practicar está cerca del teatro. El escenario artístico, el espacio estético, son lugares en miniatura para experiencias que no pueden reproducirse lisa y llanamente en la realidad tal cual son, pero que, sin embargo, pueden nutrirse de los hechos que ella habría podido producir. La zona en la que se llevan a cabo las acciones del artista ilustra sobre lo que pueden ser las transfiguraciones aplicadas al dominio de la existencia singular y la vida cotidiana. De este modo se determinan nuevas posibilidades de biografías; al menos, se las intenta, se las pone a prueba, se las experimenta en condiciones desprovistas de obligaciones sociales, y por lo tanto, éticas, religiosas, metafísicas. Estas prácticas también me parecen semejantes a la escultura: los cuerpos, el tiempo, los gestos, las palabras, las acciones, el espacio, la realidad entera, son considerados como materiales de los que hay que extraer formas. El instrumento de esta operación es la voluntad del artista. La voluntad del sujeto actúa como un estilete destinado a producir una obra.

¿Dónde están los ancestros de estas *situaciones construidas** como obras de arte? Por doquier, si imaginamos que los gestos que constituyen este tipo de prácticas estéticas debieron de ser contemporáneos de los hombres preocupados por su relación con el sentido. En todo lugar y toda época. Sin duda. Encontraremos en la historia un número incalculable de hechos que responden a esa definición. Heródoto, Plutarco, Aulo Gelio nos informarían ampliamente sobre esto, así como las sagas germánicas, las mitologías de todas las procedencias, las obras de Proust, los cantares de gesta. Y la lista es larga, por cierto. En cambio, si no bus-

camos señales difusas, diversas y dispersas, sino una síntesis de ellas, es más fácil pensar en ciertos momentos históricos. Las naumaquias practicadas en el Coliseo, por ejemplo, y las escenas de desierto que siguen a los combates navales, antes de dar lugar a las junglas simuladas. O las suntuosas fiestas romanas con sus despilfarros ofensivos. O los espectáculos organizados en el Gran Circo, durante los cuales desfilaban diez mil animales exóticos destinados a combates en los que moriría la mitad de ellos, o tantos gladiadores sacrificados en un período de ocho días. Más tarde, en el Renacimiento, Bernini resucita las naumaquias. Otros, como Alberti, da Vinci, Buonarroti, han contribuido a magníficas fiestas destinadas a subordinar la realidad al orden de lo imaginario actualizado. Los espectáculos expresaban las virtudes de entonces y alababan a los príncipes del momento. El entusiasmo era de rigor. Y podríamos seguir señalando, en la historia, momentos excepcionales en que la realidad ha sido transfigurada por la imaginación, superada por la ilusión encarnada. Digamos, Grimod de La Reynière, que invita al banquete de sus funerales y revela la superchería en el momento en que finaliza la cena. Las ágapes futuristas en los que se convocaba a todos los sentidos en las más extravagantes sinestesias. Las acciones subversivas realizadas por los surrealistas. Pero todo eso es metafórico. No me gustan los aspectos sociales o institucionales de esas fiestas o de sus acciones intempestivas. Me gustan por la carga de poesía que transmiten, pero no me seducen del todo porque tienen un carácter demasiado colectivo, no bastante individual.

La situación construida me interesa cuando obedece a un máximo de espontaneidad y procede más de la creación inmediata que de una decisión premeditada. Me encanta cuando es una producción aislada de un ser singular. Según mi propia idea del constructor de situación, del escultor de momentos existenciales, me gusta recordar a Johannes Baader, que anuncia la buena nueva de la salvación a través del dadaísmo en la catedral de Berlín. Estamos en noviembre de 1918, y casi no se podía esperar nada mejor después del armisticio. Tengo en la mente otra escena de iglesia, aunque menos graciosa: están Adenauer y Schumann en un mismo santuario, pero esta vez en Estrasburgo.

Los penitentes van a presentar su proyecto de Europa al Consejo. Las plegarias de estos dos personajes se dirigen a una virgen coronada de doce estrellas. A ese velo singular y al color marial se debe la extraña combinación de la bandera de la comunidad europea. Sucedió en 1955, y ya era evidente que el dadaísmo no había salvado al mundo. Pero contrariamente a los dos acólitos mencionados, siento un afecto particular por Marcel Duchamp que, en 1919, se hizo rasurar el cuero cabelludo de modo que le quedó una tonsura en forma de estrella fugaz. Y ya se sabe que los cometas anuncian catástrofes nacionales. En esa materia, no faltaría nada en el siglo.

En la inmediata posguerra, son los *situacionistas** quienes formulan teóricamente el principio de la construcción de una situación. Se trata de dar forma, en la vida cotidiana, bajo las modalidades más simples, a la unión entre ética y estética. A tal efecto, había que promover lo efímero, lo único, la obra gratuita y el puro derroche. Fuera del mercado, invendibles, imposibles de recuperar por las instituciones, el gesto, la situación, *el momento construido*, establecían una relación singular con el tiempo: en lugar de metamorfosearse en mercancía, en valor de cambio, eran considerados como lo que eran: un pretexto para ejercicios lúdicos enteramente sometidos a lo aleatorio, al capricho, en contra de la inversión, el interés o la capitalización. Reapropiarse del tiempo, y luego del espacio. Porque los situacionistas tenían otra visión de la arquitectura y el urbanismo, esas maneras singulares de esculpir formas para habitar o recorrer, para vivir en ellas de un modo diferente. Dentro de la lógica de Debord y sus comparsas, el *kaïros* tenía una gran importancia: realizar, en el momento adecuado, el gesto que subvirtiera el orden de las cosas de la manera más expansiva posible. El proyecto manifiesto es una reactualización de las prácticas dadaístas radicales. En ese orden de ideas, la relación entre el actor y el espectador debía ser modificada. Se sabe, en efecto, cuánta importancia le otorgan las vanguardias al observador o concurrente: lo transforman en actor, y no se concibe en una lógica dadaísta la pasividad de un consumidor frente al productor de una obra de arte. En contra de la división entre amo-que-sabe-y-muestra y esclavo-que-ignora-y-mira, la subversión consistía en darle al

espectador un papel creativo. Artista a su vez, es el demiurgo de la situación. Por su intermedio, esa situación puede advenir. O no. Los situacionistas querían disminuir la cantidad de espectadores, reducirlos al mínimo, hasta la extinción, si fuera posible, y aumentar la cantidad de los que ellos llamaban *vividores*, practicantes. El deseo se convierte en el motor de la acción y genera una interactividad, una dinámica que anima la realidad con un flujo poético. Son escultores de oportunidades, o modeladores de las formas que toman las relaciones entre individualidades. El material de esos artistas es la riqueza humana, la diversidad de la realidad en sus modalidades, la potencialidad de sujetos consecuentes, creativos: la reapropiación de su propio destino, por fin, después de las alienaciones provocadas por las religiones que prohíben toda ética estética. En este tema, no existen materiales nuevos ni nuevas materias para informar, sino solamente prácticas situacionistas. Estas implican ciertos desvíos a favor de un propósito estético: utilizar la realidad tal cual es para convertirla en otra instancia, transfigurada.

Mientras tanto, allende el Atlántico, Allan Kaprow define ciertas prácticas singulares con la palabra que las designa: *happening*.^{*} Su idea es mezclar el arte, la vida cotidiana, el mundo de todos los días y uno mismo. Voluntariamente, las categorías entre la vida y el arte, la ética y la estética, se vuelven difusas, y los límites, imprecisos. Para terminar con una concepción clásica y académica de la creación, se trata de promover la experimentación. El modelo trascendente, tomado de la teología, que remite a una verticalidad cuya cima es ocupada por el artista, es abandonado en provecho de esquemas inmanentes: cada persona, en función de sus propias cualidades, y según la densidad que la caracteriza, es promovida a artista, por ser experimentadora. Estamos muy cerca del filósofo-artista de Nietzsche, que es en primer lugar un inventor, luego un tentador, y por último, un investigador de nuevas combinaciones existenciales. En el Black Mountain College, donde se afinan las definiciones del *happening* y las prácticas así designadas, Kaprow crea un *taller de experimentación del arte de la persona viva*. Laboratorio de nuevas formas de vida para poner en práctica una gaya ciencia. Confianza absoluta en el instante, la creación, el instinto, el de-

seo; rechazo de las predeterminaciones, los proyectos, los objetivos: la inversión de los valores tiende a subordinar lo universal a lo particular, la información total del principio de realidad al principio de placer. Absolutamente antihegeliano, el *happening* es primacía del capricho, primicia de la fantasía, negación de la dialéctica y de sus movimientos epifánicos. Expresa las lágrimas, la risa, el asombro, el cambio. Toda una patética en acción que concuerda con el Condottiere, ese artista de sí mismo.

La evolución de esta estética del gesto irá hacia una radicalización. Después de John Cage y las extravagancias de Fluxus, se hablará de *Event* para caracterizar las acciones breves, que se pretenden distintas, pero siempre integradas a la más elemental vida cotidiana. Cada momento de una existencia banal se carga de una densidad artística: guñar un ojo, beber un vaso de agua, cerrar una puerta. Finalmente, las instantáneas expresan de la mejor manera el carácter transitorio de las cosas, la naturaleza *idiota** –para decirlo como Clément Rosset–, de la realidad: sin doble, sin duplicación posible, única. Se magnifica lo aleatorio, y luego la ironía y su carga subversiva. El espíritu del movimiento es radicalmente libertario, ataca las estructuras clásicas para optar por una metafísica que linda con el nihilismo. Cerca de lo negativo absoluto, desconggestionan los lugares donde se manifiestan habitualmente los artistas, para inventar lugares nuevos, para multiplicarlos, para derribar sus muros. El arte ya no está en el museo, el taller, las instituciones, las galerías, sino auténticamente en la calle, incluso con las dificultades que eso implica. Pero no importa, porque la radicalidad es necesaria para las nuevas potencialidades. No hay renacimientos sin revoluciones, no hay positividad sin alguna negatividad en acción. Ciertamente, hubo profusión, exceso, licencia. Pero para hacer tabla rasa y habilitar otras audacias, una arquitectónica innovadora. Todas las *actuaciones** manifestarán una diversidad de modalidades: las acciones, a veces, mediocres, aspiraban a expresar un fin siempre loable en el cual se trataba de afirmar la primacía y la excelencia del acto creador o la cualidad de la libre expresión, exenta de presiones sociales. Juego con el *kaïros*, gozo de las vitalidades desbordantes, cultos fáusticos de la energía, del acto, virtuosismo, práctica conductora y fijación de un

estilo, escultura del tiempo, arte de sí mismo, construcción de situaciones subversivas, las actuaciones recapitulan los afanes del Condottiere. Magnifican una mayéutica en busca de alumbramientos que la superen: descubrir invocando el advenimiento, hacer haciéndose. Esculpir la propia estatua, anhelar una vida transfigurada e insuflar estética en la ética.

Los artistas del *accionismo vienés** y los del Body-Art son los padres de estas prácticas teatrales: manifiestan, en la segunda mitad del siglo xx, una extraña reactualización de la gesta cínica antigua. Detrás de esos hombres y mujeres que erigen la subversión en método generalizado, no puedo evitar ver, oír y sorprender las prácticas kúnicas que considero remedios y farmacopeas contra el nihilismo de nuestra época y su apoltramiento en el cinismo vulgar. Una nueva visita a Diógenes contra los burgueses, para dar forma, densidad y consistencia a esa figura del Condottiere, que significa la posibilidad de que el sujeto se reencuentre consigo mismo. Para combatir la alienación, es necesaria una catarsis, una liberación de las energías y las fuerzas.

¿Qué quieren estos artistas tan particulares? Un *teatro de la crueldad** que incite el despertar de los nervios y los corazones, que convoque las sensibilidades más ricas al sistema nervioso. La acción llevada al límite: eso definía la crueldad en Artaud. En ningún caso se refiere a la sangre, al sufrimiento o a prácticas sádicas. *Mordedura concreta*, escribía Artaud, convulsiones y sacudidas brutales para reavivar el entendimiento e informarlo, porque la crueldad se dirige a la piel. El cuerpo y el alma están indisolublemente ligados, el conocimiento de uno se hace por intermedio del otro. Y al involucrar al cuerpo, a los nervios, Artaud pretende terminar con el sometimiento de la inteligencia al lenguaje. Más fina, más profunda, más segura, la sensibilidad es convocada por medio de la magia y los ritos. Hay que liberar los sueños, las obsesiones eróticas, transfigurar las fascinaciones por el crimen, dar libre curso a las quimeras, desear la utopía y someter la vida a ese ideal de un punto entre lo imaginario y los hechos reales. Ese torbellino llamado a devorar las tinieblas, revela las posibilidades de un cuerpo que puede así tornarse signo. Exorcismo y espectáculo total. He aquí los lineamientos de una

práctica que llevarán a cabo los accionistas vieneses. Y después de ellos, los artistas que implicarán directamente sus cuerpos en actuaciones que inquietan, desestabilizan, involucran.

En el centro del teatro de la crueldad, se encuentra el Condottiere, artista y actor, autor y observador del espectáculo que da consigo mismo. Su dialéctica oscila entre exhibición y voyeurismo, entre complacencia por el signo exteriorizado e inquietud por lo interior que informa. Su gesto es creador de un espacio mágico, como cada vez que se trata de decisión, de concretar una voluntad. El voluntarismo estético que practica es experimental: cada situación construida produce un estilo que, a su vez, le da consistencia al conjunto. El edificio se construye en el tiempo. El espejo del que habla Baudelaire, es necesario: vivir teniendo enfrente la imagen del efecto producido para, eventualmente, corregir las imperfecciones, los fracasos o los trazados. El arte que practica el Condottiere es puesta en escena, escultura de situaciones, hechos y gestos. En virtud del principio según el cual el fragmento expresa el todo, la parte significa el conjunto, el Condottiere dota a cada instante de densidad. Todo tiene sentido y nada es inocente. Panofsky demostró hasta qué punto elementos aparentemente dispersos podían significar lo mismo, como, por ejemplo, la catedral y su arquitectura remiten explícitamente al pensamiento escolástico y a la elaboración de sumas teológicas. Esta singular teoría de las correspondencias permite establecer un nexo entre la experimentación estética de los años 1960-1970 y la posibilidad de una nueva ética, por fin poscristiana. Una trama de hilos entrettejidos une, en una misma comunidad de destino, a figuras que pertenecen a diferentes campos. Así, una moral contemporánea y prácticas artísticas que coinciden en el tiempo pueden mostrar algunos puntos de convergencia. El Condottiere tiene un interés arquitectónico por tender puentes duraderos entre geografías de momento separadas. Evitando la deriva de los continentes éticos y estéticos, puede solidificar un arco que una ambas tierras mágicas. Encuentro aquí la definición de la modernidad.

¿Dónde están esos artistas? En los senderos abiertos por los cánicos históricos. Acciones, *happening*, *event*, actuaciones, pues, para esos ancestros del kunismo. Y también la ascesis personal

necesaria para la fabricación de una identidad: los cínicos quieren una vía corta, pero escarpada. Esta vía es exigente, pero lleva rápidamente a los destinos que uno se propone. Al contrario de los estoicos, partidarios de la vía larga, pero menos ruda. Entre los ejercicios preconizados por los filósofos de la Antigüedad, hay prácticas exigentes: soportar el frío extremo, el calor, las condiciones brutales de una vida a la intemperie, soportar la privación de comida y bebida.

Los artistas del body-art francés y del accionismo vienés han ilustrado, en sus prácticas estéticas, el objetivo cínico antiguo, al requerir que el cuerpo expresara un sentido mediante el sufrimiento, la herida, la cicatriz: ingestión de carne descompuesta, tajos en el cuerpo, lamer leche derramada en el suelo como animales, equilibrio inestable practicado metafóricamente en los bordes de las ventanas a varios metros del suelo en el caso de Gina Pane; fabricación de *morcilla humana** con el objeto de parodiar una celebración religiosa, travestismos miméticos con la intención de interpretar, por medio del ícono, una relación incestuosa, en el caso de Michel Journiac; sacrificios de animales, teatralización pagana de prácticas orgiásticas, paganismo telúrico, báquico o sanguinario, en el caso de Hermann Nitsch; exhibicionismo sexual, anal y genital, defecaciones públicas, ondinismo, en el caso de Gunther Bruss; simulaciones sodomitas, escenografías de la crueldad, evisceraciones catárquicas, en el caso de Rudolf Schwarzkogler. Los años 1965-1975 ven florecer esas prácticas sintomáticas que magnifican la subversión estética.

En efecto, en forma de paradoja, todos esos artistas transfiguran la ética artística modificando la naturaleza de las bases estéticas: proponen la vuelta a la inmanencia y consideran la carne, el cuerpo, como la materia por excelencia. A la vuelta de los siglos, existe un interés moderno por la superficie primitiva: la piel. Y también por las entrañas, los músculos, la sangre y las sustancias corporales. La escultura de sí mismo adquiere sentido. Lo que quieren los artistas, es inscribir la voluntad en el organismo, plegar el cuerpo según la línea de una voluntad experimental. Las situaciones estéticas deben entenderse como ensayos, de un modo infinitesimal y minimalista –si no concep-

tual, para decirlo con la terminología de las artes plásticas—, de prácticas inaugurales tendientes a intentar nuevas formas de considerar el cuerpo. El manejo de las partes malditas se hace a la manera teatral, arquitectónica y escultórica. La radicalidad de estas tentativas pretende ser inquietante, en el sentido etimológico, dispensadora de interrogantes dialécticos. Para terminar con los fundamentos clásicos, muertos, estáticos, fijos, los artistas del body-art o del accionismo vienés ilustran la modernidad estética que caracteriza muy precisamente la apertura total a las materias, las fuerzas, las formas, los estilos.

La catarsis, la sublimación, el juego, la provocación, la tragedia, son interpretados como variaciones sobre el tema kúnico en la época contemporánea. Por eso pueden leerse esas prácticas como momentos negativos de una dialéctica cuya síntesis propondría lo solar allí donde reinan las tinieblas. La puesta en escena de las partes malditas apunta al surgimiento de una voluntad de goce. Lo nocturno con lo que juegan esos artistas, convoca auroras que aún no han brillado. La calidad de esas luces que ellos inventan, informan sobre la de los crepúsculos que vendrán.

Al inaugurar esas pinturas parietales modernas cuyas pieles son pergaminos, los autores de acciones corporales hacen posible la emergencia de sí como entidad susceptible de información estética. Y por lo tanto, ética. Señalan una modernidad que definiría el desborde del arte sobre la vida: con ellos se expresan las vidas estéticas y la estetización de la vida, la existencia artística y el arte de la existencia. Su práctica es una *Aufhebung* (superación-conservación) de la definición clásica de escultura: producir formas, estructurar un caos, expresar una fuerza en acto. En el momento dialéctico que es el suyo, después de la desaparición del camello, antes de que aparezca el niño —para decirlo como Nietzsche—, la catarsis convoca al infortunio. Las referencias de esos artistas oscilan de *La leyenda dorada* a Georges Bataille, lo que no deja de sorprender. Son conocidas las relaciones que existen entre los místicos y las prostitutas, los conventos y los burdeles. También la estrecha conexión entre risas y lágrimas, éxtasis y orgasmos. Las oraciones jaculatorias y las eyaculaciones se asemejan. La plegaria es una modalidad de la fisiología.

Pero para Bataille, la sexualidad es demasiado parecida a la muerte, demasiado negra, como en Sade. Yo la prefiero solar, luminosa y sin ningún interés por una revancha contra el cristianismo. Body-art y accionismo vienés son un momento necesario en un movimiento que imagino desplazándose hacia nuevas acepciones de los conceptos de partes menos malditas que tenebrosas, y de una escultura que corresponda más a la energía viva que a la materia muerta. ¿Qué les debemos a los artistas del cuerpo transfigurado? El gesto que esculpe el cuerpo, la voluntad que produce situaciones, las actitudes que se convierten en formas, la acción transformada en espectáculo, la vida contenida en figura, el virtuosismo expresado en la quintaesencia del instante, el *kaïros* captado en su densidad. Algo que, cuando se trata de esculpir el propio yo, habla de poner en práctica una mayéutica que aspira a la producción de una obra, la emergencia de un estilo, una arquitectura de uno mismo. Artista, escribí del Condottiere. ¿Queda claro cuáles son sus talleres?

ECONOMÍA

PRINCIPIOS PARA UNA ÉTICA DISPENDIOSA

“El estado estético sólo se manifiesta en las naturalezas capaces de experimentar esa sobreabundancia de vigor físico que permite abandonar lo propio.”

Nietzsche, *La voluntad de poder*

DE LA PRODICALIDAD

O

EL EXCEDENTE Suntuario

La prodigalidad es una virtud de artista. Me fascina tanto como me disgustan la avaricia y la economía. Por otra parte, se podría definir al burgués como el ser radicalmente incapaz de gastar, sin quedar destruido por la contricción o carcomido por el remordimiento. El arrepentimiento lo invade en cuanto se desprende de sus ducados, y no conoce otra manera de redimirse que volver una y otra vez al trabajo. Acumular, atesorar, tener y poseer: no se cansa de amontonar dinero, confeccionar tesoros y calcular beneficios y dividendos. Su alma es la de un contador: de noche, sueña con libros contables y alcancías, carteras de acciones y riquezas que rinden.

No siento más que desdén por la parábola de los talentos, y el hijo pródigo sólo me gusta mientras dilapida. El usurero, el banquero, el gerente, el economista, son figuras afectadas de la burguesía, que se define por lo que tiene, ya que sólo es lo que posee. Pero resulta que vivimos en una era esencialmente dominada por esa clase de gente. Imagino para esa ralea una geografía parecida a los lugares utópicos de Tomás Moro, donde el oro sirviera para fabricar escupideras, o cadenas para sujetar a los esclavos. ¡Lenin anunció que la victoria de la revolución bolchevique sería total el día en que, cubriendo ya el conjunto del

planeta, permitiera, según sus deseos, *construir mingitorios públicos de oro** en las calles de las ciudades más grandes del mundo!

Llegó la hora del triunfo –presentada ya por Baudelaire– del dinero de los burgueses sobre la imaginación de los poetas. Junto con el amante de los paraísos artificiales, reprobemos la época que permite que los ricos se sirvan poetas asados en cada uno de sus almuerzos. Pero no por eso debemos rendirnos ante las viejas lunas de los mañanas que cantan y las revoluciones de futuros radiantes. Lejos de los deseos de apocalipsis que se vuelven realidad, limitémonos a admirar las figuras del *derroche*,* las que disfrutaban practicando la ética dispendiosa, las que tienen entre sus ancestros al hijo pródigo antes de su arrepentimiento.

Dante me cansa con sus lecciones perpetuas, él que promete a los pródigos los trabajos de Sísifo, sometido sin cesar a la carga de enormes pesos que debe desplazar indefinidamente. Ocupados en esas tareas ingratas, los pecadores insultarán y recibirán también su cuota de agravios. Los más moderados en el gasto sólo tendrán la perspectiva del purgatorio, donde expiarán, acostados, inmóviles, con los pies y los puños atados, y la cara hundida en la tierra que son culpables de haber celebrado demasiado. Nietzsche tiene, pues, mucha razón al invitar a amar la tierra y nada más. Yo espero que en las comarcas infernales, el enamorado de Beatriz se esté asando a fuego lento, o se cocine en una sopa verdosa cuyo secreto conocía, por haber desviado a los hombres de lo que da valor a una vida. Porque hay que ser pródigo, e incluso dispendioso con la prodigalidad.

Hay un profundo amor por el desorden en quien prefiere el derroche al ahorro; una voluntad deliberada de elegir a Dionisios contra Apolo, una vez más. Despilfarrar, consumir y consumir, dilapidar, derrochar, tiene que ver con la desmesura, la fuerza que busca desbordar, la fiesta. La donación no agota la riqueza que la hace posible, porque, dentro de esa lógica de expansión, como por generación espontánea, el derroche es inmediatamente seguido por una nueva disponibilidad para una nueva donación. El despliegue y la disipación instauran una relación con el tiempo eminentemente singular: el instante basta para el consumo, y adquiere así una densidad ignorada en otras

oportunidades. Allí donde fluye, sabiamente cronológico, sin variaciones de intensidad, cómplice del burgués para quien representa la posibilidad del dinero, sólo es duración mensurable, cantidad apreciable. En cambio, en la dilapidación, provoca momentos intensos, rebosantes de sentido. Picos y cimas. La calidad de la emoción no tiene igual, toda la eternidad parece haberse concentrado en el fragmento de tiempo que transcurrió en coincidencia con el gesto. Punto contra línea, pasión contra indiferencia: el dispendioso es un artista del tiempo.

La ética del derroche es centrípeta, implica la desintegración y la producción de fragmentos, lo diverso y lo múltiple. Esas densidades materializadas, cristalizadas, constituyen puntos, pero el conjunto de la operación es dinámico. Presupone una voluntad de movimiento, un consentimiento a los flujos y a los ríos. De ahí el heraclitismo del dispendioso, que prefiere la movilidad, que se inclina por la circulación con el objeto de producir oportunidades para una mayor probabilidad de gasto. No ignora que su vida se inscribe en una perspectiva dialéctica. Más allá de la ontología o de la metafísica, sabe que su único capital es su propia vida, que ella no durará eternamente, que ya es limitada en ese momento. Y, sabiendo esto, su entusiasmo es directamente proporcional a su aprecio por el extremo valor de lo que no dura. La muerte confiere precio, establece un sentido.

Absolutamente nómada, el hombre del derroche goza con la circulación, el flujo, pero experimenta, al mismo tiempo, que su placer es consustancial con el movimiento que lo permite. No es en la naturaleza del derroche, sino en el hecho de haber efectivamente dilapidado, donde reside la quintaesencia del goce. El fuego que consume no apunta a la ceniza, sino a la energía liberada, la magnificencia de la luz que llamea. El fogón como ambiente, el resplandor como modo de aparición. Lo que desea el pródigo, es la metamorfosis de su propia existencia en territorio que permita la experimentación para miradas de actualizaciones. Lo probable se torna efectivo y real por medio del derroche, que es un modo de revelación.

La antítesis del artista dispendioso es el burgués, indefectiblemente parmenidiano. Le encanta el arraigo, le gusta eternizarse en el mismo sitio, echar toda clase de raíces. Por poco se haría

lector de Deleuze y se pondría a regar los rizomas que le permitieran realizar los pocos movimientos que es capaz de hacer: los del vegetal que se mueve el mínimo indispensable para alcanzar el alimento que está al alcance del bulbo. Por un lado, el animal que amplía su territorio y recorre diferentes comarcas; por el otro, la planta atornillada al lugar que la produce. Sedentario perpetuo, desarrolla un orgullo de linaje, de los ancestros, un culto al árbol genealógico. Los valores que alienta y enseña son los que legitiman su preferencia por el suelo. Y porque le permiten justificar el repliegue sobre sí mismo, los convierte en los únicos puntos de referencia posibles. Tradición, fidelidad, costumbres y hábitos: necesita variaciones sobre el tema de la repetición. Cuando tiene veleidades políticas, se encuentra del lado de los promotores de la sangre, el suelo, la raza y el arraigo. Vivir y construir en su región. Permanecer en los lugares que fueron de sus padres y sus maestros, nunca aspirar a otras virtudes, otros valores: quiere ser un residente. Y lo consigue.

Prudente, administra sus bienes, su vida, su existencia como un economista, como un propietario eterno de bienes inmortales. Los años que tiene para vivir, su cuerpo, que no conservará la eficacia que muestra antes de los primeros signos de decadencia, el tiempo, que no es infinitamente extensible, cada segundo es considerado como un capital amorfo, inaccesible a la amenaza de la muerte. El burgués vive como si nunca tuviera que morir, como si hubiese sido elegido, contrariamente a los demás, para una vida eterna. El *Un parmenidiano** le cuadra perfectamente, es el modelo de sus bienes: fuera del tiempo, fuera del espacio, quieto, terminado, ignorando la pasión, el movimiento, indivisible, eterno, esférico, por ser una forma perfecta inaccesible a las modificaciones provenientes del exterior. Sin nacimiento ni muerte, inmóvil, siempre igual a sí mismo y en plenitud, el burgués *es*, en la más insolente manera de existir. Tiene suerte, porque está en una relación ontológica con sus bienes, y ni siquiera lo sabe. Su pulsión esencial es bovaryana: es por ella que puede perseverar así en su manera de ser, aunque cometa un error de apreciación creyendo que durará, como si fuera un eón. Su ardor se manifiesta enteramente en la voluntad de considerarse distinto a lo que es. Allí donde triunfa Heráclito, él prefiere a

Parménides; donde campean la muerte, la tragedia y la entropía, él persiste en ver la eternidad, la inocencia y la neguentropía. Adora el dinero, el oro, las riquezas y los bienes materiales como si fueran Dios, en contra de la risa, el derroche, la pasión y la vida fulgurante del artista. El primero cree que es cuando tiene; el segundo es cuando derrocha.

Para construir inmovilidad, para generarla, el burgués dispone de medios, instancias e instrumentos. Enarbola las virtudes, las asocia con ciertas lógicas y asegura su promoción en lugares donde funcionan impresionantes máquinas de producir lacayos. Por ejemplo, el Trabajo, la Familia y la Patria, instalados en un taller, una fábrica, un lugar fijo, un suelo, que sojuzgan cuerpos y almas, vitalidades y libertades, a puestos donde, ante todo, hay que obedecer. El objetivo es la inmovilización, el culto de la reproducción, la genealogía de hábitos. Contra esas empresas destinadas a paralizar el flujo heraclitiano, el artista opta por el ocio, el celibato y la deserción. Su figura predilecta es el *Rebelde*,* porque detesta todo lo que encierra, clausura, fija residencia.

La voluntad estética aspira a la obra abierta: su naturaleza presupone que se renueva cada vez que se la observa. Jamás terminada, siempre en movimiento, obedeciendo incesantemente a nuevas exigencias, en ningún momento se detiene. Es, como el río del filósofo de Éfeso, un flujo, un caudal determinado por la dinámica. Toda tentativa de aprehenderla es inevitablemente imperfecta, fragmentaria. El propósito de esa clase de producción deriva del concepto de derroche. Se trata de medir las cantidades y sus circulaciones: cantidades de energías, fuerzas, vitalidades, potencias. La obra abierta que es la vida del Condottiere permite seguir, sin posibilidad de detención definitiva, el destino de las grandezas de excitación, para obtener su cartografía. Al menos, un intento de simulación de rastros y trayectos, con el objeto de obtener un conjunto de superposiciones, de cristalizaciones, que sólo valen para un tiempo dado en un momento dado. Las topografías son indicativas, y muestran los sentidos, las intensidades, los desplazamientos. También se pueden leer tendencias: carga, descarga, economía, gasto, ahorro, derroche. Este interés por una economía nueva entraña la permanencia de la noción de administración, o del empleo adecuado de una can-

tividad particular, en este caso, de las fuerzas que amenazan desbordar. En otros tiempos, tanto Jenofonte como Aristóteles hablaron sobre las relaciones entre su ciencia económica y lo doméstico, el arte del hogar. Después de Freud y Bataille, no podemos ignorar la extensión de la disciplina, las auroras que posibilita y las salidas del laberinto que se le podría atribuir. Economía generalizada contra economía restringida, economía libidinal contra economía de las riquezas materiales: se trata de intentar seguir los rastros de los gastos excesivos, porque allí está el signo manifiesto de la vitalidad expansiva.

La obra abierta presupone riqueza y profusión del temperamento. Es imposible imaginarla en un individuo que carezca de salud, exceso y abundancia. La donación y la prodigalidad definen la constitución de aquel que la produce. Si la rutina puede definirse como una voluntad sin objeto, podemos estar seguros de que el Condottiere ignora esa perspectiva: la apertura de la obra en la que trabaja, implica, por el contrario, trabajo y afán estético perpetuos. Para crear nuevas posibilidades de vida, para magnificar el instante y construir situaciones en las que el desborde sea manifiesto y magnífico, hay que aceptar la fuerza que despeja los caminos. Entonces se ofrecen perspectivas en abundancia, se multiplican las probabilidades, y las vías que se pueden emprender a través del exceso son cada vez más numerosas. La existencia se transforma en el rastro que deja el signo elegido: la prueba de que, entre todas las combinaciones posibles, esta, antes que ninguna otra, triunfará y conferirá energía en esta forma, y no en otra. De ahí la excelencia del triunfo que se manifiesta en la elección de un trayecto en medio de un laberinto. La vida se resume en la colección de esos rastros vencedores. Cuanto más dispendiosa es una ética voluntarista, más aumenta las posibilidades de cristalizaciones logradas. El hedonismo como fin es indisociable del proyecto de derroche, siendo este sólo un medio.

En la antigua lógica de lo Mismo y lo Otro, que podría reactualizarse con la que opone Repetición y Diferencia, el dispendioso está, evidentemente, del lado de lo Otro y de la Diferencia. No existe Condottiere sin una pasión de Conquistador. Al artista le gusta descubrir nuevos continentes, tiene la pasión de

los mundos desconocidos, donde quien así lo desee pueda instalar –jamás en contra de los que ya se encuentran allí– una manera diferente de vivir, de mirar a los demás e integrarlos en sus proyectos. Territorios sin historias permitirían un afán hedonista. Allí no tendrían sentido los burgueses, al menos los que piensan en la acumulación, la inmovilidad y el repliegue sobre sí mismos. Sea como fuere, un sedentario nunca descubrirá tierras lejanas. Esa es la tarea de los nómadas que van y vienen, experimentan y gozan con la obra que practican. El oro vuelve pesado a los inmóviles y convierte sus riquezas en cadenas. El peregrino no tiene ningún obstáculo que lo detenga, su destino está librado a todas las fantasías, sus caprichos no están condenados a quedar como letra muerta. Su área es la de la ontología, ciencia nueva, arte del ser. Por eso está cerca de los poetas, los filósofos, los santos, los genios y los héroes: todos ellos tienen en común una irrefrenable sed de ser, a la que sacrifican cualquier obsesión por tener. La belleza, la sabiduría, el saber, el éxtasis, la embriaguez, el autodomínio, el arte de domar y moldear las partes malditas, son todas obsesiones de quienes desprecian a la burguesía. El artista trabaja por un absoluto de enamoramiento.

La voluntad dispendiosa exige el gusto por lo aleatorio, como en las obras de John Cage. Confianza ciega en lo que debe ocurrir, saber radical y un poco oriental: como no se puede evitar la necesidad, más vale deseársela, salirle al paso. Lo imponderable, por ser una certeza, forma parte de las combinatorias: es el juego entre los elementos sin el cual o bien la fricción condenaría absolutamente todo movimiento, o bien la aceleración, aunque contraria, produciría los mismos efectos. El azar permite lo imperceptible con lo que siempre se hace lo esencial. Por otra parte, la habilidad con el *kaïros* sólo puede concebirse en las vibraciones que produce lo aleatorio. El sentido surge a menudo de los intersticios, de los milímetros que separan las situaciones entre sí, del polvo que danza más allá de la razón y el lenguaje, mucho más allá, incluso, de lo que es inmediatamente perceptible. El azar es la mirada en esa dirección, en ese momento, y no en otra; es una presencia, en ese lugar, y no en otra parte, en ese instante, y en ningún otro momento; es un silencio demasiado largo cuando se espera el chispazo de una respuesta que no lle-

gará y dejará abierta todas las hipótesis. En todo caso, lo aleatorio manifiesta la facticidad y la contingencia con las que hay que contar como elementos ineludibles.

Me gusta recordar que la etimología árabe de azar designa, bajo esa palabra, el juego de dados, del que sabemos, a partir de Mallarmé, que jamás abolirá... el azar. Es accidental, la negación de las causalidades simples que pretenden mostrar una realidad límpida y transparente. Advierto aquí el encuentro caótico y gracioso de todos los determinismos que se despliegan, como serpiente al primer sol. Lo aleatorio muestra la omnipotencia del desorden en el seno del mundo, y en medio de nosotros mismos, mundos dentro del mundo. Anarquía gozosa, embriaguez y júbilo. No existe obra abierta sin esta poética de la indeterminación con la que es preciso transigir. La variación es libre, somos más o menos responsables de ella, pero el tema es impuesto. El artista es cómplice de las fuerzas que están en juego, está frente a ellas como el domador frente a la energía que surge del animal: metafísicamente incapaz de reducirla, pero también, y sobre todo, proveniente de una técnica de poder, de dominio. Que puede fracasar. Con el riesgo de hacerlo enfurecer. Nada es definitivo, el peligro siempre está presente. Y está bien que así sea.

El nómada está cerca de lo que los surrealistas llamaban el *azar objetivo*.* Caminatas a pura pérdida, vagabundeo y confianza: lo maravilloso nunca deja de satisfacer a quien sabe esperar. Bromista, además, es más rutilante cuando menos se lo espera. Nunca hay que observarlo atentamente, porque desaparecerían las potencialidades bajo la angustia y la ofuscación. Es mejor abandonar el alma a los leves movimientos del azar, convocar el acontecimiento con una benevolencia lejana, muy lejana. No consentir a las tensiones, a los nudos, a las crispaciones. Más bien actuar relajadamente, con un nomadismo inocente e ingenuo. Las combinatorias son demasiado numerosas para que no haya, muy pronto, sorpresa y embeleso. Gastar el tiempo, derrocharlo y abandonarlo sin hacer cálculos. Las revoluciones siempre son provocadas por cantidades infinitesimales. Poco, pero lo necesario. No hay transvaloraciones sin ironía del destino. Largos y valientes ardores han sido sancionados con un gran vacío ontológico, mientras que una disponibilidad, totalmente com-

puesta de derroche a pura pérdida, basta para colmar abismos. Así se mezclan ética y estética: no otra cosa es la vida poética, sino ponerse a disposición para los millones de hechos que horadan permanentemente la realidad. Miríadas, profusiones, vuelven como retribución.

Nada más regocijante que lo imprevisto, que siempre desconcierta al burgués. Una ética dispendiosa implica ponerse en estado de gracia respecto de la vida que nos rodea. Es, en realidad, una modulación del *amor fati** nietzscheano, pero sin la carga de amor obligado o necesario. No se trata de amar el propio destino, sino de dejarlo actuar por nosotros, antes de poder reagrupar las fuerzas para inducir el movimiento. Como el virtuoso en artes marciales, el Condottiere utiliza los poderes destinados a desestabilizar, para construir su equilibrio. Todo riesgo potencial se convierte en una nueva riqueza; todo inconveniente posible debe ser transformado en ventaja real. La presa despierta de su letargo para llevar a cabo un gesto definitivo: uso de la realidad, confianza en lo aleatorio, dominio del *kaïros*, fin del asedio. Así pueden comenzar los derroches.

De este modo, la ética dispendiosa es como una taumaturgia, mientras que la del burgués es tanatopraxis. Una hace milagros, exprime el jugo de la existencia, lleva la realidad a su punto de incandescencia; la otra se limita a embalsamar, a momificar la vida como si fuera un cadáver a punto de descomponerse. La primera es una mayéutica que apunta a la epifanía de lo maravilloso; la segunda, un perpetuo servicio fúnebre al servicio de las eutanasias y extinciones de vitalidades. Voluntad de goce contra ideal ascético. Y con el propósito de permitir el advenimiento de la excelencia, se privilegia el instante. Momento fuerte que eclipsa el pasado y el futuro, en beneficio de su propio poderío, absorbe las vibraciones del derroche para nutrirse y saciarse de ellas. En la intersección entre el tiempo y la eternidad, el *instante** es la categoría temporal de los éxtasis, de lo que he denominado *hapax existenciales**, de los momentos que convulsionan la vida. Aunque inscripto en una cronología –porque no se puede concebir sin comienzo, desarrollo y final–, el instante es la modalidad suprema de la duración extática. Pulveriza la dialéctica lineal y la lectura que hacen los occidentales, a favor de un

modelo impresionista cuyas pinceladas mantienen una relación caótica, a menos que también en este caso exista un orden de los objetos fractales, despliegue, pliegue y repliegue, en perpetuas y recurrentes formas del carácter o del temperamento. Y si hiciera falta una figuración musical para esta filosofía del instante bordeado de vacío, perdido entre dos largos silencios, por ser pesados e irradiar blancuras ya en Debussy, la encontraríamos en las seis *Bagatelas para cuarteto de cuerdas op. 9* de Webern. La tercera, por ejemplo, dura 21 segundos. A su amigo Schönberg le encantará esa capacidad de concentrar una odisea en un simple gesto casi sobrio, ya que esa proeza consiste en llevar lo expansivo por esencia, a una expresión tan fugitiva como un aliento suavemente exhalado. Poco tiempo para revelar un mundo entero: esa es la fuerza del instante, su sentido. La capacidad para generar esos Pentecostés estéticos muestra qué victorias es capaz de producir sobre el tiempo el dispendioso, totalmente volcado a la multiplicación de esos instantes. La combustión de sí mismo en una celeridad tremenda introduce la eternidad, al menos la ilusión que se tiene de ella, en el registro de lo posible. No hay derroche sin juego con el tiempo, sin aspiración a su dominio lúdico. Pienso también en Heráclito, como siempre, para quien el tiempo es un niño que juega. Magnificencia del niño.

¿Qué, o quién sería una figura emblemática del dispendioso? ¿Alguien que fuera el arquetipo del derroche puro, total? ¿Una individualidad que fuera ejemplo de despilfarro, de profusión exclusivamente entregada al exceso? Tendríamos mucho para elegir si pasamos revista a la historia de la Antigüedad. Pero indudablemente, más que Nerón o Tiberio, Calígula u Otón, debemos detenernos en *Heliogábalo*,* adorador del sol e intercesor de su energía brutal en la tierra. El Emperador es útil para observar el derroche puro en acción, un derroche sin límites, sin preocupación ética, sin intención moral. Un poco como Sade, en el sentido de que permite pensar mejor la cuestión de los valores. Imaginemos a Heliogábalo como una hipótesis capaz de mostrar las propiedades del exceso, sus formas y sus encarnaciones.

Nacido en una cuna de esperma, muerto en las letrinas, así-

xiado en materia fecal, vivirá como se suele nacer, según la expresión de San Agustín: *inter faeces et urinas*. Se mueve en el estupro y la infamia, ambiciona la energía que calcina los volcanes, el sol, o que desencadena granizadas y terremotos: él mismo es instrumento de la orgía que convoca con todas sus fuerzas. Tratemos, pues, de seguir a ese anarquista coronado, como lo llama Artaud, para tratar de entender cómo es el derroche casi exclusivamente volcado a la destrucción, los cataclismos, la vertiente negativa. Por mi parte, me interesa más Eros que Tánatos, y me preocupa un derroche que no tenga al hedonismo como fin. Volveré sobre esto.

Heliogábalo es el hombre de las descargas. Todos sus actos son locuras y confinan a la simple y llana pulsión de muerte en acto. Para él, el sexo es una función fúnebre, el espermatozoide es un líquido mortífero semejante a la sangre. Su llegada a Roma es puesta en escena, espectáculo político y juego con la energía. La procesión que lo acompaña incluye un inmenso carro fabricado, al parecer, con un esqueleto de ballena en el que hay implantado un tremendo falo de diez toneladas. Trescientos toros tiran de la máquina y, para aumentar su vehemencia, son incitados por una jauría de hienas furiosas que encabezan el cortejo. Turquía, Macedonia, Grecia, los Balcanes, Austria: el falo penetra a Europa antes de instalarse en el centro de la capital del Imperio, una nueva clase de mausoleo que, en ese caso, supera al de la Plaza Roja. Durante todo el trayecto, hay bailarinas desnudas, muchos músicos y bailarines castrados que ofrendaron sus miembros a la divinidad. Los sexos curtidos se exhiben sobre picas de oro, enganchados en arcos de metal noble. Profusión de piedras preciosas, ricas telas y perfumes exóticos, por supuesto. Todo es único, excepcional. En el sentido etimológico, extraordinario. A lo largo de todo el viaje, el Emperador da muestras de generosidad: regalos, donativos, alimentos, dinero, mujeres. Otros recurrían al incienso, el oro y la mirra. El desfile encanta, embelesa y seduce. Se trata de mostrar la capacidad de abundancia, la voluntad de derroche y la inauguración de una era venturosa.

Y Roma se vuelve pasiva ante la llegada del falo monumental. Ya no importan los espolones que expresan la gloria militar de la ciudad. No importan los templos que muestran la devoción

de la ciudad. No importan los edificios, las construcciones que dan testimonio de la grandeza de la capital. No importa el Senado, orgullo político de los ciudadanos. La única virtud es el circo y el anfiteatro. Pan y juegos, sexo y sangre, muerte y libertinaje. El imperio agoniza. Heliogábalo, el nuevo Emperador, interroga a los senadores sobre sus prácticas sexuales: ¿invertidos o pederastas? ¿Sodomitas o zoófilos? Luego los reemplaza por mujeres, ginófilo militante. En los lugares de culto, insulta a las divinidades, desmantela el conjunto de las prácticas litúrgicas para promover solamente a Helios, al que sostiene con más firmeza que Juliano, llamado el Apóstata, tiempo más tarde. Para dar el ejemplo, se prostituye. Luego asciende a uno de sus bailarines al grado de jefe de la guardia pretoriana. Cuando constituye su gobierno, establece el grosor del miembro de sus ministros como criterio selectivo. Por último, nombra prefectos, en las ciudades del Imperio, con la misión especial de corromper a la juventud. El efebo no tiene quince años, sabe que se destruye atacando los símbolos, los puntos fuertes: la Política, la Religión, las Costumbres.

El sexo y la sangre conocen un período de asociación desenfrenada. Bataille escribió hasta qué punto el erotismo significa aprobación de la vida hasta la muerte: Heliogábalo activa su principio. En primer lugar, desflora a una guardiana del fuego en público, en una época en que se enterraba vivas a las mujeres sospechosas de tener vida sexual, porque se exigía de ellas una virginidad comprobada. Luego, vende su propio cuerpo y toma los que tiene a su alcance, sin ninguna otra preocupación que su puro goce. Por último, obliga a los hombres a sacrificarse al culto solar imponiéndoles la castración. Desde lo alto de los muros de los edificios públicos, hace arrojar bolsas enteras de miembros seccionados. El gasto y el derroche que ordena son salvajes, sin medida: Heliogábalo, como Sade en su obra, muestra la imposibilidad de un exceso sin ningún límite. Todos los dictadores del siglo han medido sus acciones con esa vara. Y el resultado es la barbarie. *Toda prodigalidad sin sustento ético es inaceptable.* Y para mí, no hay ética fuera del hedonismo.

Cuando actúa en otro ámbito, en el registro musical, teatral o alimentario, el anarquista coronado muestra la prodigalidad de

otra manera. Allí se ven mejor los rastros que deja el despilfarro, sus formas. Eso ocurre en los banquetes copiosos: pescados cocidos en salsas *azur*, filetes de oso asados, animales de caza mayor en morcillas u otros embutidos, quesos frescos preparados al vino cocido, caracoles, huevos en capucha, nabos, mostazas, comino en vinagre, jamones en salsa, pasteles de tordo rellenos de pasas de uva y nueces, membrillos erizados de espinas para parecer erizos de mar, tetinas y *vulvas de cerdas** rellenas, gibas de camello, y diversos alimentos de apariencia engañosa, por ejemplo, pescados fabricados con carne, palomas con tocino, tórtolas con jamón. Vino, por supuesto, donde nadan ostras y moluscos, o diluidos con miel, con perfumes. El festín es derroche por la cantidad, la calidad, la extravagancia, la abundancia y la duración. Todas ellas son virtudes a las que tiende una ética dispendiosa. Encontraremos estas constantes en varios momentos de la Historia, por ejemplo, recientemente, en Daniel Spoerri, que, en 1970 acuñó la expresión *Eat art** para calificar una práctica estética particular definida por lo aleatorio, la apertura, la ingestión, el azar, en una palabra, la gastronomía.¹ En los banquetes organizados por esos artistas, se comerá pan verde veronés, pollo azul de los mares del Sur, arquitecturas-esculturas de azúcar (paisajes-merengues, cakes-garages o tortas-jardines). El alimento es investido de una carga simbólica y un poder de riqueza a partir de los cuales es posible poner en escena un consumo que es apropiación por destrucción, integración por ingestión. Comer, es gastar; comer a lo grande es gastar a lo grande, derrochar.

Otro ejemplo de desenfreno gastronómico muestra el derroche en acción: los combates sustitutivos de Charles Fourier, que pensaba que la gastronomía podía ser la guerra continuada por otros medios. Así, ahorra la sangre derramada en el analogon de los banquetes agónicos. Se trata de determinar nuevas políticas a través del gusto, enfrentando clanes en lides donde los platos constituyen las apuestas. Tortillas batidas o *souffléés*, pequeños pasteles, *vol-au-vents* y bodegas impresionantes: cien mil botellas de vino espumante de la Costa del Tigre, cuarenta mil aves adobadas según métodos modernos, igual cantidad de tortillas, cien

1 Véase mi libro *El vientre de los filósofos*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

mil ponches de orden mixto según los Concilios de Siam y Filadelfia. Además, para reemplazar los cañoneos y el olor a pólvora, o al menos los riesgos que realmente se corren, Fourier propone descorchar trescientas mil botellas de champán para que sólo se oiga esa clase de detonación entre los comensales. Otra manera de ejercer la diplomacia...

Sea como fuere, el intermedio alimentario permite ver el interés de un derroche mediatizado por la cultura, en este caso, por la ética. Heliogábalo desencadena la parte maldita, pero no sabe, ni quiere –por lo tanto, no puede– contenerla. No se convoca al derroche sin despertar monstruos que, si se los deja solos y sin contención, tarde o temprano terminan por producir estragos. El emperador libera la furia que lo vence. Cuando sale de su guarida semejante animal, se despierta el interés por conocer la necesidad de un límite, de una contención. So pena de indescribibles estragos. Las morales del ideal ascético no pretenden domesticar al animal, porque está siempre el gran riesgo de tener que afrontar sus furias: prefieren simple y llanamente abatirlo, matarlo. *Perinde ac cadaver*: esa es la única manera. En cambio, la moral hedonista promueve el autodominio, y de ninguna manera apunta a la erradicación de la parte maldita. Sin voluntad ética y moral de establecer reglas y límites, leyes y deberes, el derroche es inmundito: Heliogábalo y Sade lo muestran sin protección, sin red. Su mundo es insoportable. Ambos representan extremos sin límites, figuras de autofagia, de promesas de la nada. El nihilismo debe ser superado. Sólo una ética hedonista, que deje espacio a los demás, que muestre y organice sus condiciones de posibilidad, puede permitirse convocar al derroche. De lo contrario, sólo existen destinos infernales.

En todos los lugares y todas las épocas, el derroche ha adoptado formas culturales, incluso culturales. Estas formas permitían ver en acto un derroche estructurado por una voluntad y contenido por hábitos sociales, religiosos, políticos. Por otra parte, la civilización podría ser leída como una simple historia de esos excesos puestos en moldes, configurados. Chateaubriand, por ejemplo, critica a Plautiano, que acompañó el casamiento de su

hija con el hijo mayor del Emperador con una mutilación de cien romanos libres, para festejar el acontecimiento. Le Clézio relató detalladamente las prácticas religiosas de los mexicanos, que elegían un hombre excepcionalmente bello, le ofrecían un año magnífico, dispendioso y gozoso, antes de sacrificarlo para obtener su corazón sanguinolento y palpitante con sus últimos ritmos, destinado al sol para regenerarlo. Los etnólogos aseguran que hoy mismo, en África, exactamente en una región especialmente rica de Senegal, se sacrifican entre cincuenta y doscientos bovinos para festejar una circuncisión, o quinientas cabras en una iniciación en los misterios de la realeza. En la India, después de la independencia, se registra un recrudecimiento de los suicidios de viudas tras la muerte de sus esposos —*la sati*— en las piras, donde ofrendan sus vidas en una entrega total. En el Japón, existen sirvientes fieles que se hacen amurallar vivos en los pilares de los puentes que utiliza el cortejo fúnebre que lleva los restos mortales de su amo a la tumba: son los *Hitobashira*. Hace poco, Europa, con el beneplácito de Francia, puso en marcha un abuso de medios para destruir a por lo menos cien mil iraquíes, con el pretexto de terminar con la dictadura de un solo hombre que, sin embargo, sigue reinando allí, a pesar de la carnicería. En todos los continentes han existido los sacrificios en forma ritual, con diversos acentos, pero todos han mostrado el derroche en acción, la necesidad de un exceso para establecer un equilibrio, obtener una armonía con la realidad. Es cierto que esto ha sido evaluado, juzgado y condenado. Pero ¿se lo observó, como hicieron Caillois o Bataille, buscando el sentido de ese despilfarro? La conducta ostentosa apunta a la regulación de flujos que, de otro modo, arrastrarían al individuo que los practica o a las civilizaciones que los albergan. Derrochar es evitar que el consumo destruya al organismo generador de la prodigalidad. Así se ahorran mayores descalabros. Paradójicamente, el dispendioso evita perder más de lo que da. Recordemos a *los Horacios y los Curiacios*, que expresan perfectamente que una pérdida medida, elegida, permite evitar la ruina. Demuestran que derrochar es economizar.

La historia, tal como es contada por Tito Livio, muestra el contrato, el lenguaje, y por lo tanto, la civilización, en el seno de

esa violencia que es preciso contener. Sin diálogo, los albanos y los romanos podrían pagar el precio terrible de una guerra total, sin piedad. Las pérdidas de ambas partes serían inmensas, incommensurables: guerreros valientes, soldados de la tropa, hombres de elite, bravos y osados. Además, ambos pueblos tienen sangre troyana. El conflicto enfrentaría a miembros de la misma familia. Y además, la debilidad que resultaría de esa guerra le haría el juego a los etruscos, que sólo esperan ese desangramiento mutuo. El interés aconseja, pues, la moderación. Pero esta exige olvidar las heridas del honor, los diferendos que provocaron la batalla: se necesita un *modus vivendi*. La fórmula de este arreglo corresponde a Albano Metio: que cada pueblo nombre representantes, forma agónica del *analogon*, para que se enfrenten en un combate singular. Los vencedores llevarán a los suyos a la victoria. Pero que se envíe a guerrear a los trillizos. Porque el *singular azar*, escribe el memorialista, quiere que tanto en el pueblo de Alba como en el pueblo de Roma existan tres gemelos de fuerzas iguales y edades idénticas. Antes del choque de armas, las autoridades se encuentran y deciden la modalidades de la operación: el ganador somete al perdedor, total y absolutamente. Se establece un contrato, cuyo texto parece ser el convenio más antiguo que se recuerda y se conserva. En cierto modo, es la base del contrato social: la cesión del poder a cambio de orden, la voluntad de hacer callar la violencia y la brutalidad ante los términos escritos de un compromiso. Un recurso que ordena la fuerza, el combate. El origen de la ley aparece como una administración de la fuerza. La economía de un gran derroche, su disminución, es la genealogía de la moral.

El rey arma a los combatientes, los inviste de un poder simbólico de representación y los envía a la liza. El juramento tiene fuerza de ley, la palabra empeñada es irreversible. Luego, el jurista especializado en fórmulas que consagran y confieren validez a la guerra, para dar forma al compromiso frente al pueblo, lo invita a masacrar a los romanos si estos no cumplen con sus promesas. Para rubricar la decisión, mata a un cerdo de una pedrada, y declara que eso les ocurrirá a los rivales si fallan.

Comienza la batalla. Bravura, valentía, terror, coraje, por supuesto. Y luego, heridas. Muy pronto corre sangre. Los tres al-

banos son heridos; dos romanos mueren. Donde puede verse que tres debilidades son menos eficaces que una sola fuerza cuando se une a la astucia: el último de los Horacios, que combate por Roma, huye. Su repliegue es estratégico: en la retirada, arrincona uno a uno a los Curiacios, diversamente debilitados. Así, provoca tres combates, en forma aislada en el espacio, y por lo tanto, en el tiempo. La victoria le resulta fácil: en cada enfrentamiento, hay un hombre fuerte contra un hombre débil. El último duelo enfrenta a un Horacio soberano, que acaba de vencer a dos soldados, con el último Curiacio, extenuado. El resultado es evidente: triunfa Roma. Primero se entierra a los muertos, y luego se honra el contrato.

La lección de esta historia relatada por Tito Livio es que no hay que evitar el derroche, sino regularlo. Lo mismo vale para la moral, la civilización y la función del lenguaje, de la escucha, del interés. No hay vida sin exceso, no hay exceso sin movimiento hacia la desmesura. El trabajo de quien se preocupa por los valores consiste en decir hasta dónde puede ser practicada, e incluso reivindicada, la prodigalidad. Qué límites debe traspasar para volverse peligrosa, y hasta dónde es condición de posibilidad de una ética elaborada fuera del cristianismo. Heliogábalo no sirve; Marco Aurelio es anticuado. Debe surgir una figura estética capaz de suplantarse a esas dos caricaturas. Sólo podrá emerger con una poderosa línea de fuerza hedonista.

El júbilo implica la voluntad de goce, propio y ajeno. Al mismo tiempo. La simultaneidad hace que la empresa sea difícil, aleatoria, siempre en acción, en movimiento. *Kairos*, instante propicio, azar objetivo, obra abierta, heraclitismo dispendioso: ya mencioné los puntos de referencia para intentar pensar un poco la empresa ética. Para continuar, debo añadir que faltan instancias que permitan cartografías más rigurosas. Demasiado móvil, esta moral es más dinámica en el tiempo que susceptible de estatismo en la teoría. Es esencialmente pragmática. El acto que legitima, implica la felicidad de uno mismo y la de los demás: debo desear mi propio goce y el del otro. El asunto es sencillo cuando existe coincidencia de intereses, y cuando mi satisfacción no se nutre del sufrimiento del otro, de su negación o mi desinterés hacia él. Volveré sobre mi concepto de los círculos

éticos, y de la elección en la intersubjetividad y su funcionamiento. Permítaseme solamente afirmar, desde ahora, que sólo concibo la ética dispendiosa cuando la prodigalidad adquiere un sentido hedónico. Detallaré sus modalidades más adelante. Inclinado a la elegancia, la belleza, el estilo, la nobleza, la compostura, la grandeza, el derroche es un principio de extrema calidad. Es un poder arquitectónico notable y terrible. Un arma para roturar, una herramienta para construir, un material para edificar.

DE LA MAGNIFICENCIA
O
LA PRUEBA DE LA ABUNDANCIA

Contra los derroches relacionados con lo negativo, la destrucción, contra la devoción a Tánatos, las bodas con la muerte, existen derroches de júbilo, excesos que apuntan a la positividad, la construcción, la elaboración. La vida. Derroches que quieren dilapidar el exceso para dejar rastros, no para celebrar el nihilismo. Nada de sacrificios, sangre ni lágrimas. Nada de corazones arrancados, animales degollados, soldados masacrados, cuerpos mutilados, vidas desperdiciadas: prodigalidad en arte, en bellos gestos, en excelencia, en intenciones delicadas y virtudes estéticas.

¿Dónde están esos hombres magníficos, capaces de llevar a cabo los más gozosos derroches? ¿Dónde están esos seres de excepción que someten la realidad a sus voluntades luminosas? Donde está la gracia, detrás de las sonrisas enigmáticas de los *kuroi* de la época helenística, en la delicadeza del aedo que hacía del ocio un arte, o en el recuerdo de los cuerpos que hoy son mármol, eternizados por Praxiteles. En aquellos que han tenido el centelleo del ave de rapiña y la levedad de la espuma del mar. Artistas de la existencia, poetas de la vida. Para observar desde más cerca esas singularidades soberanas y triunfantes, debemos decir unas palabras sobre el *evergetismo*.*

¿A quién se llama evergeta? A los ricos que toman a su cargo los gastos públicos de una ciudad para aliviar o dispensar a quienes tienen problemas en asumir sus obligaciones. Esta especie de garantes que no tienen demasiado interés en la justicia o en la caridad, pero están decididos a liberar a los que ya sufren bastante trabajando para asegurar simplemente la reproducción de las fuerzas de trabajo. Es cierto que suele haber algo más detrás del gesto de esos hombres. Por ejemplo, interés por una carrera política, voluntad de comprometer a los ciudadanos de un lugar que elige a sus representantes para el ejercicio de la democracia. La exhibición apunta en ese caso a la campaña del candidato. Pero después de todo, ¿hay algún medio más demostrativo e inmediatamente eficaz, que ese dispendio que apunta al bien público, a la satisfacción de las necesidades del mayor número posible? ¿A su seguridad, su tranquilidad o el poder de su ciudad? Con esa intención, el evergetismo es una contribución a la emergencia de un progreso para el grupo, que es también un beneficio para quienes lo constituyen. El interés del particular que coincide con el interés general no es condenable, porque la lucidez obliga a saber que todos nosotros, sin excepción, actuamos movidos por el amor propio y el interés. Cuando el beneficio del ciudadano pasa por el de la ciudad, sólo debemos regocijarnos de que esa aritmética sea posible.

Ejemplos: las fiestas públicas, en Atenas, podían ser ocasiones de magnificencias especiales, de esplendores impulsados por esas individualidades de excepción. Y también el pago de las funciones en la ciudad. La democracia tiene un precio, un costo que hay que asumir. La *bule*, la *ecclesia*, y otros lugares de poder político implican presupuestos, gastos de mantenimiento, como se diría hoy. Y la administración griega es pesada. Los prítanes reciben una retribución en dinero para sesionar; la asamblea del pueblo, el consejo, los arcontes, los directores de los juegos, los anfictions (diputados), los magistrados, todos funcionan a cambio de dracmas o pagos reales. Moneda por aquí, óbolo por allá: son los griegos quienes realmente inventaron nuestra democracia. También para las fiestas menos políticas, los costos eran realmente importantes: las panateneas, cada cuatro años, permitían un auténtico derroche de hombres, dinero,

vestimentas, procesiones, maquinarias teatrales, sacrificios de animales, desfiles militares: las grandes fiestas de flores y de vinos, en la que se mezclaban los ditirambos con los coros trágicos y las representaciones de los comediantes en los grandiosos banquetes. Y había otras manifestaciones festivas que recargaban los presupuestos de las ciudades. Por eso, los particulares practicaban la donación, la generosidad, tomando a su cargo los gastos ocasionados por esos momentos dispendiosos. Es seguramente en ellos en quienes piensa Aristóteles cuando hace el retrato, tan sublime, del Magnífico, del hombre capaz de *magnificencia*.* Esas páginas se encuentran, en mi opinión, entre las más bellas de la ética aristotélica. Muestran la encarnación de la nobleza, una de las formas que esta puede adoptar en el marco de la lógica dispendiosa.

Acostumbrado a los derroches ostentosos, el magnífico es un hombre del exceso y el desborde que apunta al goce. Se podría argüir que no existen gestos puros, actos gratuitos, en el sentido gideano. Aunque más no fuera porque, más allá de la simple paradoja, la gratuidad es un precio, y la ausencia de interés, un interés. Al menos, un objetivo. Esos gastos apuntan a la satisfacción de quien lo realiza, convirtiéndolo, en primer lugar ante él mismo, pero quizá también ante los demás, en una imagen agradable de ver o mostrar. El derroche produce, pues, en este caso, una autosatisfacción. De modo que se podría hablar de narcisismo como motivación del magnífico. Pero esto no debería llevar a ninguna conclusión en el aspecto moral, ya que sólo estamos considerando un mecanismo, sin ningún juicio de valor. Al dispendioso le encanta el papel que desempeña, es baudelairiano. Toda moral es interesada: ni siquiera la hipótesis irrealista de un gesto moral por la sola moralidad evitaría el desvío hacia el goce del actor que se sabe moral y disfruta de esa coincidencia con la ley. Los moralistas del siglo xvii disecaron las pasiones del alma para conferirle al amor propio, al interés, al amor hacia uno mismo, el lugar que le corresponde dentro de una ética digna de ese nombre: el centro. Son los ejes sin los cuales nada puede cristalizarse. La solidificación de una moralidad se hace mediante consideraciones cínicas, por ser lúcidas, de esas instancias motrices. Debemos ver, pues, bajo la piel del magnífico, los

estremecimientos de placer que lo acometen cuando se esparce en gestos generosos. Dar es disfrutar, derrochar es gozar, porque en esa práctica aparece toda la exhibición del exceso que fascina, allí donde a veces falta lo estrictamente necesario. Así ocurre con la energía, la fuerza, el carácter, el temperamento o la virilidad, que desbordan y seducen por su potencia. La magnificencia es prueba de abundancia. Y sólo los pobres estigmatizan las riquezas que les faltan en materia de ser. Aquí encontramos la risa nietzscheana, prueba de que existen yacimientos de prodigalidad, y también brillo, en la fiesta, el juego, la ópera. Además, cuanto mayor es el derroche, más destaca la importancia de los lugares de los que proviene. La extensión de las cantidades de fuerza sólo es perceptible a través de la calidad de los signos emitidos. El gesto magnífico revela la naturaleza y las riquezas del que ejecuta.

Pienso en el sol como metáfora de la magnificencia, porque la liberación de su energía, en forma de luz y calor, no compromete para nada su capacidad de seguir produciendo siempre las mismas fuerzas en las mismas formas. La energía que entrega no se descuenta de un capital que se va reduciendo. El exceso no es un drenaje en el sentido de disminución o empobrecimiento. Incluso, inversamente, posibilitaría un aumento de las potencialidades. Paradójicamente, podría decirse que la donación aumenta su riqueza. La prodigalidad tendría como correlato una adición de fuerza a la fuerza. El principio de su funcionamiento sería el autoengendramiento; su modelo, la mitosis o meiosis: la división es la condición de posibilidad de la adición. La cerceñación, la amputación inducirían a la construcción, la elaboración. Por el contrario, el burgués que da se empobrece, porque no entrega más que riquezas ficticias. Aquello de lo que se deshace lo priva definitivamente: de ahí su obsesión por el trabajo, que le permitirá la resaturación de su capital, la reconstitución de sus haberes perdidos. Una vez más se enfrentan la taumaturgia y la tanatopraxis, el fabricante de milagros –dar para aumentar– y el especialista de la entropía –gastar y empobrecerse–. El sol contra la nieve.

A través de esta extraña dialéctica, podríamos llegar a la conclusión de que por los efectos es posible acceder a las causas, y

luego penetrar sus estructuras. Dicho de otro modo, estudiando las relaciones que existen entre la donación y la incapacidad para volver a dar, se revela el burgués; en cambio, si la operación emprendida permite unir un gasto y una mayor capacidad para la prodigalidad, un enriquecimiento, estamos seguramente en presencia de un artista, de un Condottiere, que despliega su energía por puro placer, por puro goce de sí mismo. La salud del dispendioso es manifiesta: se revela por un fulgor, parecido al no-sé-qué que ya hemos considerado entre las vías de acceso al Condottiere. Y esa vitalidad suscita agradecimiento, y por lo tanto, envidia, y hasta odio.

En efecto, son conocidas las lógicas del *potlatch*,* y sabemos que a todo don se opone un contra-don, que la entrega de uno necesita, como contrapartida, la del otro, en formas equivalentes. Aquí el magnífico tiene ventaja sobre la persona a la que hace objeto de su presente, lo fuerza al agradecimiento. La prodigalidad empobrece al otro, que aparentemente se enriquece al aceptar el beneficio. En virtud de estos principios de equivalencia, es posible imaginar que la ética funciona abiertamente en ese registro de prestación agonística, y más especialmente, una moral del goce. Hacer gozar apela ostensiblemente a una intención idónea, incluso a la realización de un hedonismo generalizado, en el que la voluntad de goce representaría para el otro una invitación a practicarla conmigo, en retribución. Gozar para regocijar y regocijarse. Los que rechazan el efecto dialéctico se condenarán a la flagelación, al resentimiento, o más específicamente, a lo pequeño, a lo mezquino. El beneficiario del dispendioso puede saldar su deuda produciendo a su vez nuevos derroches. La magnificencia es un motor hedónico. Salvo para los mediocres. Por eso, es también un principio selectivo: opera una división neta entre quienes apuestan más y quienes abdican. Por un lado, las lógicas del despliegue, heraclitianas; por el otro, las del repliegue, parmenidianas. El magnífico fuerza la determinación, no deja indiferente, y obliga a que cada uno elija su campo. Esto es, por otra parte, una inmediata consecuencia del gesto pródigo. De este modo, la ética dispendiosa, lejos de ser una moral sin obligación ni sanción, triunfa o fracasa en la más terrible inmediatez. Funciona con la mayor claridad, *hic et nunc*.

Si se pone en marcha en el terreno de los actos, redundando en una profusión, una serie de derroches motivados por el instinto combativo. La realidad se transfigura en campo de batalla para que triunfe cada vez más el derroche. El magnífico es el que gana, es decir, el que destruye las respuestas que puede recibir. Al imposibilitar los contra-dones éticos, sube la apuesta con una ligera ventaja sobre el otro. En esa ínfima distancia puede radicar la excelencia. Dejando atrás a los menos magníficos, porque están un poco más cansados que él, erige su radiante soledad sobre una ganancia: ha conquistado el poder sobre sí mismo, y por lo tanto, sobre la realidad. El alma bella es el producto final, depurado, refinado, de ese combate hedónico.

¿Dónde vemos esa alma bella en los tiempos pasados? ¿Quiénes eran esos magníficos, si eventualmente existieron en Occidente? Convendría escribir la historia en esa perspectiva, y considerar algunos destinos mágicos. Y veríamos hombres que luchan contra el destino, la historia, la realidad, la materia. Artistas, filósofos, genios, inventores, héroes. Descubridores de nuevos continentes con respecto a sus dominios. Serían figuras del antiguo combate entre la fatalidad y la gracia. Algunos podrían integrar un panteón. Pienso en Francisco I o Lorenzo el Magnífico. Francisco I porque dispensa las más preciosas liberalidades que un siglo pueda esperar. El modelo italiano le sienta; quiere dar a sus acciones, a sus gestos y a sus proyectos, dimensiones excepcionales. Y lo hará. Vemos que alienta y financia las expediciones y exploraciones de Cartier o Verrazano; mantiene en su corte a da Vinci, a Cellini y al Primaticcio, al que hace traer de Italia; pide a sus arquitectos que construyan Chambord, Saint-Germain-en-Laye. Lo anima la grandeza, y se procura los medios. En ese combate dispendioso, se juega el destino de Francia y, por eso mismo, el de Carlos V, contra quien lucha. Por su parte, Lorenzo el Magnífico me interesa por las mismas razones. También él es un virtuoso de la política, un artista de la acción. Sus fiestas destinadas a impresionar a la potencia lombarda ha dejado huellas. Poeta que declara su pasión, por medio de poemas, a una mujer casada, a quien honra con gastos reales en Florencia en 1468, encarga las obras más extraordinarias para imponer su rango. Si se necesita un estandarte soberbio, es Verocchio quien lo pinta; si hace falta

un orfebre para cincelar las armaduras de los caballos y los hombres, se acude a Pollaiuolo. Plata, piedras preciosas, ropajes y arreos fabulosos, repique de campanas al vuelo, torneos, bailes y banquetes, el promotor de esas obras está dispuesto a entregarse a la desmesura. Se trata de celebrar la fiesta, de concederse lo más gozoso que permite la vida. Esos dos hombres del Renacimiento manifestaron en su tiempo, y con los medios de que disponían, lo que ya habían mostrado los evergetas de la Antigüedad griega: una voluntad de grandeza para imponer un rango, un gesto dispendioso para ganar un lugar en la Historia. Sus posiciones a la cabeza de un país hacían posibles esas prácticas a tales escalas. Pero se puede repetir el modelo en registros diferentes en tiempo y condiciones. No faltan en la historia grandes figuras capaces de aspirar a la jerarquía, el honor, la excelencia la ubicación más digna en el concierto de las naciones. Tales afanes provocan sonrisas entre los mediocres que actúan en política o presiden los destinos de la nación, en cualquier nivel. Todos son hijos de burgueses, e ignoran que se pueda ser artista...

En terrenos menos políticos o históricos, pero más singulares, más íntimos e individuales, por ejemplo, la ética de los particulares, es posible aspirar a tales magnificencias, al menos, tender hacia morales hedonistas y dispendiosas. En su análisis del concepto de magnificencia, y siempre pensando en los grandes hombres de la ciudad griega, Aristóteles somete la virtud al principio de grandeza: no hay individualidad magnífica sin un gran proyecto. Pero hoy, la idea de grandeza asusta, gracias a una vulgaridad democrática que prefiere la mediocridad asegurada para todo el mundo, antes que un orden que permita la *excelencia*,* y justifica, por lo tanto, a su contrario, la pequeñez. Porque existe un gran temor, justificado, de que haya una gran afluencia de pequeños, y al mismo tiempo, una escasez de grandes. Por ese riesgo, se evitan ambos extremos, pero no hay peor exceso que el del término medio. Todos los proyectos son insípidos, todas las vidas parecidas, lo unidimensional es el precio de la gloria mediocre. El capitalismo ha contribuido a esta desaparición de todo afán de nobleza. Su objetivo es la rentabilidad, la eficacia es su fin. Y allí no queda ningún lugar para virtudes como la grandeza o la excelencia. Sin embargo, son agónicas, y muestran el

derroche en acción, excitan el movimiento y producen riquezas a las que puede acceder quien lo desee. Esas virtudes encuentran enemigos por todas partes: el cristianismo clama por el pecado de orgullo y prefiere la humildad; la aristocracia de sangre, agotada en sus árboles genealógicos, vocifera contra el pecado republicano o democrático, contra la confiscación o el advenimiento de la chusma y los plebeyos; los capitalistas, enfundados en sus haberes, ven en ellas un pecado de ingenuidad, inocencia de soñador o disquisiciones de filósofos; los marxistas las condenan porque son contrarias a su religión del igualitarismo; los demócratas que comulgan con el humanismo centrista, ven en ellas un pecado feudal y temen la vuelta a las monarquías de los Capetos que los convertiría en sirvientes, cuando ya se han acostumbrado al oro y al brocado. Todos ensalzan sus catecismos; ninguno intenta pensar más allá de las ideas perimidas sobre estas virtudes que impedirían hundirse en la vulgaridad, en la mediocridad, en la decadencia y en todas las declinaciones relacionadas. Un poco de grandeza nunca le hizo mal a nadie, que yo sepa. En todo caso, menos que cualquier clase de vasallaje. Pero hay viento en popa para las virtudes de esclavos.

La magnificencia es, pues, consustancial a la grandeza, y luego a la capacidad de distinguir, de manifestar un gusto. Nada es más insoportable que esa incapacidad para tener una opinión propia que campea en nuestros días. El magnífico es un artista en materia de derroche, sabe qué objetos son apreciables y cuáles son despreciables. No espera ninguna lección de nadie fuera de él mismo, es autónomo, es decir que él es su propia ley. Sin hacer por eso de su capricho un orden, reflexionará sobre la legitimidad de su acto antes de efectivizar el derroche. El juicio de valor es lo que autoriza la empresa dispendiosa. Porque los fines que persigue son estéticos: la belleza, ciertamente, pero también todas las variaciones sobre este tema, es decir, la elegancia, la gracia, la manera, el estilo y, por supuesto, la grandeza y la excelencia. No existe una capacidad de elegir los fines, de determinar los objetivos, sin la facultad de captar previamente sus formas y estructuras, y con más razón, sin conocer su existencia. Pero algunos lo ignoran. El Condottiere es un esteta interesado en los signos que designan una bella forma. No se trata de inver-

siones, cuentas ni proyectos de rentabilidad, sino de una feroz determinación de lograr bellos efectos, resultados elegantes, de alcanzar lo apropiado, el equilibrio y la armonía.

La magnificencia implica también la manera, en el sentido que los artistas le dan a este término: la forma de practicar, el estilo en la expresión, el modo específico de acción. Es lo que permanece a pesar del tiempo y las costumbres. De modo que se puede hacer con él lo que permite la eternidad en el instante, lo que concentra el temperamento en una forma y la vuelve radicalmente incapaz de ser algo distinto de lo que es. La manera es la revelación, tanto en sus modos como en sus géneros. En materia de ética dispendiosa, es la manera de alcanzar un fin, y más particularmente, lo que constituye su densidad, su identidad. Al contrario del maquiaveliano, para quien poco importan los medios si triunfan los fines, el magnífico le otorga tanta importancia al trayecto como a la meta, al camino como al punto de llegada. Porque no existen vías de acceso mediocres que conduzcan a la excelencia. Sólo la esquizofrenia puede justificar una disociación artificial entre los fines y los medios. Ambos se iluminan o se oscurecen mutuamente según sus cualidades intrínsecas. Un buen fin presupone buenos medios, todo escultor de sí mismo lo sabe. La manera de alcanzar un objetivo forma parte de ese objetivo. Las enseñanzas de Heráclito implican, en sus extensiones, un conocimiento de la naturaleza dialéctica de la realidad. Cada punto de anclaje sirve como poste para volver a amarrar. Cualquier fragilidad en un momento dado, produce un deterioro en el conjunto del proceso. Si se apunta a la dignidad, debe practicarse la dignidad.

En todas sus obras, el Condottiere asume la evidencia del solipsismo. El estilo que supone la grandeza, el gusto y la manera, lleva a una inmensa soledad. Lejos del calor gregario, está solo, desesperadamente solo. Los otros, las modas, las costumbres, no le sirven como modelo. El psitacismo le repugna. Prefiere equivocarse solo que tener razón en grupo. En el proyecto del artista se manifiesta un aislamiento multiplicado por el tiempo y las prácticas dispendiosas. El pathos de la distancia provoca distancias patéticas. Y a veces puede surgir la duda, inopinada, potente y devastadora. Sin anunciarse, sin el menor aviso. Es el pre-

cio que se debe pagar por el derroche. Pues existe la embriaguez y el vértigo de dar, de liberar el exceso y nunca bajar la guardia. No hay ética sin lucidez permanente, sin ojo avizor y virtud de soldado al acecho. La moral estética es móvil, siempre en proceso de construcción: de ahí las fatigas, y a veces, los fracasos, las lentitudes, los estancamientos. Y hasta retrocesos. Recordemos a Hércules, que alguna vez estuvo a los pies de Ónfale. Pero no por eso hay que abdicar. La magnificencia es la producción de una lucha que involucra a un individuo solitario con toda la realidad. A veces, el solipsista se derrumba, incurre en faltas de gusto, vacila en la manera o, en materia de grandeza, sólo avanza muy lentamente. No importa. La ganancia no siempre está asegurada: lo principal es la tensión, la voluntad. La magnificencia no excluye la magnanimidad, cosa que no significa autosatisfacción o autoabsolución. Al contrario. Con la certeza de que debe comprometerse más en lo que adviene que en lo que se comprometió antes, el Condottiere sabe que una obra sólo se completa con la muerte. Mientras tanto, la apertura presupone todas las peripecias posibles. Ser débil una vez no impide la magnificencia en otra ocasión. Así lo experimentó en su momento Hércules, el magnífico.

*Magnánimo** consigo mismo, el artista que derrocha lo es también con los demás. Cuando triunfa en el exceso de donación, convirtiéndolo al otro en un agradecido, el Condottiere no usa ni abusa de la situación. Sabiendo que puede triunfar con efusión, prefiere sin embargo satisfacer a su fuero interior. Primero, para evitar una humillación, que sería poco elegante de su parte infligir; luego, y sobre todo, para limitarse simplemente a la propia satisfacción, que le cuadra a un hombre de honor. Otra vez el espejo. Abstenerse cuando se puede destruir, es marca y signo de una fuerza más grande que la que habría hecho falta para llevarlo a cabo. Una fuerza que se contiene supera a la que sólo se obedece a sí misma y se transforma, de este modo, en violencia. La estética y la fuerza no se contradicen, al contrario. En cambio, no combinan la delicadeza, que define el proyecto estético como ético, y la violencia entendida como fuerza cuyo uso muestra la debilidad de quien la usa. Esto entraña una indiferencia de comportamiento que bloquea el rostro y el cuerpo del me-

por frente al menos bueno, una impasibilidad fabricada, que evita añadir amargura a la comprobación ya hecha por quien pierde de su inferioridad en tal gesto, tal acto, tal propósito o tal hecho. Más allá de la primera sangre que decide la finalización de un duelo, sólo hay barbarie, a la que no puede consentir el magnífico, sin convertirse inmediatamente en un grosero.

DEL TIEMPO
O
EL DESEO DE ETERNIDAD

Entre las cualidades necesarias para la magnanimidad, no hay que olvidar el talento para el olvido, consumación del exceso negativo. Es la condición de posibilidad de toda intersubjetividad, porque el rencor exigiría la ruptura total, tarde o temprano, con algo. Lo mismo ocurre con el *resentimiento*.* En efecto, no existen individualidades exclusivamente dotadas de cualidades y desprovistas de defectos. En algún momento resultará imposible evitar el efecto de las debilidades del otro, que, por su parte, tampoco evitará las nuestras. Por lo tanto, hay que resignarse a un mínimo de trastornos y dolores que nos provoquen las negligencias del otro, y manifestar, en la medida de lo posible, entereza. Si la suma de los displaceres sobrepasa la de los placeres producidos por el interlocutor ético, simplemente hay que encarar una ruptura. Olvidar definitivamente. Antes de que eso ocurra, cuando el resultado de la aritmética se inclina más hacia la gracia que hacia la falta de delicadeza, hay que actuar activamente en el sentido del olvido. No hacer como si nunca hubiera existido lo dicho o hecho, lo callado u olvidado, sino actuar tratando de no tomar en cuenta lo que debemos deplorar. Evitar los parásitos, las interferencias, y desear una comunicación en un registro claro, de una y otra parte. Olvidar es gastar todo, saldar

la cuenta. Imaginemos, por otra parte, una existencia en que no existiera la capacidad de olvido: viviríamos permanentemente con el recuerdo de los dolores, las penas, las tristezas, las tragedias, las impericias y las sombras más negras.

En vez de eso, simplemente porque hay más satisfacción en el olvido que en el resentimiento, es preciso desear la paz. Si no se la puede alcanzar, será mejor una indiferencia total, un olvido, no tal vez de los daños mismos, pero sí de las personas que los causaron. Esta ascesis es como una catarsis, una purificación de las cosas pesadas que nos habitan. Cuando hay zonas maléficas que se instalan en los repliegues del alma, el único remedio es la purgación, la eliminación de los malos humores, como si fuera una sangría ética.

Tampoco en este caso se trata de perdonar en nombre del amor al prójimo. Al contrario, el olvido tiene lugar en nombre de un principio de equilibrio que satisface la armonía consigo mismo. Para evitar las perturbaciones y los efectos desfavorables de los dolores que minan un cuerpo habitado por el deseo de venganza, la amnesia provocada lava los cielos cubiertos de nubarrones. Activa la salud en detrimento de las pulsiones mortíferas y las pasiones mórbidas. Lo negativo ataca, destruye, socava la carne y el alma en lo más profundo, hasta el punto de paralizar toda capacidad para la acción, para la reflexión. Dominado por el resentimiento, el individuo sólo existe en la esperanza de una venganza, quiere responder con violencia al recuerdo del disgusto y, con ese fin, alimenta a la bestia agazapada dentro de él. La muerte actúa, dentro de cada persona, en múltiples formas. El rencor y el resentimiento se cuentan entre las más activas. El hombre que atesora animosidad es feo, vulgar, en su ardor por cultivar las pulsiones destructoras.

Durante el tiempo que dura el autoenvenenamiento, el hombre implicado está incapacitado para la entrega, encuentra satisfacción en rumiar y permanecer estancado en un estado que lo acerca al animal y lo aleja de la cultura. Porque la reflexión tiene su utilidad en estos casos: permite captar el punto inflamado del dolor, en el momento de la infección, para operar, curar y purificar, con el propósito de recuperar la salud, la paz. El hombre del resentimiento macera en su incapacidad de consumir el mal,

de expresarlo para expiarlo. Incuestionablemente, el rencor se nutre de la savia masoquista y del poder que tiene esta pulsión para destruir, masacrar y malograr los equilibrios precarios instalados en el cuerpo. En el autoengendramiento de la muerte que implica este juego con Tánatos, el hombre del rencor es lo contrario del dispendioso: guarda, conserva, atesora casi ese capital de dolor que lleva dentro de sí.

La venganza diferida que ansía el amargado es signo de pequeñez, por ser signo de debilidad. En efecto, en su proyecto de ser violento el día de mañana, confiesa su incapacidad de serlo aquí y ahora, inmediatamente. Tal vez sea en esa certificación más o menos consciente donde encuentra razones suplementarias para seguir alimentando su resentimiento. Por eso, esta pasión enfermiza remite a la calidad de esclavo, es el signo distintivo del criado que elucubra hipótesis de acción pero es impotente frente a ellas. Revela la posición que ocupa un sujeto en una escala de fuerzas: allí donde se juegan la obstrucción, el repliegue, lo negativo, el odio hacia uno mismo y hacia el mundo, el masoquismo, la autoflagelación. En una palabra, la ausencia de talento para la entrega, el derroche. Al no exteriorizarse, esta pulsión contenida socava el cuerpo y el alma en el sentido de una mengua, un desecamiento. Al ser negada, genera todas las patologías que hacen las delicias de los psicoanalistas. De allí se deriva la necesidad, definida por Freud, de un derroche en forma de sublimación por ejemplo, o cualquier otra figura que resulte de las relaciones dinámicas entre las instancias psíquicas, siempre que emane de ella un compromiso para expulsar o controlar las fuerzas de resentimiento. Claro que en la lógica freudiana, no se elige entre la entropía de la conversión psíquica, la elección de una retórica, apelando a la condensación o el desplazamiento, y la opción por una ficción de sustitución, o cualquier otra salida capaz de terminar con la pulsión mórbida. A falta de un éxito asegurado o una lucha manifiestamente victoriosa de entrada, se pone en juego la determinación y la voluntad de liquidar el resentimiento. Bregar por el olvido termina por llevar con el tiempo a una situación de estabilidad posibilitada por la catarsis. Que se borren los rastros y las heridas cicatricen completamente es inconcebible, sin duda. Pero al

menos el masoquismo no habrá triunfado sin un enemigo declarado.

El resentimiento no es aceptable porque arruina la vida, porque produce displacer y dolor, porque guarda y atesora lo negativo. Su funcionamiento implica desorden y caos triunfantes en el cuerpo: partes malditas convocadas para hacer estragos y subordinar la realidad a las pulsiones de muerte. El hedonismo del dispendioso obliga a derrochar, disipar esas fuerzas negras, porque apunta a una plena y completa disposición de uno mismo. Todo obstáculo a su libertad y a su autonomía provoca una situación estática con uno mismo: narcisismo negador, nihilismo en acto, total agotamiento. La capacidad de olvidar libera y alivia, devuelve disponibilidad para uno mismo. No tanto para los demás, sino para salvaguardarse uno mismo, es importante destruir el rencor. Aquí, el derroche apunta a la restauración de la soberanía. Entonces se vuelven posibles las acciones de pleno goce de uno mismo. Al desembarazarse de aquello que lo destruye desde su interior, el sujeto dispone de total libertad para desplegarse en la realidad. Para eso, intentará también liberarse de la pesadez que proviene del exterior. Delimitado por el adentro y constreñido por el afuera, el individuo es una confluencia entre ambas fuerzas. Su equilibrio deriva de la reducción de los efectos provenientes de ambas partes: ni confundido por el alma, ni preocupado por el mundo, es capaz de dominar el tiempo. El resentimiento es incapacidad de deshacerse del pasado, corrompe el presente y compromete el futuro. La voluntad de *otium* es deseo de vivir plenamente el instante, de reducir la realidad a esa forma que es, por otra parte, la única modalidad posible del tiempo. No hay soberanía sin ejercer poder sobre el tiempo. A Nietzsche le gustaba la inocencia del devenir: se trata de adherir a esa voluntad de un tiempo ligero, menos apegado al pasado (y por lo tanto, a la nostalgia) y al futuro (y por lo tanto, a la ilusión) que este que nos hace vivir la servidumbre. A este precio, toda riqueza será desbordante y todo derroche se tornará magnífico.

El tiempo es el capital más precioso, el uso que de él se hace, la práctica más seria. No hay duplicación, no hay repetición: cada segundo es único y no volverá. El eterno retorno se efectúa

de un modo universal, nunca particular: el dolor regresará, el sufrimiento, la alegría, al tristeza, el amor y la amistad volverán a aparecer, la mentira, la hipocresía y la renuencia seguirán existiendo por siempre. Pero los momentos encarnatorios subjetivos y singulares sucederán una sola vez, única y definitiva. Son los hapax, y en eso reside todo su encanto. Los gestos amistosos, las palabras de odio, los falsos olvidos, las histerias amorosas o las amnesias provocadas por el inconsciente, exigirán un tiempo y un lugar. Como sagaz especialista en inmersión, Heráclito afirmó sin ambages que nadie se baña dos veces en el mismo río. Y si diez veces el bañista se entrega al goce acuático, serán diez variaciones sobre el tema hidráulico. El elemento básico es el mismo –los placeres del agua–, pero el trabajo de improvisación es siempre diferente. A eso se debe la extrema densidad de cada instante. Y al mismo tiempo, la extrema incommensurabilidad de la pérdida cuando se desperdicia. Tenemos el tiempo contado: la muerte nos espera y de todos modos triunfará. Debemos convertir al tiempo en una herramienta para pulir y hacer brillar la propia vida.

La ética dispendiosa podría tener como metáfora a la *música*:* arte del tiempo, de la energía puesta en forma y modalidad sonora de la realidad, tiende, en la duración medida, hacia una duración vivida, sentida. El material en bruto que es el tiempo absoluto, desaparece en beneficio de un tiempo relativo, sometido a la voluntad del compositor, que produce un efecto ontológico en el oyente. La música es la instancia de los minutos eternos, de lo que sólo adviene una sola vez en circunstancias siempre renovadas. Toda audición está sometida a nuevos ambientes, generados por el movimiento del tiempo que pasa. Ubicado en un flujo, en un momento preciso de esa corriente, la interpretación destaca una emoción, una pasión, una idea, o fuerzas más oscuras que se travisten para ofrecerse solamente en los efectos producidos: fascinación, éxtasis, arrebatos, emociones físicas, conmociones psíquicas. Del mismo modo, como el proyecto dispendioso en materia de tiempo aspira a la coincidencia entre uno mismo y el presente, podemos acudir también en este caso a la metáfora musical. El concierto, la melodía, la frase de una sonata o la impresionante maquinaria de la ópera, producen tiempos concentra-

dos, instantes densos, exacerbaciones de la duración experimentada por un cuerpo melómano. Durante la audición, se establece una relación con la quintaesencia del tiempo puro, que lleva a una reconciliación del hombre consigo mismo y luego con el mundo. Factor panteísta, esa relación une las partes y el todo, las singularidades y la realidad en la que se mueven. *Evasión en la inmanencia*, escribía Jankelevitch. La música libera de la materialidad y la densidad que vuelve pesada la existencia; en cambio, ofrece profusamente oportunidades de ligereza y fusión con el éter. Es la cristalización auditiva, cultural e intelectual de los ruidos que se anteponen al mundo, cuya dimensión sonora desaparece completamente frente la composición y su interpretación. Actúa del mismo modo con el tiempo, al que transfigura y coloca en una posición muy avanzada con respecto a todas las demás modalidades posibles del tiempo: la música invita a un desplazamiento en el sentido ético, donde se trata de promover nuevas maneras de pensar y vivir los instantes de los que se compone, *in fine*, toda existencia. En ese espíritu, la cuestión última de la moral se reduce al empleo del tiempo, así como Euterpe es elección de una manera de construir nuevas duraciones.

En la administración dispendiosa del tiempo, ante todo hay que dejar a un lado la costumbre. La del perro de Pavlov, la que establece la diferencia entre el perro ladrador de La Fontaine, sometido a la repetición y la obediencia, y el lobo que enfrenta su perpetua libertad... y las angustias que ella implica. El Condottiere derrochará su capital de vida con toda la elegancia requerida, con toda la grandeza de que es capaz. Porque la costumbre, que es fuerza de muerte, debe ser suplantada por lo que Ferdinand Alquié llama *el deseo de eternidad*,* la voluntad de transformar todo acto en una mediación entre el tiempo y aquello de lo que participa. La costumbre es envenenamiento del presente por parte del pasado. En esto también constituye un obstáculo, ya que presupone que no se puede encarar el futuro de otra manera que iluminándolo con lo que ya fue, y que se desearía reactualizar. La costumbre destruye las potencialidades del instante en aras de la repetición que lleva a la inmovilidad. Aquí también Parménides se opone a Heráclito. O Apolo a Dionisios. Porque las divinidades griegas, los símbolos del orden y la me-

didada, también tienen un significado para el *empleo del tiempo** y su libre derroche. Por un lado, su conformación en actividades regulares, repetitivas y habituales; por el otro, la inventiva, la imaginación y la creación de oportunidades que permiten la emergencia de tiempos magníficos. La economía contra el derroche.

Recordemos que el empleo del tiempo —que es voluntad de alternar en bloques de duración medidos y calibrados, la libertad y la necesidad, el trabajo y el ocio— es una derivación del principio de realidad, contra el principio de placer, por supuesto. Y eso, en todos los casos. Hay una aritmética en virtud de la cual se deciden la dependencia y la independencia, lo laborable y lo feriado, el trabajo y las vacaciones. Aspectos nocturnos y aspectos diurnos. Inviernos sin sol y noches breves de verano. Los ritmos de una civilización ignoran el ritmo circadiano de las individualidades. Más aún, los destruyen, los aniquilan en aras del orden social convertido en economía. El tiempo burgués es productivo, factor de acumulación para la reproducción. Presupone la mecanización de la jornada. En cambio, el tiempo del dispendioso es gozoso, principio de consumación y productor de creación. Induce una transmutación de valores, al cabo de la cual el individuo ya no está al servicio del tiempo sino, por el contrario, el tiempo está al servicio del individuo. Le obedece y se somete a su ley, a sus caprichos.

Debemos recordar que el empleo del tiempo apolíneo colabora con las máquinas destructoras del individuo. En primer lugar, la Iglesia, a la que debemos la división de la jornada en períodos dedicados al culto. San Pacomio, fundador de la vida cenobítica, en el Egipto del siglo IV de nuestra era, y luego San Benito que, con su regla, que todavía rige en los monasterios benedictinos, determinan siete servicios diarios: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Las horas canónicas son producto del orden monástico. Pronto se transformarán en terribles instrumentos en manos de los representantes del poder burgués y capitalista. El objetivo es siempre prever al máximo, de manera de no dejar ningún lugar posible para el azar, lo inesperado, la improvisación, lo desacostumbrado, la creación: el mal. Las cadencias industriales se harán según el modelo li-

túrgico: desenfrenado incremento del tiempo consagrado a la producción –plegarias y contemplación; luego, riquezas y bienes materiales–, disminución del que corresponde a la libertad individual. El apolinismo en materia de tiempo permite distribuir las actividades: orar, trabajar, comerciar, intercambiar. El individuo se pliega, se dobliga y desaparece bajo el peso del orden temporal, que es así un peso espiritual. El calendario funciona igual en períodos más largos: es al año lo que el empleo del tiempo es a la jornada. Su objetivo es el mismo: sojuzgar las singularidades a la necesidad dominante. Someter las fuerzas caóticas al orden social.

El reloj nacerá de esas voluntades de pulverizar el principio del placer en beneficio del principio de realidad. Su etimología recuerda la función de anuncio de las horas de oración y recogimiento. La medida del tiempo permite su regulación, su funcionamiento. Su cálculo entraña un aumento de las prácticas aritméticas y matemáticas. El aprendizaje de los números, la medida puesta en práctica por los monjes, favorecen la aptitud de cálculo de los comerciantes. Apolo en el campanario, es Dionisios perseguido. El Condottiere, por ser dispendioso, ignora los relojes: es él quien decide sus ritmos. Contra el tiempo apolíneo de los demás, él establece el suyo, dionisiaco: *contra el tiempo medido por los demás, anhela un tiempo vivido por él*. También aquí se trata de invertir los valores y realizar una revolución copernicana. La medida no debe condicionar la presencia sino al revés: la presencia condiciona la medida.

Por último, la medida del tiempo sólo puede concebirse a través de los funcionarios de la Estigia. En el absoluto, cuando ya no se trata de la voluntad de singularidad. Implica al trabajo y su correlato, la muerte, que es final inapelable de la duración impartida. Toda medida es trágica, pues presupone la administración de un capital agotable. El hombre sometido al empleo del tiempo que no deseó ni pidió, es una máquina en un mundo de máquinas. Está instrumentalizado y a las órdenes de los productores del ritmo de fabricación, que son, por eso mismo, los amos de la realidad. Y el *juego** es libre disposición del propio tiempo. Por lo tanto, una moral dispendiosa es inevitablemente una ética lúdica en que el tiempo, estéril, improductivo en el sentido

burgués del término, se opone al trabajo y se orienta al lujo. Libre, voluntario, espontáneo, el juego es turbulencia, despreocupada expansión, fantasía incontrolada y, sobre todo, preeminencia del instante. Aquí encontramos el deseo de eternidad que establece al segundo como quintaesencia, un concentrado. En la voluntad lúdica, y solamente en ella, se halla magnificado el principio de derroche. ¿Qué lugar ocupan los demás en este juego con el tiempo, y, por lo tanto, con la muerte?

PATÉTICA

GEOGRAFÍA DE LOS CÍRCULOS ÉTICOS

“Las morales no son otra cosa que el
lenguaje simbólico de las pasiones.”

Nietzsche, *Fragmentos póstumos*

DEL HEDONISMO
O
EL UTILITARISMO GOZOSO

Toda relación con los demás está mediatizada por una pasión, y no podemos escapar, en la hipótesis de una moral nueva, a una patética singular. Llegó el momento de terminar con la barbarie que consiste en erradicar simple y llanamente las pasiones donde se las encuentre, para vaciar al hombre de su sustancia y transformarlo en un cadáver antes de tiempo. *Perinde ac cadaver*, dicen todos, después del triunfo del ideal ascético en todas sus formas. “Destruyamos las pasiones”, “odiamos el entusiasmo” –cuya etimología recuerda que es transporte hacia las cimas– y “muerte a la vida”, enseñan todas las éticas del renunciamento y la negación. Prefieren la paz dentro de un cuerpo abandonado por la vida, antes que la guerra en un organismo pleno de energía. Más valdría morir ya mismo y desear la rigidez de los muertos.

Una ética afirmativa quiere las partes animales en el hombre hasta lo aceptable. Pretende convocar esas fuerzas en la medida de lo posible, dentro de límites que habrá que encontrar. Como aspira al derroche, apunta a la eflorescencia, y luego al desarrollo de esas fuerzas confinadas en la sombra, maltratadas porque se las desacredita a priori. La *parte maldita** sólo es detestable cuando traspone un límite, cuando genera peligros imposibles

de contener, cuando arrasa con todo y se pone al servicio de lo negativo, de la destrucción y sus obras de muerte. En cambio, en lo referente a la construcción, la vida y lo positivo, los instintos, las pasiones, las pulsiones, las fuerzas, son virtudes por medio de las cuales se hacen y deshacen las relaciones humanas en la perspectiva de una dinámica que coincide con el movimiento de la vida.

Toda la cuestión ética reside en la determinación de límites: ¿a partir de qué momento esas magníficas potencias corren el riesgo de caer hacia el lado sombrío? ¿Más allá de qué límites se vuelven intolerables? El hedonismo permite una respuesta. Digámoslo como una primera aproximación, indicativa, antes de entrar en más precisiones: todo lo que procura placer es aceptable, y todo lo que genera sufrimiento es condenable. En virtud del movimiento natural, y universal, que impulsa a los hombres a buscar el placer, a ir hacia él, a desearlo al mismo tiempo que a rehuir el displacer, alejarse del dolor, el sufrimiento y las penas, se trata de realizar una intersubjetividad contractual en la cual ambos sujetos consienten a un álgebra de placeres que toma en cuenta las partes malditas. El lenguaje, los signos, los gestos, permiten decir, y decirse, a qué goces se aspira, para sí mismo y para los demás, qué proyectos se tiene para el otro dentro de esta lógica, mientras se esperan señales de relaciones éticas: no existe ningún bien absoluto, ni ningún mal absoluto, sino juicios relativos, apreciaciones que competen a cada sujeto, según su historia personal y su temperamento. Sin embargo, existe bastante consenso en cuanto a los conceptos de placer y displacer: sin vacilar demasiado, saber que tal o cual ama o detesta, quiere o rechaza, aunque sólo sea interrogando su propio deseo, y dentro de los límites de lo posible. Las satisfacciones son múltiples, pero toman siempre el mismo camino. Dentro de esta lógica, el goce que desea uno debe combinarse imperativamente con el del otro. Un placer personal, sin el otro, puede convertirse muy pronto en un placer a pesar del otro, contra él. El hedonismo es ocuparse del placer para uno mismo *al mismo tiempo* que para el otro. El contrato ético reside en ese movimiento que oscila de uno mismo al otro. El egocentrismo o el egoísmo sólo oyen la voz del goce personal: mi placer y nada

más. El hedonismo es dinámico, y considera que no hay voluptuosidad posible sin considerar al otro. No por amor al prójimo, sino por interés bien entendido, porque el otro es el conjunto de la humanidad a la que le resto mi propia persona, es lo que cada uno experimenta. Todos son el otro para mí, pero yo soy el otro para todos los demás. Y lo que yo practico en dirección al otro, actúa, en una perspectiva eudemonista, en dirección a mí. El placer que yo doy encuentra en su trayecto al placer que me dan. Teóricamente. Cuando falta simetría, falta ética, hay una infracción a la regla hedonista y se cae en el egocentrismo.

Una patética es, pues, una estética de las pasiones, una poética de las partes malditas. Más allá de los cuerpos que nunca se penetran sino que están condenados a las superficies, a las ductilidades superficiales, se dirige al alma para tocar al otro detrás de su apariencia, en lo más recóndito. Cada señal emitida en dirección al otro es tentativa de practicar un poco más el solipsismo, creando condiciones de una ilusión de intersubjetividad. Porque nunca podemos desprendernos de nuestra sombra. Pero esa quimera basta para sentirnos menos implicados por los efectos de los que Sade llamaba *aislismo*.*

Entre los seres humanos circulan señales, una expresión casi imperceptible en el rostro, un esbozo de sonrisa, una mirada penetrante que se sostiene, un silencio significativo, una rigidez en el cuerpo, una levedad en el alma, un hilo metálico en la voz, alejado de lo que se dice, pero evidente en la manera, una voluptuosidad en el gesto, una intención solícita y mil otras pasiones que se transforman en informaciones. Todas ellas exigen sagacidad, celeridad y espíritu de fineza. No hay ética posible sin esas virtudes necesarias para una decodificación brillante. El hedonismo sólo es posible para las almas ya leves, sutiles y atentas. En eso, es aristocrático y selectivo. También es impuro, si se entiende por esto que es una moral sometida a intereses.

En efecto, el hedonismo es un utilitarismo, en el sentido anglosajón del término, un cálculo de interés que acarrea beneficios para ambas partes: suplemento de alma, aumento de voluptuosidades, atesoramiento de placeres, un capital de goce y dividendos en materia de ser. Es una moral que exige un cálculo permanente para determinar, sin cesar, las condiciones de po-

sibilidad del máximo de placer para uno mismo y para el otro. Gozar y hacer gozar, sabiendo que hay una variedad importante de modulaciones sobre este tema, y que existen placeres indirectos obtenidos por el hecho de proporcionar goce, y placeres directos que resultan de las satisfacciones recibidas.

Hasta los apóstoles de la moral pura que invitan a la acción exclusivamente motivada por el respeto a la ley en cuanto ley, conocen la inutilidad de esa propuesta y su carácter exclusivamente teórico, utópico. No es tan fácil evitar el placer, y, por lo tanto, la impureza –si la definimos como producto que resulta de una mezcla–, porque incluso cuando se opta por la moralidad sólo para coincidir con la ley, también se obtiene una satisfacción, la de haber sido heroico al ser moral. El utilitarismo es la regla, es inamovible. Es mejor buscarlo conscientemente, pues se manifiesta de todos modos, sobre todo cuando se lo quiere negar.

El interés es el motor esencial, guía todos nuestros gestos. De modo que la acción es una especie de círculo, que parte de sí misma y está condenada a volver hacia sí misma. Desea la satisfacción y no deja de estar vinculada al sujeto que la pone en práctica. El egoísmo también es un movimiento circular, pero integra al otro en una perspectiva de instrumentalización pura, en la cual el goce propio excluye el del otro: el hedonismo tiene la misma figura, pero incluye la alteridad en su propósito de satisfacerla igualmente. Por un lado, el utilitarismo vulgar; por el otro, el utilitarismo hedonista. En este último, la utilidad consiste en la satisfacción de los deseos, en la realización de los placeres de un sujeto implicado en una relación ética. Pero ¿se sabe acaso en qué consisten, para el otro, como para uno mismo, los deseos y los placeres? ¿Cuál es su apetencia?

Este oscuro objeto resiste, vive como la anguila y se mueve como una corriente de aire. Imaginar que alguien sea lúcido respecto de sus partes malditas es una ilusión, por supuesto. Porque está la pantalla de la subjetividad, las angustias del inconsciente, los juegos de negación, las trampas de la transferencia. Y además, la paradoja de un punto ciego, imposible de iluminar porque absorbe la luz. Y se nutre de esas claridades con las que fabrica zonas de sombra, cada vez más densas, y según lógicas cada vez más oscuras. La apetencia es, pues, tensión, movimien-

to hacia, o en dirección a. Pero ¿a qué regiones apunta? Países cambiantes, geografías engañosas, nimbadas de brumas que tornan peligrosos los accesos. Escarpaduras, rocas abruptas, imágenes provocadas por ilusiones ópticas, refacciones engañosas: todo designa al peligro y la imposibilidad de llegar a puerto. El deseo se oculta, se enmascara, y recurre a las astucias de la razón. Cuanto más quiere esconderse, más se muestra. Se exhibe con vigor para proteger mejor lo que lo roe detrás de la pantalla. Sólo es posible hacer conjeturas, hipótesis, tanto del deseo del otro, como del propio. Hay que suponer, calcular, imaginar, porque el deseo es hábil y experto en metamorfosis, y convierte al ser que lo contiene, en un campo de juego, una superficie o un volumen para sus experimentos.

Así, brutalizado por la cultura, triturado por la civilización, a veces actúa contra sí mismo, practica la más absoluta autofagia y concentra todos sus esfuerzos en el sentido de una destrucción de sus fuerzas. Lo mismo puede decirse del placer que algunos terminan por encontrar en la negación, la retención, la contención. La obra del ideal ascético se consume cuando el deseo y el placer son puestos al servicio de la pulsión de muerte dirigida contra uno mismo. Se termina por desear no tener ya ningún deseo, y por sentir placer al no tenerlo. Elogio de la extinción, triunfo de la muerte. Paradójicamente, al poner la apetencia al servicio de esas causas corrompidas, se obtendrá una satisfacción circunstancial, que se pagará con una frustración por el resto de la vida. Querer el no-querer, apagar y aceptar las empresas de muerte dentro de uno, conduce a una especie de definición del eudemonismo a partir del placer negativo: se llega a considerar la felicidad como la ausencia de desdicha, la salud como ausencia de enfermedad o el placer como ausencia de deseo. La vida aparece como un hueco, vaciada y como un desierto triunfante que no deja de avanzar. Victoria de los designios pequeños y la ideología fúnebre, de los falsos placeres y los logros mezquinos. Al hedonismo no le interesa el placer negativo: es voluntarismo estético dirigido hacia placeres positivos en virtud de los cuales la felicidad, la salud, aparecen como una afirmación, como vitalidad desbordante y práctica dispendiosa. Contra el proceso centrípeto que apunta al aniquilamiento en un punto anima-

do por la muerte, es preciso impulsar un derroche centrífugo que tienda a una expansión hacia un mundo nutrido de energía, de vida y de fuerzas.

Sólo se puede concebir el placer negativo en la hipótesis en que genere mayor placer que una satisfacción positiva cuyas consecuencias, paradójicamente, arruinarían el beneficio del goce por un costo excesivo. No gozar es un goce si el placer fuera seguido por un sufrimiento inevitable. Esta es también una lógica utilitarista. Y únicamente en esta perspectiva se puede preferir el placer negativo. Vuelve a aparecer el principio sutil según el cual la economía puede transformarse a veces en un derroche superior, sublimado. Evitar los sufrimientos, las penas, los dolores, es una obligación hedonista, y lo negativo no es consustancial al deseo, el placer no coincide intrínsecamente con la aflicción, como quieren hacer creer los partidarios de la moral ascética. En cambio, en la hipótesis en que se confirme la unión del género gozoso con las promesas de dolor, y solamente en ese caso, hay que preferir el renunciamiento, que procurará más satisfacciones que la persistencia en la empresa negativa.

Habrá que preferir, pues, a Eros sobre Tánatos, las pulsiones de vida sobre las pulsiones de muerte. Elegir lo positivo, el encantamiento y la alegría contra lo negativo, la desesperación y la melancolía. El hedonismo es una oportunidad para la vida, una vía de acceso hacia la afirmación. Pero ¿qué hacer con el masoquista cuyo placer consiste en disfrutar de su incapacidad de gozar fuera de las lógicas del ideal ascético? Emblema de la perversión de esa barbarie, prototipo del depravado en el orden estético, puede procurar alegría a su semejante encontrando razones para sufrir más y así gozar mejor, y esto, en la mejor de las hipótesis. Sólo debería hacer contratos con sujetos que consintieran a sus empresas negativas. En ese caso, no habría nada inquietante ni anormal. Pero cuando se inscribe en la perspectiva del hedonismo vulgar, para su sola satisfacción, al precio de la negación del otro, entonces hay que circunscribirlo, sea evitándolo, sea arrojándolo a los bordes extremos de los círculos éticos que se habrán generado alrededor como ondas acústicas concéntricas. Se lo mantendrá a distancia, lo más lejos posible, por medio de una fuerza que servirá de contención a sus velei-

dades de incluir en sus empresas negativas a un sujeto contra su voluntad. Lo mismo puede decirse del sádico que tiende a los mismos fines desplazando el objetivo de sí mismo hacia los demás, y cuyo placer consiste en negar el del otro, y luego infligirle un dolor. Es autoritario el que se limita a gozar olvidando que el otro es también un sujeto cuyo goce debe desearse. En ese caso, y en ese orden de ideas, hay infracción al hedonismo. Limitado al registro ético, hay necesidad de excluir del propio mundo a esas figuras encarnadas de la muerte mediante una práctica aristocrática que apunta al aniquilamiento formal de tal sujeto; en cambio, en el terreno político, y por lo tanto, jurídico y social, pareciera que se impone un suplemento de acción, que proviene de otro orden, el político.

Se llama sádica o masoquista a una persona cuando en ella priman esas tendencias. No obstante, es necesario saber que, en cuanto componentes y partes que estructuran un conjunto, esas palabras designan algo que actúa en cada uno de nosotros, en mayor o menor medida. Nadie escapa a esas pulsiones de muerte, alternativamente y según las circunstancias, contra él mismo o contra los otros. La ética hedonista es una tentativa de circunscribir esas partes malditas inaceptables. Efectivamente, merecen ser destruidas, despojadas de su capacidad de hacer daño, en la medida de lo posible. Fuera de esos casos, se trata de fuerzas para domar, y no pulsiones para destruir.

Freud lo dijo todo sobre el papel castrador de la civilización en materia de deseo, y sobre los efectos que esto tiene sobre la moral. Una ética es el producto de un renunciamiento al salvajismo absoluto de los instintos, pero a veces actúa con una severidad que hace estragos peores que los que combate. Ciertos deseos inocentes son fuertemente contrariados, y luego encerrados en camisas de fuerza morales, tales como la culpabilidad, la angustia, la falta, el pecado, la prohibición, el temor. La incapacidad de escapar a los complejos, los caracteres o los temperamentos, se debe a castraciones engendradas por el establecimiento de morales mortíferas. Lo que los neurobiólogos llaman sistema de recompensa, está condicionado por el aprendizaje, la

impregnación consustancial a la empresa educativa que otorga sentido, forma y continuidad a la teoría ética. No hay moral sin educación: la ética es prevención. Lo político está relacionado con la carga de la represión, al menos, del manejo social de las pasiones. Una patética comienza en el registro individual, se prolonga en el terreno colectivo en forma de ideología social. Pero eso es otra historia...

La intersubjetividad más inmediata, libre de la pesadez social, fuera de la familia, el trabajo, la patria, la sociedad y otras maquinarias que viven de los afectos singulares, puede llamarse hedonista cuando instala el interés por el placer del otro, conjuntamente al nuestro, hasta el punto máximo de tensión. Voluntad de goce, allí donde habitualmente triunfan el resentimiento y el empeño por apagar la energía. Y aunque sabemos que las instancias ideológicas producen distorsiones a partir de las cuales es posible registrar infracciones al hedonismo, debemos admitir que lo negativo no es un puro producto de lo social, de las morales de renunciamiento, sino que también es una consecuencia de la naturaleza humana. Porque la existencia no precede a la esencia, y, según lo que dice la antropología, existen leyes naturales y universales que rigen los comportamientos. A la pregunta: ¿qué es el hombre?, no tendría sentido limitarse a responder: la resultante de contradicciones engendradas por lo social, la forma que toma una ideología históricamente situada, un epifenómeno que se engaña a sí mismo y está dando sus primeros pasos en un universo de estructuras complejas, u otras definiciones que remiten a una anterioridad, a una percepción del hombre como efecto o consecuencia, objeto manufacturado por poderes más fuertes que él. Mal que les pese a los amantes de ilusiones, a los *bovarystas** y metafísicos que adornan la evidencia, el hombre es un animal que todavía no completó su evolución. Es imperfecto en el estado en que está, y, para decirlo como Nietzsche, es algo que debe ser superado.

¿Qué animal?, replicarán algunos. ¿Mono o manatí? ¿Saurio o batracio? Un poco de todo eso, y más aún. Hubo víboras lúbricas y hienas dactilógrafas, asnos tontos y caballos indómitos, perros domésticos y leones cansados. Ratas de biblioteca, lechuzas, loros y zorras. Bípedos implumes, pollos mojados, chan-

chos rengos. Muchos eran acéfalos, o invertebrados, a veces carniceros, en algunos casos migratorios. Animales castrados, cruza extrañas, ruminantes pacíficos, sin hablar de los animáculos que tanto proliferan. Animales con cuernos o de sangre fría, vermiformes o anfibios. El inventario es extenso. No hay ningún hombre que no haya sido alternativamente –o al mismo tiempo, lo que es peor– algún animal de ese corral. Existen indicios. Los científicos lo han demostrado, después de que Darwin dijo que el hombre descendía del mono y no del cielo. Los mismos chillidos de rata –seguimos con el bestiario– reciben las revelaciones cada vez más precisas emitidas por los laboratorios: ¡abajo los que rebajan al hombre, los que lo animalizan! ¡Mueran Laborit y Changeux, J.-P. Vincent y Ruffié! Sin embargo, son ellos quienes finalmente permiten saber que los moralistas de siempre tenían razón, y que, desde Horacio a Chamfort, desde Juvenal hasta La Rochefoucauld, nunca se dejó de mostrar qué clase de animal es el hombre. En todos los continentes, en todas las épocas, bajo todos los cielos, en todos los regímenes, bajo los rayos de Jehová o de Mahoma, el fondo del hombre es el mismo: un animal que ansía el poder. Una antropología digna de ese nombre confirmará que el hombre es una cruz de ángel y bestia. La moral debe partir de ese hombre, no de un ser idealizado, informe y artificialmente estructurado con teoría. En el interior de cada hombre, como en un eterno caldero, bullen las partes malditas.

Para seguir con la metáfora animal, habrá que disponer un zoológico de bestias fabulosas: el basilisco y la hidra, la arpía y la tarasca. Todos chupan la sangre, se nutren de la vida de los otros. El hombre es un animal golpeador, enseña Schopenhauer (que de eso entiende mucho): la moral es el arte de convertirlo en un animal civilizado, violentando su violencia para que de ese modo emerja su fuerza. Antes de la contención, lo que se manifiesta en las relaciones entre el hombre y el mundo está en el registro de la instrumentalización: la realidad, bajo todas sus formas, es transformada en objeto para uso de su poder. Violencia, agresividad, dominación, los hombres soportan el peso de la inmensa soledad metafísica inscrita en su carne, y transforman su angustia en instrumentos de destrucción. Minado por la

pulsión de muerte que lo hostiga y aspira a su posesión total, el individuo es desbordado por Tánatos que, sin la civilización, tiene el campo libre. Engaño, hipocresía, maldades, villanías, falsedades: todos los momentos negativos se encarnan alternativamente en toda vida cotidiana que no se halle contenida por un proyecto ético. Moldeado por el solipsismo al que está metafísicamente condenado, el hombre natural activa, en forma paradójica, su angustia, endureciéndola y haciendo que genere en cascada la suma de males que él inflige. De este modo, siendo él mismo objeto, puesto que es objeto de sí mismo, considera al otro como una cosa.

Pero no podemos sustraernos a la instrumentalización del mundo y lo que lo constituye: en este caso, los otros hombres y el conjunto de fragmentos de la realidad. La moral nada puede contra este estado de hecho, debido a la necesidad, pero puede, partiendo de lo que existe, especialmente ese afán de dominio brutal, modificar las modalidades de ese utilitarismo vulgar. Puesto que es imposible evitar que el otro sea un objeto para mí, que al menos sea receptor de un placer como instrumento. Si yo debo ser una cosa para el otro, al menos quiero ser un pretexto que goza. El utilitarismo filosófico, el hedonismo, computa los placeres con el fin de obtener el máximo de beneficios para ambas partes.

¿Cuáles son los motores de la acción imperiosa y egoísta? La autoconservación, la autodefensa, la autoexacerbación. En una palabra: la afirmación y sus modos. Pero evitar la propia satisfacción parece imposible. ¿Y la humildad?, dirán los predicadores de la compasión. ¿Y el amor al prójimo?, reclamarán los especialistas en compunción. Ambas son formas exacerbadas del orgullo y el amor a sí mismo. Bienaventurados los pobres de espíritu que no verán que se niegan para afirmarse mejor, que se pierden para encontrarse mejor, que renuncian para imponerse mejor. Adeptos a las astucias de la razón, convierten a las víctimas sacrificiales en pretextos sublimes para sus propios placeres: el crucificado, el desdichado, el humillado y el ofendido les proporcionan amables oportunidades para practicar el heroísmo cristiano. Como retribución, haber sido capaces de tanta grandeza en la abnegación, les provee materia de autosatisfacción. Me-

por para ellos, porque, al menos, en esa odisea en que se enfrentan intereses, egoísmos y diferentes tipos de amor propio, ambos sacan provecho de la aflicción: el que da, porque encuentra así una oportunidad de quererse, de estar orgulloso y contento de sí mismo, del deber cumplido, y el que recibe, porque su pena fue aliviada, reducida, compartida. No hallaremos ni una sola acción que contradiga esta ley: ninguna es desinteresada. Mientras exista el amor propio, será así. Y esa pasión desaparecerá junto con el último hombre.

¿Cómo funciona esta pasión? ¿Cuáles son sus costumbres? Y, en primer lugar, ¿qué es? El *amor propio** es lo que queda de animal en el hombre a pesar de los siglos de domesticación ética. Es el saldo natural tras milenios de civilización y cultura. El resto indivisible que yace en el fondo del hombre, y, por lo tanto, su eterna condena. Imposible de erradicar, es la memoria y la marca de las junglas, las selvas, los peligros de los que procede nuestra especie. Su funcionamiento es sencillo: todo lo que se le resiste debe perecer, debe suprimirse, aniquilarse, o, más sutilmente, ser integrado, digerido, asimilado. Es una fuerza dotada de una formidable propensión a la expansión ciega, un torrente, un flujo o un maremoto, que arrastra todo lo que encuentra a su paso. Su objetivo es el dominio sobre el mundo, el triunfo del yo sobre la realidad. ¿Sus costumbres? La imprevisibilidad unida a la certeza de que permanece todo el tiempo, agazapado, silencioso, al acecho, listo para saltar y lacerar, destrozar. Animal emboscado, imprevisible en el momento que él elegirá, pero siempre esperado, porque es inevitable.

Feroz, el amor propio está también ávido de lucidez, y se alimenta de ella. Las facultades de clarividencia desaparecen con él, y se vuelve ciego hacia sí mismo y hacia los demás. El bovarysmo nació completamente enfundado en su armadura del dios del amor propio: ilusión sobre nosotros mismos, que nos suponemos angélicos, sin nada negativo; ilusión sobre los demás, a quienes consideramos emblemáticos de las peores cosas. El sentido común indicaría, sin embargo, que uno mismo debe ser terreno privilegiado de observaciones y experimentaciones para deducir una antropología válida previa a toda ética. ¿Quién no deseó alguna vez la muerte de alguien, menos amado, mal

amado o nada amado, en reemplazo de la desaparición de un ser querido que nos parecía indispensable? ¿Quién no prefirió el deceso de un hombre desconocido en lugar del de su amado animal doméstico? ¿Quién no se alegró por no sufrir los interminables dolores de otro, incluso amado, disfrutando su divina ataraxia? ¿Quién no deseó desembarazarse de sus miserias deseándoselas a cualquier otra persona, con tal de que no fueran suyas? ¿Quién no sintió una pizca de amargura mezclada con el placer, que creía puro, ante el anuncio de un triunfo ajeno? ¿Es así como viven los hombres? ¿O sólo mencionamos ciertas actitudes cínicas? Es el amor hacia nosotros mismos el que nos hace preferir nuestro bienestar, aunque sea al precio del dolor ajeno; peor aún, nos transforma en animales carniceros cuando simplemente debemos defender una pequeña ventaja.

Como sobras de una comida fosilizada, mineralizada, esos ecos de la prehistoria están para siempre en nuestro aparato nervioso. Sistema límbico, hipocampo o arqueocorteza, nervio neumogástrico, espláncnicos grandes y pequeños, hipotálamo, paleotálamo: aquí es donde se encuentra el alma, estos son los lugares en los que se inscriben las furias ancestrales, los mismos en los que se depositan, en capas que van calcificando poco a poco, las formas provenientes de la domesticación del hombre. Lugares donde se inscribe el recuerdo de las angustias contemporáneas del cuaternario, pero también materia expuesta a las inscripciones sucesivas de la civilización. La moral es un asunto de selección y adiestramiento del sistema nervioso. Nunca reducirá el amor propio, resultado de los caos atravesados, sino que podrá construir mejor a partir de él, pasión primitiva que nos recuerda sin cesar nuestra marcha hacia cada vez más cantidad de forma y sentido.

Por otra parte, no debemos desestimar su papel en la autoconservación, es decir, el funcionamiento profiláctico que también puede tener. Frente a la predación, ante los peligros, es la pasión que permite resistir, oponer una mayor vitalidad a las fuerzas de muerte que la asaltan. El amor propio es principio de supervivencia. Al servicio de la pulsión de vida, es responsable de tantas obras magníficas como de desastres, cuando está sometida a la pulsión de muerte. Como instrumento puro, es inocente, neu-

tra. Son los fines que persigue los que la convierten en una fuerza positiva o negativa. En el orden hedonista, el amor propio puede incluso ponerse al servicio de los más consumados placeres. De todos modos, no es fácil efectuar una distinción radical entre una versión aceptable y otra inaceptable, de esta pasión imperiosa. Son indisociables, dos caras de la misma moneda. Como las perspectivas cambian según el objeto, bastará saber que es una pulsión primitiva, en el sentido etimológico, es decir, a partir de la cual todas las demás se constituyen, se estructuran, para producir un temperamento o un carácter. El hombre se definiría entonces como el lugar, el epicentro, de ese extraño combate del que surgen las líneas de fuerza a partir de las cuales se cristaliza una identidad.

DE LO SUBLIME
O
LA ESTÉTICA GENERALIZADA

¿Qué hacer con esta forma aún informe? ¿Con esa línea que va desde el animal hasta lo que supera al hombre? Nietzsche diría que después del camello y el león, llega el tiempo del niño. La ética transfigura, y se convierte en instrumento de una dialéctica mediante la cual se supera lo que no es suficiente. Todavía en el limbo y siempre muy animal, el hombre aspira a más grandeza, a un desarraigo que transformará a su tierra de origen en un viejo desierto para dejar atrás. Una moral es un principio a través del cual se realiza una trascendencia, un ascenso hacia cimas con el objeto de llevar a cabo una metamorfosis. Toda ética es voluntad de conversión: desea el cambio, otro lugar, más alto, lejos del zoológico, más cerca de un cielo abandonado por los dioses y donde hay lugar para un hombre dotado de una nueva virilidad.¹

El principio selectivo de una ética exigente es *lo sublime*,* que no define tanto la grandeza como lo que conduce a ella. Es,

¹ Entiendo la virilidad como aquello que define lo humano en el hombre. Como este libro está redactado en primera persona, la palabra se refiere obviamente al género masculino. Pero puede referirse igualmente al género femenino. Todo dependerá del lector.

pues, consustancial a la dialéctica ascendente, al movimiento de elevación. El final del camino importa menos que el recorrido, que implica un avance que se corrige permanentemente: el tiempo está unido al progreso, permite una dinámica que tiende al mejoramiento. Requerido por el caos, por el desorden de las pasiones negativas que proceden del amor propio, el sujeto que aspira a la fabricación de sí mismo sobre el principio de la bella individualidad, se sabe en situación de inferioridad con respecto al ideal que persigue. Lo que es el individuo inmerso en el barro del egocentrismo constituye una posición de partida –necesidad imperiosa para emprender una reducción de lo sublime sin el dominio ético– por medio del desarraigo, contra la radicación, por medio de la ley moral, contra los imperativos naturales: puede iniciarse la empresa dialéctica. Lo sublime califica a la operación que permite el movimiento hacia un grado superior, la progresión y el pasaje a otro nivel. En materia de escultura de sí mismo, lo sublime es el trabajo paciente que desintegra lo informe en aras de la forma llamada a conquistar cada vez más la materia bruta hasta producir una figura. Se parece a la demiurgia y revela un método, una progresión, un modo de proceder para emprender y llevar a cabo las metamorfosis.

El sujeto sublime es en cierto modo un alquimista, porque lucha contra las violencias para convertirlas en fuerzas, transforma la incoherencia de los flujos que recorren el cuerpo en forma de energías o estructuran y modelan los caracteres, los temperamentos. Y encontramos en acción a una especie de Prometeo, una figura fáustica de vitalidad desbordante, inspirada en Hércules, que practica el virtuosismo. Artista capaz de mayéutica, productor de una forma que revela un estilo, escultor y arquitecto de tensiones e impulsos, aspira a instalar el orden en el mismo lugar donde reina el desorden. En la línea de horizonte que avizora, sabiendo sin embargo que sólo vale como punto de referencia, como el lucero del alba, encontramos la belleza, estática, inmóvil y destinada a la irradiación: ideal de la razón cuya única justificación es que posibilita la estructuración de un proyecto. La belleza subyuga, seduce y entusiasma. Su semejanza con la patética es innegable. Lo sublime implica un acceso de una celeridad fascinante a ese orden. Es fulgurante. Allí donde la belleza es quie-

tud cuya existencia basta para prescindir de las vibraciones que llevan a ella, lo sublime es elevación que se enriquece de sí misma y se nutre de las pasiones que la hacen posible.

En materia de ética, una gesta es sublime cuando impone sin ambages la soberanía, el carácter único, supremo y magistral. Eficaz e infalible, despierta inmediatamente aprobación unánime. Es sublime el imperio que triunfa con la majestad de una energía radiante. También el dominio demostrativo, seguro de sí mismo, que hace escuela. O aquello que permite que todo se cuestione, se transforme, se modifique: una revolución, un cambio de puntos de referencia, un nuevo rumbo en las travesías lanzadas a través de todos los océanos posibles. En la historia de las ideas, las formas, la literatura, la música, las bellas artes, pueden calificarse como sublimes la fuerza, la suavidad, los colores, el dolor, lo patético, el ritmo, la despreocupación, lo trágico, la alegría, las naturalezas homéricas, la intempestividad, la insolencia baudelairiana, las catedrales, las conquistas, la forma sinfónica, la técnica, lo picaresco, lo barroco. También son sublimes, en el orden ético, la individualidad resplandeciente, el espectáculo de una bella alma en acto, el gesto elegante, el derroche magnífico, la voluntad dispendiosa, la excelencia y la suavidad reconciliada con la fuerza, la singularidad rebelde y soberana. Finalmente, son sublimes incluso los rastros magníficos que dejan las tensiones orientadas a un fin extraordinario, pero antes de su consumación, en el fragmento, el esbozo, el proyecto, el intento, que caracterizan a las empresas interrumpidas por la muerte: sinfonías inconclusas, borradores de movimientos de cuartetos, bloques de mármol apenas comenzados a trabajar, novelas abandonadas, catedrales en sus cimientos, vidas segadas. Toda potencialidad no consumada, sin haber tenido la posibilidad de pasar al acto, aterra por la fragilidad que muestra de pronto frente a la despiadada eficacia del tiempo. De modo que lo sublime se expresa aquí naturalmente.

Una vida es sublime cuando modifica, de alguna manera, la historia universal, o excede lo particular, cuando la singularidad moldea su tiempo, en vez de que ocurra lo contrario: por lo general, los individuos no son más que caricaturas de lo que produce la época. Cuando lo general es inducido por lo parti-

cular, podemos llamar sublime al primer motor. Por lo tanto, podemos decir que el gran hombre no es la producción de una época en busca de una forma, una encarnación, sino la instancia que modela su tiempo en virtud de su fuerza prometeica. Nuestra época aborrece aceptar el papel y la importancia de las individualidades singulares en la historia: por el contrario, prefiere aniquilar las fuerzas particulares, pues considera que es la Historia quien plasma los destinos individuales. El criterio de lo sublime podría ser entendido, pues, como la capacidad para informar la realidad: todo dependería del grado de información y de la dimensión de la realidad a la que se alude. Según esas medidas, muchos de los que hoy parecen grandes, aparecerían como lo que realmente son: animáculos ya vistos en el bestiaro antropológico.

Toda construcción de uno mismo que coincida con la del mundo puede llamarse sublime. Cuanto menor es la coincidencia, menor es lo sublime. Así pueden distinguirse los genios y las excepciones de una época. Y también se puede determinar, inversamente, la cantidad y la calidad de los que simulan ser grandes en medio de las ciénagas. Cada uno se instala entre ambos momentos de esta extensión de la humanidad, más o menos cerca de lo sublime o de lo grotesco.

El entusiasmo es contemporáneo de lo sublime, acompaña el trayecto, ilumina la dialéctica ascendente, compone un sublimado entre la admiración y el asombro. De una manera metafórica, se podría decir que deja huella como el rayo que desgarrará el cielo oscuro y denso en un paisaje de Giorgione: es una abertura, un resquicio de luz practicado en un espacio saturado de noche. Del mismo modo, el entusiasmo ilumina la existencia, instruyendo la realidad por medio de una patética cuyo primer efecto es desterrar la incurable melancolía que nos habita. Gracias a él adviene un período específico, nutrido y enriquecido por el tiempo. La vida se endurece, se vuelve densa y se descubre suficientemente rica como para posibilitar prácticas dispendiosas. Tal vez nunca, fuera de esos momentos, pueda experimentarse la naturaleza del tiempo. El entusiasmo y lo sublime muestran, en el orden fenoménico, cómo es la eternidad, o al menos, lo imperecedero. Hasta se puede imaginar que la ge-

neología de todo sentimiento de eternidad debería buscarse en la experimentación de lo sublime. En esto, los hombres que tienden a ese absoluto en materia ética, estarían realizando el designio griego de parecerse a los dioses.

Los románticos hicieron de lo sublime su tema de predilección. Exacerbaron el que puede encontrarse en la naturaleza: los bloques de piedra iluminados por un sol frío, vacío de calor; el banco de hielo pulverizado, abierto, en el que se clavan los restos de un barco; un paisaje desolado, desierto, sin asomo de vida; una región seca, sin vegetación, sólo habitado por el viento, árido; rocas privadas de luz bajo un cielo tormentoso; una caída de agua gigantesca; un océano tumultuoso que anuncia naufragios; un trueno que retumba en el espacio. Recordemos los paisajes pintados por Friedrich, cuyos personajes aparecen solamente de espaldas, o lejanos, porque están absortos en la magnificencia y lo sublime del espectáculo. Lo sublime en la naturaleza es, ante todo, aquello que, por su grandeza, empequeñece todo lo que no es él: sirve como punto de comparación para una realidad que encuentra así sus marcas, sus medidas, sus verdaderas dimensiones. Es factor de proporciones mediante las cuales se establece la valoración. El hombre se vuelve más consciente de sus límites, sus facultades o sus medios cuando se halla inmerso en un paisaje sublime, donde las montañas y los glaciares, por su altura, los lagos por su negra profundidad o su azul puro, revelan una fuerza encarnada en los elementos. Para quien conoce los paisajes de Sils Maria, incluso los de la costa de Liguria, es evidente que lo sublime del lugar tuvo mucho que ver con el nacimiento de Zaratustra.

Pero ¿qué podemos decir de lo sublime fuera de lo mineral, lo vegetal y lo animal? ¿Más específicamente en el orden humano? Puede estar en la intersubjetividad, y precisamente en las modalidades lingüísticas de la relación con el otro. Está lo sublime en la retórica, en los efectos del lenguaje, según los análisis de Longin. El filósofo examina los medios por los cuales se logra, a través del verbo hablado o escrito, el máximo de efecto sobre el otro, si se tiene la capacidad de subyugar. Efecto terrible y poderoso, lo sublime es un trabajo del alma. De manera que también puede caracterizar a la inspiración, comparable al pneuma

divino, el torrente de la pasión, el trance y el delirio, la locura de los coribantes y las bacantes, la violencia que desequilibra, el impacto que sume en el éxtasis, la agilidad, la levedad, la calma y la vitalidad, el rayo, también, que dispersa todo, y violentamente, de inmediato. Toda forma dionisiaca que ponga en peligro el orden apolíneo. Lo sublime colabora con lo patético, en este caso, por medio del lenguaje, de la palabra.

Los efectos de lo sublime son fisiológicos: es el cuerpo el que registra ese entusiasmo, quien soporta los embates del espectáculo dinámico. Los análisis de Burke van en ese sentido, y prácticamente se apoyan en un hedonismo sensualista para dar cuenta de las modalidades de la pasión. Lo sublime se relaciona con el placer y el dolor entendidos, sea como el reposo y el relajamiento de las fibras, sea como la tensión y la contracción de los nervios. Por un lado, una tendencia al abandono, al olvido de sí mismo y de su conciencia, en aras de una beatitud primigenia, que se podría llamar primitiva; por el otro, una recuperación, una removilización de las fuerzas que estructuran la presencia en el mundo. Lo sublime es un factor de descomposición de la conciencia que se funde con el mundo, o, para decirlo de otra manera, que ya no funciona como exterior al objeto que aprehende. Confundida con aquello que experimenta, practica una *Aufhebung* –supresión/conservación/superación– de la cosa. Al mismo tiempo, lo sublime, como un efecto de sentido contrario, modifica al *sêr* que lo experimenta: el entusiasmo, inductor dinámico, lleva a una vibración que, a su vez, alimenta y fortalece la pasión que produce el movimiento. Al conocer lo sublime, el sujeto se vuelve sublime, se experimenta como tal. Eso explica los estremecimientos, los temblores que recorren la espina dorsal, los cambios fisiológicos que pueden llegar hasta conmociones seguidas de convulsiones, éxtasis, pérdidas de conocimiento. Recordemos lo que los psiquiatras llaman el *síndrome de Stendhal*,* quien lo sintió al salir de la iglesia de la Santa Croce de Florencia, tras asistir al espectáculo espiritualmente extenuante de sus maravillas estéticas. Sin imaginar las conmociones sufridas en tales extremos, se puede experimentar lo sublime a la manera de una fascinación, un sobrecogimiento, una paralización. La inteligencia se detiene frente a determinada evi-

dencia, el espíritu funciona al mismo tiempo a toda velocidad, y la conciencia se sume en el encantamiento. Ciertas acciones humanas también pueden desencadenar tales sensaciones, comportamientos, gestos, intenciones, declaraciones, obras, todas formas que proceden de la actividad humana y de su genio.

Son sublimes, en este orden de ideas, el dolor de Aquiles frente al cadáver de Patroclo, por la fidelidad; el tiranicidio que lleva a cabo Charlotte Corday, por su fría determinación y la energía pagana que pone en acción; la obra de Balzac, la de Gaudí o la de Wagner, por su semejanza con los trabajos de los Titanes; los últimos héroes del siglo xx y sus gestos magníficos en la *Resistencia** francesa al nazismo: Jean Cavailles, Marc Bloch o Georges Politzer, pero también los que no son más que rastros en placas colocadas en las calles de la capital o las ciudades francesas; también los que fueron enterrados en las provincias, en los bosques de los guerrilleros, en un campo de las afueras de una aldea, tras haber sido muertos por su recalcitrante rebeldía. Sublimes, también, todos los insumisos que están en las montañas y rechazan el instinto gregario, el calor de los rebaños y el anonimato de los establos, donde se cambia la soledad por el conformismo pagado al precio del abandono de sí mismo. Vidas apasionadas y apasionantes, patéticas, si se entiende etimológicamente: al servicio de una gran pasión, de una causa que supera las contingencias, de una obra. Burke relacionaba lo sublime con las categorías cartesianas opuestas a lo claro y distinto. Lo confuso y lo indistinto, lo oscuro y lo sombrío, son los lugares donde se arraiga y florece lo sublime. Claro que aparecen los entumecimientos de la muerte, los pavores de las sombras y de la noche, se arriesgan los excesos, las vidas precarias, tendidas entre dos nada, en frágiles desequilibrios, pero fuertes, justamente, por apoyarse sobre cimientos conquistados en la soledad, más valiosos que las falsas bases que se obtienen renunciando a sí mismo. Lo sublime revela la singularidad y la unicidad del sujeto, su solipsismo asumido, y la grandeza del duelo que ha hecho de las empresas colectivas. Allí donde otras almas, menos aguerridas, se hunden en una gran oscuridad, las bellas individualidades transfiguran lo sombrío en luces deslumbrantes por los rayos que lanzan a la faz del mundo.

En la línea anglosajona, Hume también analizará la categoría de sublime, y la encontrará en medio del recorrido que se abre entre la vida habitual, monótona, y la existencia magnificada. En la mayor plenitud del ser, en la vida más intensa, más elevada y más profunda, en los placeres más fuertes, más densos, más ricos y más cercanos a las partes malditas, en los momentos de mayor proximidad con la energía psíquica, a pesar de los terribles efectos que a veces se producen, en todas esas formas exuberantes se encuentra lo sublime. Se trata, entonces, de la calidad de lo que no se conforma sino con los abismos o las cimas, con los excesos. No existe lo sublime en el justo medio aristotélico, ni en la *mediedad* o lo que resultará de ella, como derivación etimológica, la mediocridad. Una patética es ante todo algo dionisiaco, donde los dioses de la medida y el orden son secundarios, están en retirada.

Burke y Hume se inscriben en la tradición sensualista que evita hacer del cuerpo un objeto despreciable. Por el contrario, las pasiones, el placer y el dolor son instancias dignas de consideración filosófica. Al emprender sus investigaciones para distinguir lo bello de lo sublime, Kant se ubicará en las perspectivas anglosajonas, casi en calidad de plagio simple y llano. Siguiendo su inclinación hacia las clasificaciones, distinguirá varias modalidades de lo sublime, según esté relacionado con el terror, la nobleza, la magnificencia. Pero en el inventario de los objetos sublimes que realiza, hay de todo, y nada hace pensar en un orden riguroso, digamos, trascendental. Veamos: la tragedia, el sacrificio por otro, el espíritu de decisión audaz frente al peligro, la fidelidad o la cólera de un hombre temible, pero también una estatura elevada, una edad algo avanzada, el dominio de las pasiones por medio de principios, e incluso la representación matemática de lo infinitamente grande del universo, las consideraciones de la metafísica sobre la eternidad, la Providencia y la inmortalidad de nuestra alma: se pueden reconocer aquí los futuros postulados de la razón pura práctica. Kant se mueve dentro de lo sublime. Por último, son también sublimes la verdadera virtud, un silencio preñado de pensamientos, la veracidad, lo magnífico, los esfuerzos y las dificultades vencidas. Sin olvidar... ¡la piel morena y los ojos negros! Más adelante, atra-

pado por los demonios conceptuales, menos interesado en los inventarios y más kantiano, podríamos decir, el filósofo dirá que lo sublime es lo que revela la naturaleza suprasensible del hombre, arrancándolo a su condición material y fenoménica. Me parece que Hume capta mejor lo llamado suprasensible, ya que habla del cuerpo y vuelve a la materia. Lo sublime es un goce que abarca el alma, o lo que, dentro de la materia, induce los impulsos que sacuden el sistema nervioso, informado por la cultura y él mismo informador de la civilización.

Finalmente, del paisaje romántico a los ojos negros de Kant, ¿dónde están los puntos comunes que permitirían una definición de lo sublime? Todos sienten la necesidad de nombrar las cosas, los gestos, los rasgos, los momentos sublimes, para circunscribir conceptos. Y así ocurre cada vez que se encuentra una realidad difícil de definir con el lenguaje o el material conceptual, y que, insolente, se limita, como modalidad, a seguir produciendo sus efectos más allá de las hipótesis y los análisis. Aquí encontramos la paradoja del no-sé-qué, anti-noción hecha noción, para decir lo indecible, o tratar vanamente de decirlo, más bien, para abordar e interrogar lo inefable, una vez más sin esperanza de lograr un resultado. Lo sublime aparece en forma de fragmentación, de una experiencia radical que produce una conversión en el ser que la atraviesa. El cuerpo es el lugar de ese trauma, de esa herida patética en virtud de la cual la realidad es modificada, entendida bajo nuevos auspicios. Quien encuentra lo sublime desea alcanzarlo otra vez, sin cesar, multiplicando las oportunidades de realizarlo. O de acercarse a él. El esfuerzo hacia ese horizonte en que se anuncian las auroras que aún no han brillado, es genealógico: de él nace el principio de una ética digna de ese nombre. Patética, hedonista, sublime, provee la estructura de una moral radicalmente anticristiana.

DE LA ARISTOCRACIA
O
LAS AFINIDADES ELECTIVAS

¿Cómo puede funcionar, pues, una intersubjetividad interesada en esas líneas de fuerza? Reivindicando una concepción aristocrática de la relación con los demás. Soy consciente de la reprobación general que existe hacia esta palabra, cuando toda práctica efectiva, sin embargo, se inspira en ese principio. ¿Quien no distingue entre el amigo y el transeúnte, la mujer amada o el niño que nos da amor, y el anónimo caminante que pasa por debajo de nuestra ventana? ¿Quién considera en forma indistinta a su enemigo y a su confidente, su hermano por elección y el desconocido? Nadie. Hay grados en la intersubjetividad: el aristócrata es el que asume esta diferencia, la aplica y vive según su orden.

En el extremo opuesto de la ética aristocrática estructurada por afinidades electivas, encontramos la moral igualitaria basada en el amor al prójimo. Del cristianismo al comunismo, hemos podido ver sus limitaciones y comprobar su imposibilidad. ¿Para qué sirve al angelismo, si no para hacer invivible la vida? Vale más un utilitarismo pragmático susceptible de tener efectos en la realidad, que un andamiaje irénico destinado a fracasar. No hay por qué hacer reverencias al cristianismo y a su forma contemporánea, el socialismo marxista. El amor al prójimo

es una necesidad, un grito en el desierto. No tanto por su rigor, su dificultad o su exigencia –en todo caso, esa sería su parte más justificable–, sino por la inhumanidad que engendra al suprimir todas las diferencias, todas las riquezas, todos los méritos singulares en aras de una indiferenciación en la alteridad. El prójimo del cristianismo es cualquier persona, con tal de que sea una criatura de Dios: un fanático de la guillotina bajo el Terror, un fascista italiano que practica la tortura, un bolchevique que resuelve el problema de la colectivización de las tierras con una bala en la nuca, un nazi que hace funcionar las cámaras de gas, un colaboracionista que forma parte de la milicia de Pétain, que les rompe los huesos a los resistentes o los tortura introduciendo insectos en sus globos oculares. También puede ser un verdugo de niños, un terrorista sin ley, un violador de mujeres, un fanático de la violencia pura, un apologista de los holocaustos, un revisionista, un explotador cínico, un partidario de las purificaciones étnicas. Podríamos hacer una larga lista de nombres célebres y de muchos anónimos. Para la moral igualitaria, todos son mis prójimos. Como tales, yo debería amarlos como a mí mismo, por el amor de Dios. Perdonarlos, porque no saben lo que hacen. Ayudarlos, porque están perdidos en el pecado. Dentro de esa lógica, el otro es, de todos modos, un epifenómeno de una relación egoísta con Dios: hay que amar al prójimo para congraciarse con Dios, y además –promesa nada despreciable para los que creen en esa mitología– para la salvación del alma, nuestra pequeña alma privada. En esas condiciones, se realiza, pues, una inevitable instrumentalización del otro.

El amor al prójimo es amor a Dios, y por lo tanto, a una forma hipostasiada del yo, por medio del prójimo, entendido de una manera indiferenciada, por ser, como yo, criatura de Dios. El otro del cristiano es la alteridad neutra, despojada de cualidades singulares o defectos particulares. Su único valor estriba en formar parte de la creación, del proceso divino. Igual que los cerdos, las moscas y las mujeres a quienes los musulmanes impiden entrar a la mezquita. Puede ser el prototipo del personaje inmundo, insoportable, detestable, puede recurrir permanentemente al odio, al desprecio, a la violencia, puede desear mi aniquilamiento, mi destrucción... ¿y yo debería amarlo? En primer

lugar, soy incapaz de hacerlo. Además, no quiero. Más aún, nadie es capaz de hacerlo, a menos que ya esté muerto, que haya matado todas las pasiones en su interior, que haya transformado a su alma en una máquina neutra, helada, y su cuerpo en una tumba más fría que cualquier sepultura. Los partidarios del *agape*, del amor cristiano, han matado en ellos todas las posibilidades de vivir en buena armonía con el *eros*. Como los cadáveres, son impasibles, benevolentes, neutros, frente a la inmundicia.

Pero ¿qué quiere el hedonista? preguntarán algunos. ¿Violar a los violadores, matar a los que matan, devolver con la misma moneda, practicar la ley del talión? Por cierto que no. Ni amar al enemigo, ni masacrarlo. En condiciones de existencia que excluyan la guerra o un tipo social de violencia particular —la tiranía, la dictadura, la sumisión ideológica que pasa por la coacción física—, se trata de practicar solamente el desprecio, forma negativa y centrípeta de la afinidad electiva. Según la lógica aristocrática, un principio electivo nos permite, en la relación con los demás, distinguir por elección voluntaria, singular, entre los que deseamos ubicar cerca de nosotros, y los que enviamos a los círculos más alejados. A partir de mi propio juicio, y en función de las informaciones que me dan los otros, por medio de sus acciones, sus comportamientos, sus señales, sus gestos, sus silencios, me decido por instalarlos en alguno de los círculos concéntricos cuyo centro soy yo. El mundo es jerarquizado de este modo en posturas móviles, porque nada es definitivo, ni en la proximidad, ni en la distancia. Las afinidades superiores son la amistad y el amor: primer círculo. Y, según el principio de entropía, los siguientes incluyen a los seres con los que mantengo relaciones de fraternidad, de camaradería o de simpatía: segundo círculo. Luego vienen los que pertenecen a la vecindad y la relación obligada, por el trabajo, la vivienda y todas las formas en que aparecen los conjuntos sociales de los que todos participamos: tercer círculo. Hasta aquí se conjugan las variaciones sobre el tema positivo. Más allá, hay una especie de cuarto círculo, pero que es más bien un espacio definitivamente abierto sobre el vacío, en el que se juegan las degradaciones que van de lo neutro a lo negativo. Neutros son los desconocidos, los anónimos, los que pasan por la calle, aquellos cuyos nombres ignoramos. Ne-

gativos son los enemigos, los sujetos a los que nuestro desprecio mantiene a una distancia máxima, esperando que esa pasión se transforme en olvido, virtud aristocrática superior al desprecio, que en realidad nos ata más al otro, en una forma desagradable.

En esos círculos éticos circulan afectos que muestran la relación que existe entre ética y patética. Entre el primer y el último círculo se practica, de distintas maneras, la virilidad, la suavidad y la delicadeza, la consideración y la compasión, la amabilidad, la gentileza y la cortesía, la urbanidad, la galantería, la civilidad, la anuencia, el respeto, todas variaciones positivas de una alteridad interesada en el otro y su placer, al mismo tiempo que en el propio. Desde mí hacia el mundo, bajo sus modos de aparición, se forman *rizomas** que se dirigen hacia la periferia: cuanto más corta es la raíz, más se liga al otro, más sólida es. Gana en consistencia lo que no tiene en longitud. Cuanto más larga, más tiene que ver con lo lejano, y es más floja, más laxa. Los rizomas son variables y están sometidos a cierto número de parámetros que determinan su solidez, su naturaleza, su cantidad y calidad mezcladas. Ninguna relación es definitiva. Un rizoma muerto podría fosilizarse de este modo, y además, la entropía actúa incluso sobre los objetos sin vida.

¿Cuáles son los parámetros que actúan sobre la forma de los rizomas? Todas las informaciones proporcionadas por el otro personalmente, de manera positiva –diciendo, mostrando, afirmando–, o negativa –ocultando, disimulando o ignorando–. Las posiciones dentro de los círculos éticos corresponden al comportamiento del otro. Si insiste en faltar al hedonismo, deja pasar todas las oportunidades de contribuir a un aumento de los placeres, si convierte al otro en un instrumento para su propia perspectiva egoísta o egocéntrica, si inunda al mundo con su voluntad imperiosa, pagando el precio de una negación simple y llana de todo lo que no es él mismo, entonces contribuye a su evicción, a su alejamiento. Si actúa de manera inversa, puede trabajar por un aumento de la proximidad con aquel a quien haya elegido. Cada uno es, pues, en gran medida, responsable del lugar que ocupa en los círculos éticos del otro.

La entropía también es importante en la oscilación que va de la

elección a la evicción. Caracteriza a la fatiga que es consustancial al movimiento. Toda vida es dinámica, y eso implica un juego entre las personas. La costumbre lleva al desgaste, de una modo inevitable. A pesar de los esfuerzos, los flujos y reflujos transforman los bloques de piedra de aristas afiladas en piedras romas: no se puede escapar a las mareas cuando se yace en una playa. Pero además de esa ley que impone sus efectos, está la posibilidad de acelerar el movimiento por culpa propia. La negligencia, por ejemplo, la falta de interés, la incapacidad para prever los placeres del otro, sus dolores y sus penas, la impotencia para evitarlos y la impericia ética, aceleran el proceso de descomposición. Se inicia así el movimiento centrípeto, se prepara la evicción, y el pasaje de un círculo al otro, en el sentido de una degradación, se manifiesta inmediatamente. De modo que la entropía, pasiva o activa, es la causa de los amores que terminan o las amistades que se deshacen, de las rupturas, las separaciones, los divorcios en el sentido etimológico: girar en sentido contrario, separar.

De la misma manera se realizan los movimientos inversos, en virtud de los cuales el que está más cerca en los círculos éticos alguna vez debe recorrer el trayecto que lo llevó desde los bordes exteriores, donde no podía no encontrarse, hasta el centro, donde reside. De ser anónimo, sin nombre, se convierte en el nombrado por excelencia. Y nombrar es hacer surgir el ser, es conferir existencia. Para efectuar un camino centrípeto, también hay que proporcionar informaciones que lo permitan: gestos, señales, palabras, intenciones, pruebas, que formen rizomas cortos y sólidos. Todo movimiento que opere en esa cosmografía es generador de patética: sufrimientos, dolores y displacer, cuando existen dialécticas centrípetas, y goces, placeres, alegrías, cuando hay una dinámica centrífuga. El hedonismo consiste, en la lógica de aritmética de los placeres ya designado, en aumentar las condiciones de posibilidades centrífugas y reducir al máximo los trayectos centrípetos. Sabiendo que no se puede congelar el paisaje de los círculos, y que está permanentemente sometido a las estaciones, se trata de preservar la paz espiritual, el equilibrio y el propio placer. El trabajo selectivo debe permitir mantener el alma serena. El principio de las afinidades electivas convoca a los placeres más numerosos y de la mejor calidad.

Cada persona que construye sus círculos éticos, es al mismo tiempo un punto en la geografía de los demás: todos estamos ubicados en los círculos de los demás, más o menos cerca, más o menos lejos. Y las interacciones se efectúan permanentemente. Aunque alguno prefiera estar en un máximo de proximidad con otro, deberá comprobar que a menudo eso no ocurre, y que existe un hiato entre lo que él espera y cree, y lo que puede observar en diferentes oportunidades si tiene un mínimo de lucidez. En esas idas y venidas, muchas veces las sensibilidades sufren, especialmente en materia de trayectos hacia los bordes: es difícil aceptar ser excluido cuando se imagina que eso no ocurrirá. Porque es tal el amor propio, que es más fácil creer que se están soportando los efectos del humor del otro, que admitir que se recoge lo que se siembra, poco a poco, paciente y con determinación, persistiendo a veces en la acumulación de displaceres con respecto a quien un día preferirá establecer una distancia que pacifique, antes que permanecer en una proximidad que aumente sin cesar el malestar. Al incrementarse la entropía, se acelera la empresa de la muerte. Cada uno sabe que si recoge tempestades, es porque ha sembrado vientos.

El principio aristocrático obliga a la consideración, virtud cardinal de una ética hedonista. Su valor es sublime: induce la naturaleza de las relaciones y confiere temperatura a las intersubjetividades. Las afinidades electivas no tienen más objetivo que la realización de una aritmética de los placeres, en el sentido de un aumento de oportunidades de gozar, junto con una disminución drástica de los motivos para sufrir. Cerca de nosotros, encontraremos a quienes nos dan el máximo de placer, y a quienes, en retribución, tratamos de devolver lo mismo; lejos, están los que sólo nos proveen motivos de malestar, de sufrimiento. En cambio, una ética aristocrática, selectiva, establece una jerarquía entre los seres más o menos valiosos, crea permanentemente una tensión de interés hacia el otro. El instrumento de ese interés, de la consideración, es la gentileza, principio activo en la dinámica de los círculos.

Lejos de ser una virtud, la *gentileza** es la herramienta privilegiada del orden instituido entre los seres humanos. La burguesía hizo de ella una caricatura al servicio de sus intereses: pequeña codificación de mentiras sociales, invento mezquino destinado a practicar el honesto disimulo, se convirtió, por su culpa, en un principio hipócrita que tiende a preservar la etiqueta y la reproducción de las castas. Practicada por la nobleza orgullosa de su sangre azul, imitada por la burguesía que encuentra en la riqueza un consuelo por su falta de apellidos nobles, la gentileza es actualmente una caricatura, porque tiene que ver con lo estático, con una actitud de reserva y de sálvese-quien-pueda. Las baronesas la codifican en manuales que usan las esposas de industriales que salvan a sus familias gracias a un buen matrimonio. Entonces, es vulgar: la quintaesencia de la grosería.

La gentileza de la que hablo es un principio selectivo mediante el cual se realiza lo que Nietzsche llamaba *el pathos de la distancia*. La etimología recuerda que tiene relación con la limpieza, con la pulcritud, virtudes nietzscheanas por excelencia. Es una fuerza arquitectónica que da forma a las relaciones humanas, estructura los ámbitos que corresponden a la intersubjetividad. Es una métrica referida a la cantidad y la calidad de los rizomas que forman una estrella a partir de uno mismo. Schopenhauer mostró maravillosamente esta genealogía, en una fábula con *puercos espines*,* nuevos animales de nuestro corral antropológico: estamos en invierno, hace frío, los animales tienen, digamos... la piel de gallina. Para evitar esa molestia y dejar atrás ese mal recuerdo, deciden acercarse, para darse calor. Pero... ¡ay!, olvidaron sus espinas aceradas y se hacen daño al tratar de apretarse. La alternativa es simple: o eligen la distancia y tienen frío, pero evitan las heridas; o prefieren la proximidad, y se produce el choque de espinas, pero evitan congelarse. Cálculo de placeres, consideración de sufrimientos, ventajas e inconvenientes: diríase una fábula para un trabajo práctico, donde se ve cómo funciona una buena aritmética de las pasiones. Schopenhauer opta por la distancia adecuada, la que evite tanto el exceso de frío como los pinchazos. Se tratará de pagar un poco de calor con un poco de molestia, un poco de preservación de su integridad con un poco de frío. Llama a la distancia adecuada, gentileza. Está cla-

ro que se aplica a nuestras relaciones con los demás: demasiada proximidad nos cansa, nos desgasta y aumenta la entropía; demasiada distancia nos aísla y nos obliga a soportar nuestra propia compañía, demasiado pesada. Significa un gran paso hacia la lucidez el momento en que el hombre toma conciencia de que el ser humano es un animal que no está hecho ni para vivir solo, ni para vivir en grupo. Y el grupo empieza por el otro. Basta uno solo, y ya tenemos la comunidad, con todos los sufrimientos que ello implica. Llegar a practicar ese pathos de la distancia que permite un movimiento oscilatorio entre un exceso de soledad y un exceso de gregarismo, constituye un progreso manifiesto. Y más sabio aún es saber que, en el balance de placeres y dolores, existe menos sufrimiento cuando se opta por un exceso de soledad que cuando se exagera en las relaciones con los demás. La gentileza, arte de la puesta a distancia, o del establecimiento de la distancia adecuada, también genera sapiencia: por su intermedio se aprende a no saturar los primeros círculos, a preferir lo mínimo con lo que es más fácil producir relaciones de calidad, pues el número impone, por la cantidad, una falta de profundidad, y condena a lo superficial.

Cuando se logra hacer el vacío en virtud de elecciones que aseguran el máximo de placeres intercambiados, compartidos, será fácil usar la gentileza, sabiendo, desde el principio, que es en primer lugar signo de consideración, demostración de nuestra propia disposición espiritual en un momento dado de nuestra relación con los demás. Gracias a ella, se efectúa una extirpación de las partes malditas negativas haciendo desbordar el amor propio, y alentando el juego hedonista en dirección al otro. Es una demostración de interés, e implica tensión, atención y perspicacia. La gentileza es el arte moral de lo infinitesimal: esté en los intersticios, en las articulaciones, en la sombra de un aliento, en la transparencia de lo inefable o de lo indecible, escruta el gesto, la menor señal, busca la extrema sutileza en los dominios más exigentes en finura: está en juego el conjunto del cuerpo, la totalidad de los sentidos, se trata de ver lo invisible, oír lo inaudible, percibir lo ínfimo y distinguir la multiplicidad de variaciones que pueden tomar un color, una luz, un sonido, una voz. La gentileza es el arte de las búsquedas microscópicas, a través

de las cuales es posible llegar a conocer las verdaderas intenciones del otro, al menos, la idea que uno se hace de ellas, porque, a pesar de la sagacidad o la extremada habilidad en la materia, queda una cantidad infinita de errores, dé posibles imprecisiones. Pero si eventualmente no se consiguiera penetrar un poco en las intenciones del otro, al menos podrá tenerse la satisfacción de haber intentado todo para lograrlo. Sólo en ese momento, podemos evitar el malestar que surge cuando sabemos –sentimos– que pudo haber negligencia de nuestra parte. La gentileza bien llevada permite la presciencia del placer del otro, condición de posibilidad, evidentemente, de una relación hedonista. ¿Cómo desear el placer del otro sin saber previamente cuál puede ser? ¿O sin tratar de suponer cómo podría ser?

En la hipótesis de una torpeza, de una incapacidad para hacer funcionar correctamente la gentileza, la sanción es inmediata: *hic et nunc*, se frustra. Lejos de los grandes sistemas, de las morales entendidas como catedrales hieráticas, inhabitables, la ética hedonista es inmanente. Sus efectos se producen en el instante, y no remiten a ningún juicio exterior, trascendente ni divino. Fallarle al otro, olvidar su deseo, descuidar su placer, es producir inmediatamente un displacer. La sanción es consustancial al acto desacertado.

Por medio de la gentileza, le señalo al otro que se halla consciente y voluntariamente implicado en el círculo que parte de mí, y volverá a mí, pero no sin tomar la medida de su deseo y ansiar su placer, contribuyendo a realizarlo. El interés gentil apunta al beneficio hedonista, implica un contrato siempre revocable por cualquiera de ambas partes, cuyas modalidades pueden ser determinadas justamente por la gentileza. Esta permite medir la voluntad subjetiva con la que se interactúa, luego hace posible un proyecto de goce, y por último alienta el pasaje al acto, a la realización del hedonismo. Pero hay que determinar la naturaleza sinalagmática de ese contrato: la gentileza hacia otro convoca, supone y exige la misma hacia mí. De lo contrario, la relación toma caminos equivocados. La gentileza incesante, sin una respuesta equivalente, se convierte en debilidad. Frente a la violencia evidente, abierta, es un error, al menos no tiene razón de ser. Si funciona como principio selectivo, inmediatamente

hace la diferencia entre el sujeto con el que puede instaurarse una relación hedonista y aquel con quien eso no es posible. En cuanto se detecta una asimetría, es preciso abandonar la gentileza y optar por la fuerza que define la evicción.

Lo mismo debemos hacer con la delicadeza y la consideración: sería tonto pretender enfrentar con dulzura al grosero que ignora todo escrúpulo y persiste en la violencia de un egoísmo permanente. La gentileza es el instrumento de un utilitarismo bien entendido en el que se aspira a una estetización de las relaciones: la longitud, el corte y la calidad de los rizomas están en relación con lo que induce ese colaborador de la aristocratización. Se trata, pues, de establecer las condiciones de posibilidad de una distancia adecuada, de una relación armoniosa y un equilibrio de fuerzas. Todas estas cualidades provienen de las bellas artes. Si hiciera falta una palabra para calificar esta ciencia de las distancias en el juego intersubjetivo, forjaría el neologismo *eumetría*. Se da una proporción en virtud de la cual pueden registrarse cantidades mínimas y calidades máximas en el centro de esa geografía ética, lo más cerca posible de uno. Inversamente, en la periferia se verificarían las cantidades máximas y las calidades mínimas. Recorriendo esos territorios, sería fácil advertir que aun la relación más completa deja una posibilidad de opción para la circulación de señales: en grandes cantidades, más justas y precisas, son inseparables de la relación ética más fina y más sublime. Hablo de la amistad.

En la cúspide de las virtudes, instalo la menos expuesta a lo fútil y la más alejada de las fragilidades debidas a los caprichos: la *amistad*,* soberana, viril y afirmativa. Mientras que el amor sufre con el paso del tiempo y se divide en presencia de placeres que le son exteriores, la amistad se solidifica, se afina y se determina, como única barrera posible contra la entropía. En su origen se encuentra la elección que, empero, no es efectuada al azar, a la ligera. El conocimiento tiene relación con una extraña forma de *reconocimiento*, sorprendente sensación de encontrar completud a una carencia que se experimenta desde hace tiempo, pero se vive en forma serena por tener la certeza de que un

día se producirá el encuentro amistoso. Ese deseo no atenaza tanto como el deseo amoroso, no es tan devastador. Elegir un amigo es en cierto modo ser ya elegido por él, desde las primeras complicidades que se muestran como una autorización para un compromiso en esa dirección. Y luego viene la legitimación de ese trayecto hacia el otro.

Por ser electiva, la amistad es también aristocrática y asocial. En la relación con el mundo, provee una fuerza que aísla del resto de la humanidad. Gracias a ella adviene la singularidad de cada persona, porque permite, en la escultura de uno mismo, recurrir al otro como si fuera un espejo al que se puede interrogar sin riesgo de obtener un reflejo poco fiel. Refuerza la intimidad, en contra de las obligaciones sociales y mundanas. Cuando se la experimenta, puede verse hasta qué punto no resiste ante ella lo que constituye habitualmente el juego social y la seriedad del mundo. La complicidad que genera es un multiplicador de fuerza. Inscribe su soberbia por encima de todas las obligaciones que no derivan de ella. Como tal, es la virtud sublime por excelencia. Porque no pueden haber normas que la sobrepasen, o leyes que la contengan.

El proyecto del amigo es la contribución a la elaboración de uno mismo y del otro en la forma consumada de una bella individualidad, de una singularidad completa. Sólo en la relación de amistad el solipsismo queda atrás, casi olvidado. También en este caso, es lo contrario de la relación amorosa, que agrava la in comunicabilidad entre los seres. La etimología señala que el amigo se define por la privación de sí mismo en beneficio del otro, entendido como ese fragmento de nosotros mismos que ahora nos falta. La amistad secciona al amor propio para instalar en la hendidura las primeras fuerzas que, al cristalizarse, formarán el rizoma esencial. Y nunca más la soledad será como antes. En sus arrebatos más ardientes, más destructores, la sensación de estar solo desaparece para dar lugar a una suavidad casi permanente, y una bondad siempre disponible, lo que no excluye ni la severidad ni el rigor, todo lo contrario.

Por constituir una contradicción flagrante al principio democrático e igualitario, disgustó profundamente a la Revolución Francesa, que pretendió codificarla. La mejor manera de aniqui-

lar una fuerza temible por sus efectos asociales, es asignarle una existencia social. Saint-Just fue el artífice de esa empresa reductora. ¿Debemos reír o temblar al leer el proyecto del arcángel revolucionario? No sé. Yo me inclino más bien por temblar. Primero, la república según la moda Saint-Just, rechaza a cualquiera que declare no creer en la amistad. Después, se instituye una fiesta consagrada a esa virtud, el primer día de Ventoso. Todos veneran a la divinidad. En esa oportunidad, es decir, una vez por año, todos deben declarar pública y solemnemente, la identidad y el nombre de sus amigos. Además, si tiene lugar una ruptura entre dos amigos, el mismo principio obliga a informar de ello a las autoridades y al público, y explicar los motivos. En caso de que uno de los dos amigos cometa un crimen, su alter ego será desterrado. Cuando uno de los dos muere, el que sobrevive encabezará el cortejo, por supuesto, y deberá cavar con sus propias manos la tumba donde sepultarán al difunto. Al morir él a su vez, se volverá a abrir la tumba para que ambos amigos descansen juntos en paz, por toda la eternidad. ¡Debe de ser muy temible ese poder para que se le impongan esta clase de formalidades con las que se supone que puede desarrollarse mejor!

Podemos suponer que los partidarios de una sociedad transparente temían a la amistad por la opacidad que genera entre ambos seres y el resto de la sociedad. Porque entre ellos se solidifica una micro-sociedad en la que todo es común: destinos, pasiones, proyectos, pasado, temores, dolores, penas, alegrías. Y todo organismo independiente de un leviatán social parece alimentarse de él, como un parásito, fagocitando la bella unidad social. Porque la verdadera amistad está por encima de la leyes, del derecho, de las instancias sociales llamadas Familia o Patria, Estado o Nación. Se es amigo antes de ser ciudadano, y a veces a pesar de o contra la condición de ciudadano. De ahí su función absolutamente atomizadora y su carácter asocial.

En la Antigüedad, fue una virtud cardinal, pero se integraba en una sociedad misógina, reglamentando las relaciones de los hombres entre sí, como una cualidad viril, y en perfecta simbiosis con los imperativos sociales. Los griegos y los romanos destacaban la amistad como una virtud específica que aumentaba la inserción del hombre en la ciudad, en la vida activa de su res-

pectiva *polis* o *urbs*. Virtud guerrera, de una virilidad espartana, cuando no era lisa y llanamente homosexual, era heroica y se consideraba la modalidad ideal de la relación con el otro. Es una forma específicamente histórica de intersubjetividad masculina, y eso reduce bastante la posibilidad de copiar sin reservas sus maneras en nuestra época.

Una nueva definición de la amistad, moderna, exige tomar en cuenta las formas sociales contemporáneas en las que pueda desarrollarse. Ni antigüedad greco-latina, ni época feudal, ni Renacimiento, que facilitan las bellas y nuevas posibilidades de existencia, sino triunfo de la era industrial y la feliz igualdad teórica con las mujeres: el problema se desplaza hacia nuevos terrenos. Esta época entiende los sentimientos en un registro diferente a los anteriores: ya no existen matrimonios por conveniencia, en principio, sino por amor; el trabajo y la vida familiar celular ocupan el lugar de las antiguas microsociedades generadas por la amistad. Esta debe conformarse con porciones microscópicas del tiempo que dejan libre el trabajo y la familia. Falta ocio, tiempo libre: la amistad tiene horas contadas o debe integrarse a las que pertenecen a la familia.

Pero esta soberana complicidad necesita tiempo. Y podríamos repetir la vieja idea de que no existe amistad, en sí misma, sino solamente pruebas de amistad, en instantes y momentos sucesivos, desarrolladas en el largo plazo. Nunca se la posee definitivamente, sino que debe ser construida sin cesar por medio de señales, indicios, demostraciones. En ese sentido, el transcurso de los años la vuelve más bella. Raramente soporta el alejamiento o la instalación del silencio, o la falta de tiempo. Parece por negligencia y ausencia de razón de ser, porque no es un sentimiento etéreo sin relación con su ejercicio. La muerte detiene la pasión en el punto en que se encontraba: Patroclo y Boecio serán objetos de una rara devoción, una notable fidelidad, por parte de Aquiles y Montaigne. Toda la obra del filósofo de Burdeos es un homenaje a la memoria de la sombra. Recuerdo que Deleuze, hablando de Guattari, llamaba *escritura a cuatro manos* la relación que los unía, que los une. La muerte del amigo es un agujero en el alma, imposible de llenar: es el mismo que se colma cuando la amistad aparece.

En efecto, en el origen de esta virtud noble, está la carencia, la misma incompletud que aquella a la que se refiere Aristófanes en el banquete de Platón: la falta de perfección, la soledad, la angustia y el vacío que yacen en el fondo de uno. Experiencias dolorosas de solipsismo, aislamiento metafísico, conciencia de las propias posibilidades y los propios límites: todas esas desdichadas certezas llevan a un sentimiento de malestar que es desterrado por la amistad. Porque comparte esa incurable melancolía, y también los excesos, los desbordes, todo lo que amenaza expandirse en uno. En ella se realizan los equilibrios que se logran administrando las donaciones y los presentes recibidos. Es necesidad de recibir y alegría de dar, en una exacta relación de intercambios afinados y privilegiados: ninguna intersubjetividad podría invocar una amistad que viviera fuera de las confianzas y la complicidad. El amigo es el único que posee los secretos, el único que conoce lo indecible. El vocablo no se conjuga, y no lo imagino en plural.

La amistad restaura los equilibrios interiores, tanto evitando los movimientos excesivos hacia abajo, como los que apuntan hacia arriba: conjura las depresiones, en el sentido físico del término, y también las presiones demasiado fuertes. En cierto modo, es una ciencia singular, un arte termodinámico. Los placeres y los dolores que amenazarían deteriorar el alma son desactivados cuando se comparten en la confianza. Por eso parecen tan modernos los análisis de Francis Bacon, que define la amistad como un sentimiento semejante a la *confesión auricular*, de la que procede. Para él, no tener un amigo es ser un caníbal que devora su propio corazón, porque la amistad es el arte de disminuir los dolores y pulverizar los cálculos. En cuanto tal, su naturaleza catárquica es innegable, ayuda a vivir instalando el equilibrio, la paz interior, el orden, en un alma amenazada por el desequilibrio, la guerra contra uno mismo y el caos. En el registro hedonista, la amistad es principio de armonía mediante el cual, al compartir los afectos, se aumentan las alegrías y se disminuyen los dolores del amado y los propios. La disminución de la pena acarrea inmediatamente el aumento del placer.

En otros casos, por ejemplo en la indecisión, o la paralización frente a las opciones o las alternativas, la amistad es un

factor de clarificación. Sea porque el otro da directamente sus opiniones, consejos, juicios, sea porque escuchar, practicar esa confesión auricular, le permite al sujeto indeciso que expresa sus problemas encontrar una solución por sí mismo. Porque expresar, es poner en orden, construir, producir un sentido y avanzar hacia la resolución. El oído amigo es la oportunidad de una conceptualización que no podría hacerse sin él. Al franquear los límites que contienen las confusiones, las zonas sombrías, las dinámicas oscuras, el lenguaje ayuda a aclarar y diferenciar. El verbo siempre fue contemporáneo de toda creación: por su intermedio adviene el logos. El lenguaje es un gran demiurgo, la amistad es su laboratorio. El psicoanálisis hará uso de las virtudes catárquicas de la palabra, después de siglos de cristianismo triunfante que, como es sabido, practicaba la confesión auricular. Que surja una lógica laica del lenguaje, inmanente, hedonista, rebelde a las codificaciones, e individualista: para ello, la amistad será su pretexto, su forma y su oportunidad. Es un cordial. Me gusta esta palabra que, por su etimología, recuerda que se puede facilitar el funcionamiento del corazón, hacer menos dolorosas las efusiones patéticas. Es un regulador de pasiones y se manifiesta, como la gentileza, en una infinita cantidad de hechos y gestos, ayudas y consuelos, intenciones y delicadezas. La compasión es su principio, la palabra, su vehículo, por ser manifestación de sentimientos, sensaciones, deseos, temores, pero también porque anuncia una práctica, actos, efectos inmanentes en la realidad de todos los días. La palabra es metafórica: puede también entenderse como el conjunto de signos emitidos en dirección al otro. La sonrisa, la mirada, el silencio, la presencia, también son palabras, por supuesto. Y, más que ninguna otra cosa, expresan las quintaesencias subjetivas. Una presencia mineral, por ejemplo, una disponibilidad total de la que, sin embargo, nadie abusa, son indicios de una amistad irradiente. Veo aquí una posibilidad de redefinir la virilidad, lejos de las escorias que hasta hacen desaparecer su sentido original: es viril aquello que manifiesta la esencia del hombre en cuanto especie que tiende a lo sublime, que aspira a abandonar el terreno natural del que procede. Es viril el gesto *andróforo*, neologismo que me gusta utilizar porque corresponde, en el ámbito de Eros,

al psicopompo en el terreno de Tánatos. Portador de los dolores del hombre, de sus sufrimientos, de las cargas que entorpecen su marcha, sostén del peso de aquel a quien se ama, recurso permanente: Sísifo respaldado.

Dentro del conjunto de signos posibles, el lenguaje, a pesar de sus imperfecciones y sus imprecisiones, sigue siendo el medio más seguro para ir hacia el otro. Pero es preciso que las mismas palabras signifiquen más o menos las mismas cosas para las diferentes personas. Porque el vocabulario es, en primer lugar, un semillero de pathos, una herramienta que complace o hiere, que calma, reposa o asesina. Es la memoria de experiencias pasadas, el lugar donde se estratifican los recuerdos felices o desdichados, infancias perdidas o educaciones descuidadas. Toda palabra utilizada por alguien, es un universo entero cuyo destino es un oído, y está mediatizada por un mundo, el del otro. Las palabras están vivas, en primer lugar, en la historia general de su utilización, y luego, en cada historia particular, manejadas por singularidades marcadas por su biografía. ¿Cuántos recurren a palabras cuyo sentido ignoran por completo, aunque crean que dominan su definición, su contenido? Lo peor no es la ignorancia, sino la ilusión de saber. Desde la etimología, la genealogía del concepto, hasta su uso y su perversión, se instalan una gran cantidad de parásitos. Entre el significante y el significado se produce un divorcio cada vez mayor. A veces, involuntario, pero a menudo voluntario. Pertenece al registro de lo ético prestar atención a esta desviación.

El verbo es extremadamente poderoso en el régimen de los círculos éticos. Frente a la inconsecuencia que permite un uso salvaje del vocabulario, se trata de *rematerializar la palabra*. Contra el nihilismo verbal que hace estragos, y en virtud del cual la palabra no es nada, no tiene ningún valor, no anuncia ninguna acción y se limita a ser paradójicamente vaciada, hay que promover un materialismo lingüístico, cuyo principio residiría en un nuevo vínculo entre la palabra y el sentido, el verbo y el acto. Eso permitiría el advenimiento de lo que los lingüistas llaman el registro de lo *performativo*.*

La nuestra es una época de glosolalias. Pero a diferencia de San Pedro, que se benefició con las ventajas de Pentecostés –cosa que no ocurre todos los días–, hay pocas probabilidades de que de golpe todos empecemos a entender los idiomas que no practicamos. Más aún cuando los que triunfan hoy en día son creaciones únicas, totalmente sometidas a sus criaturas, lo que hace aún más improbable cualquier posibilidad de comunicación. Recordemos la etimología de bárbaro: designa a aquel cuyos sonidos articulados sólo producen, como todo efecto, un conjunto de fonemas sin sentido, incomprensibles. Estamos bajo el imperio de los bárbaros. Cada uno se encierra en su mundo con su lenguaje, sus palabras, que sólo tienen sentido para él. Sin embargo, es con ese pequeño bagaje engañoso como intentará solucionar sus problemas de intersubjetividad. ¡Cuántos malentendidos –también aquí en sentido etimológico– surgirán de tal impericia!

Las palabras están, pues, prácticamente muertas, porque las ha vaciado de sentido una incapacidad de las instituciones –familiares, escolares o sociales– para poner en perspectiva, de una manera rigurosa, el significante y el significado, el verbo y el contenido. Este estado de hecho se agrava por la ignorancia en la que se encuentran los que navegan en pleno iletrismo y sin embargo se consideran letrados, los que persisten en hacer de su jergonza un modo de interacción comunitaria. De esto resulta la incapacidad de vivir una relación ética digna de ese nombre, y una condena a vivir en la imprecisión, dominados y circunscriptos por la realidad, que no saben nombrar correctamente, y, por lo tanto, no pueden entender. La casta de los bárbaros que emplean glosolalias está poblada de inocentes, en la hipótesis más favorable. Pero también existen entre ellos individuos menos ingenuos de lo que parecen, y que usan esa babelización como un argumento para su inmoralidad. La corrupción del lenguaje sirve a su voluntad de dominio sobre el mundo, sobre los demás, sobre la realidad.

El prototipo de la glosolalia voluntaria es Don Juan, que practica, sin vergüenza, un maquiavelismo lingüístico extravagante para burlarse de todos: su padre, las mujeres, los criados o los desconocidos. Seducir por medio de la mentira es su objeti-*

vo, cuando es tan fácil lograr los mismos resultados sin recurrir al engaño. Mientras que el Comendador es palabra caballeresca, emblema de lo performativo, lenguaje encarnado y discurso indisolublemente metamorfoseado en acto, Don Juan es palabra falaz, seductora, ligera y vacía de efecto anunciado. El realista que promete los infiernos y los abre bajo los pies de quien está destinado a él, y el nihilista que escapa de sus acreedores –desde el usurero hasta la mujer a quien le prometió matrimonio– por medio de palabras lisonjeras, son ejemplos característicos de comportamientos posibles ante el lenguaje. El espíritu caballeresco contra el facilismo bárbaro. La palabra de Don Juan se propone producir un encantamiento, un embaucamiento. La autonomía del significante le permite jugar y engañar a sus interlocutores, que imaginan que la palabra tiene algún efecto sobre la realidad. El burlador de Sevilla, como también se lo llama, practica una esquizofrenia característica de nuestra época, que obedece al extravagante mandato del honesto disimulo con el único objeto de afirmar la omnipotencia del yo contra el otro, y a su pesar.

En los círculos éticos, la gentileza es un principio selectivo, pero también el modo de uso del lenguaje. A partir de la constancia, o de la inconstancia del otro, se podrá practicar la elección o la evicción. El hedonismo es imposible de realizar si la palabra está devaluada, si se la lleva el viento. No hay moral gozosa sin claridad de intenciones de una parte, y realización de las mismas, una vez dichas las cosas, de la otra. Para evitar inconvenientes y tratar de producir placer, el hedonista tiene la obligación de decir lo que hace y hacer lo que dice. Queda a cargo del otro actuar en consecuencia, y desplegar las lógicas que le permitan sentimientos centrífugos o prácticas exclusivas. La mentira no sirve: es mejor manifestar los propios deseos. En el peor de los casos, simplemente no se recibe; en el mejor, se pueden elaborar goces en común. Sea como fuere, las cosas están claras: cada uno sabe con qué puede contar, qué puede esperar, suponer, dar. La práctica de lo performativo es hedonista, porque evita los dolores provocados por los malentendidos directos y voluntarios, o indirectos e involuntarios. Así, es necesario aclarar que, como nadie está obligado a hacer una promesa, se

supone que quien la hace debe honrarla. Nadie tiene por qué hablar, revelar, enunciar, prometer, pero quien así se haya manifestado debe ser consecuente y actuar en la dirección indicada. Porque toda palabra pronunciada debe anunciar un acto por venir.

Así como la gentileza es un arte de lo infinitesimal, el lenguaje implica una capacidad de distinguir lo mínimo. Cada palabra tiene su sentido, está preñada de promesas particulares, singulares. Así como no dice más allá de lo que significa, tampoco expresa menos de lo que significa. El vocabulario permite, en su riqueza, en la infinidad de combinaciones que autoriza, un número incalculable de variaciones que hacen posible la expresión de matices, sutilezas, finuras. Por eso, en una relación intersubjetiva, es necesario preocuparse por el verdadero sentido. El bovarysismo nos lleva a preferir lo que no ha sido dicho, pero que no hubiéramos querido oír. La negación tiene lugar también en el aspecto lingüístico: supone estar más abierto a uno mismo y sus propios deseos, que al otro, y lo que quiere transmitir. O, de otro modo, aparece cuando no se da crédito a lo que otro diga, so pretexto de que uno se propone hacerlo cambiar de opinión y volver caducas sus afirmaciones. Tenemos tendencia a no creerle al otro, porque nuestra voluntad es modificar su opinión, y desacreditar el presente real en aras de un futuro hipotético se vuelve un juego de niños. En esta distorsión, se instala el malentendido. Cuando no sabemos escuchar, nos exponemos a no ser oídos. El hedonismo es consideración hacia las intenciones manifiestas, no en la hipótesis y la ilusión, sino en la práctica y la realidad. El bovarysismo lingüístico se fabrica enteramente por medio del amor propio: designa una incapacidad para una relación auténtica con el mundo. El sujeto no le miente al otro, sino a sí mismo.

Al rematerializar la palabra, se vuelve a encontrar el gesto primitivo que destacan todas las mitologías cuando se refieren al génesis de sus cosmogonías: la palabra es fundadora, permite el advenimiento del sentido y de la forma en medio del caos. La palabra es una energía espermática. En el *juramento*,* por ejemplo, es todopoderosa, así como en la ceremonia en la que se arma a un caballero. El perjuro se arriesga a las más terribles maldiciones: los griegos hacían sus juramentos sacrificando un

animal, prefigurando la suerte que correría quien no respetara la palabra empeñada. Hesíodo cuenta que un compromiso sellado por el agua de la laguna Estigia se pagaba, en caso de incumplimiento, con un año sin voz ni aliento.

Porque la palabra es una moneda que también puede ser devaluada, desacreditada, fraccionaria —de poco valor—, obsidional —de curso limitado entre los límites de una ciudad sitiada—, fiduciaria o escrituraria. Y así como una alteración, una falsificación de la moneda acarrea graves inconvenientes económicos, la desmonetización lingüística provoca graves perturbaciones en las relaciones entre los hombres. Se llama trabucante a una moneda que tiene el peso correcto; del mismo modo, se llama escritura secreta a los signos distintivos que se graban sobre una pieza para diferenciarla de los falsos valores en curso: me gustaría que, en una perspectiva ética, pudiéramos actuar en el sentido de una emergencia de palabras trabucantes. Por otra parte, una ética interesada en efectos hedonistas debería recurrir a la escritura secreta por medio de la recuperación del principio de consecuencia. Lo performativo, como la gentileza de la que participa, debe convertirse en un principio selectivo. Su uso o su rechazo deberían contribuir a la dinámica de los círculos éticos, para que los falsificadores del lenguaje se vieran repudiados, rechazados, expulsados hacia la periferia de la geografía aristocrática. Cuando toda comunicación es imposible, hay que renunciar a la intersubjetividad, so pena de sufrir malestares perpetuos, dolores que aumentan cuando se pretende circunscribirlos, y luego reducirlos, infructuosamente.

Sería bueno advertir la precariedad de toda relación de lenguaje que no tome por modelo lo performativo, siguiendo el rastro de los efectos éticos producidos por la subversión del lenguaje en el humor, la *ironía** o el cinismo: ¿cuántas bromas se entienden mal porque no se captan tal como han sido pronunciadas? Fabricadas en el juego y el absurdo, producen verdaderas deflagraciones cuando se las percibe fuera del contexto lúdico. En el delirio verbal voluntario, entran en consideración sublimaciones de la agresividad, deconstrucciones reales, ocurrencias instintivas, el espíritu travieso, al alma ingenua, y todo eso en la hipótesis de que el receptor entienda la distorsión, y

sea capaz de restaurar lo que realmente debe entenderse. El juego con la inteligencia de otro presupone una capacidad por lo menos parecida en los protagonistas para subvertir el lenguaje, para esbozar un retrato fiel de lo que se quiere mostrar. La ironía es juego con el juego, con el objeto de destacar lo serio, en forma paradójica, donde no se lo esperaba. Desestabiliza para asentar, destruye para construir. Y a menudo, el tiempo que emplean los mejores para detenerse y reflexionar –y uno es aún mejor cuando ese tiempo es breve–, un tiempo infinito para los demás –que incluye una explicación para los menos buenos–, sirve para experimentar el desequilibrio antes de instalarse en un nuevo orden, superior, porque procede de una voluntad sutil. La ironía es aún más severa que el humor –que no es tan duro, tan agresivo– con respecto al malestar que puede provocar. Se basa en el malentendido voluntario, intencionado: puede hacer estragos, puede herir. Por eso, también en este caso, sólo puede utilizarse como principio selectivo, con los que entienden. Los virtuosismos lingüísticos exigen interlocutores que sean dignos de ellos. Toda relación con otra persona, mediatizada por la palabra, presupone un mínimo de talento y destreza. Si no lo tiene, la relación ética se dificulta, incluso se vuelve imposible. Quienes no saben ni pueden jugar, captar los sobreentendidos, el humor, la ironía, las metáforas, y otros juegos del lenguaje, son incapaces de hacer coincidir el mundo y las palabras que lo designan en sus detalles. Tampoco saben establecer una correspondencia entre las declaraciones y los actos. Para ellos, el lenguaje es una prisión dorada, un instrumento perverso que los destruye y los desacredita a medida que lo van usando.

Con la gentileza y el lenguaje, se definen todas las intersubjetividades. Cada uno dispone de los medios para hacer funcionar el principio de las afinidades electivas. Quedaría la cuestión del cuerpo del otro. Cuerpo sexuado, más específicamente, cuerpo deseable. Por supuesto, todas las virtudes que mencioné para las relaciones entre las almas, son pertinentes para las relaciones entre los cuerpos. En principio, todo es posible con el consentimiento del otro. Fuera de las instituciones, pero también fuera

de las conveniencias. Todo deriva de la lógica del contrato: yo propongo, el otro dispone; o bien, el otro propone, yo dispongo. Nada más simple. Sin el consentimiento del otro, toda sexualidad es injustificable: desde los malos tratos hasta la violación tal como se entienden habitualmente, desde luego, pero también si los ampara la ley, en el matrimonio, cuando uno de los dos deja de querer ese contrato y el otro insiste a pesar de todo y recurre a la violencia.

No concibo una relación entre los cuerpos sin ternura, virtud cardinal. Se expresa en el interés extremo y la consideración hacia los deseos del otro y la naturaleza de sus voluntades en materia de placeres. No hay goce solitario (no hace falta otro para eso), sino una estetización de las relaciones prestando atención a las menores señales: gentileza de los cuerpos. El vínculo amoroso que involucra a los cuerpos responde a los mismos principios éticos que los que rigen en materia de espíritu, de almas.

En ese orden de ideas, me gusta recordar la erótica de los *trovadores** y la práctica del amor cortés. Allí, las mujeres no son objetos, sino sujetos cuya naturaleza subjetiva se respeta. Pienso en las pruebas del *assays* o *asag*, en que el hombre debía ser capaz de un gran autodominio, mirar cómo su dama se desvestía, y se acostaba desnuda junto a su cuerpo, y no tocarla sino con ternura. Todo estaba permitido, salvo la unión sexual en su definición clásica. La relación estaba espiritualizada, sublimada, estetizada. La prueba tenía como objetivo medir el grado de control del hombre enamorado. Si no era capaz, mostraba que los sentidos lo dominaban; si lo era, mostraba su dominio sobre los sentidos. La ternura es capacidad de diferir, de elegir el momento en que se producirán los efectos sobre uno mismo y sobre el otro. El control no apunta a la continencia pura, el ascetismo completo, sino al triunfo de la voluntad hasta que se toma la decisión de entregarse. El budismo tántrico hizo de la retención espermática una práctica que multiplica y magnifica: los trovadores también la practicaban. La economía se transforma en derroche fastuoso, porque es un signo del triunfo de la voluntad sobre las partes animales.

Durante la prueba, los trovadores experimentaban *joy*, placer por lograr la construcción de sí mismos y de sus energías sexua-

les, goce, en la erótica tardía (siglo XIII), en anticipar, placer presente surgido de la idea que uno se hace del placer que vendrá. El goce que no es tan cerebral, es sólo una descarga neutra de energías tristes. La eterna superioridad de las mujeres sobre los hombres, su infinita grandeza, consiste en esta asociación casi permanente entre lo cerebral, lo mental, lo espiritual y lo carnal. Los hombres están, en este sentido, más cerca del animal, y pueden disociar el cuerpo y el alma: ambos registros pueden, lamentablemente, funcionar en forma independiente. La ignorancia de estas dos maneras radicalmente diferentes, lleva a muchos malentendidos en ese terreno. Ella apunta a lo sublime, mientras que él sólo lo hace a veces. En cambio –bovarismo suplementario, y otra vez paradoja–, ella imagina que lo sublime puede, la mayor parte del tiempo, cristalizarse en la pareja, ratificada por la maternidad, mientras que él no quiere nada de eso. Y los trovadores, que sabían que la mejor manera de destruir el amor es enjaularlo en una coexistencia que apunta a la convivencia, han hecho el elogio del *enamoramiento*, que aspira a la duración de ese sentimiento, su persistencia, confinándolo al secreto, a la complicidad.

Para una erótica contemporánea, René Nelli, a quien debemos los más finos análisis sobre la erótica de los trovadores, llamaba a una reactualización de los principios occitanos, e invitaba a cambiar de amor, en la medida de lo posible, con la obligación de no someter nunca la sexualidad a otra cosa fuera de él. A eso se debe su gusto por el amor loco, como lo enseñan los surrealistas: amor sublime, apego total y súbito a un solo ser, único, contra viento y marea, sumisión de la realidad al deseo y al placer. Así se despliega la belleza convulsiva... En cuanto a mí, mientras vivo, lo más serenamente posible, en la inminencia de mi muerte, pienso en aquello que, en mi museo imaginario, une a la *Kore* de Eutidikos, una cabeza de efebo que me encanta, la Atenea de Egina, el San Juan en el desierto de da Vinci –ahora dicen que podría tratarse de un Baco, cosa que no me disgusta–, el sarcófago de los esposos de Cerveteri, la cabeza de Hermes y el Apolo de Veyes: la sonrisa...

CODA

LA CITA BERGAMASCA

Mientras trabajaba en la idea de este libro, sentí deseos de volver a los lugares amados por Nietzsche, donde fue concebido Zaratustra. Después de la costa de Liguria e Italia, que había visitado el año anterior, quise reencontrarme en Engadina con la sombra del filósofo. Se estaba preparando allí una cita en forma de eco del Eterno Retorno...

Mi primera visita a Sils Maria había transcurrido en medio de la nieve, blanca hasta la náusea, inmensamente blanca. Era Pascua, la fiesta del pasaje, cerca de la luna llena del equinoccio de primavera, en marcha hacia más luz y cada vez menos noche. En mi imaginación, Sils era el pueblo de la apoteosis de la claridad, el arquetipo del lugar luminoso. Nietzsche pasó allí todos sus veranos, de 1881 a 1889, fecha en que entró, por diez años, en las tinieblas que sólo la muerte disiparía. Yo esperaba encontrar una luz menos abrumadora, que no perforara tanto la vista. Mis ojos lacerados sólo veían nieve y hielo. Solamente se destacaba la calle que atraviesa el pueblo, marrón, sucia, manchada de tierra. El resto de nieve que se fundía, corría a lo largo de los canales como un agua clara para engrosar el torrente cuyo ruidoso borboteo lo cubría todo.

Antes de Sils, un lago encajonado en las montañas completa-

mente blancas, aparecía como una extensión helada y amenazante, reservorio de las sepias cuyo color negro profundo tanto le gustaba a Nietzsche. Cobertura de tinieblas bajo las cuales fornicaba Alberich, piel negra que disimulaba dionisíacas polares, la superficie acuática imposibilitaba la asperidad, la acción de los espíritus sobre las aguas. El poema de Goethe con música de Schubert –*Gesang der Geister über den Wasser*– coloreaba mi alma, con las voces de los bajos, las violas y los violoncellos, y luego el contrabajo, magnificaban lo telúrico y la negrura de las almas que perdieron la razón.

Siempre bajo la nieve y el hielo, casi no vi la isla de Chaste, la roca de la revelación del Eterno Retorno, ni el camino que bordea el lago y va de Sils a Maloja. Tampoco pude percibir los azules y los verdes que habitan las aguas frías y claras. Transido, cansado por el viaje, experimenté escalofríos sin saber si revelaban un cuerpo agotado o un alma atrapada por las sombras del lugar, los manes y sus alientos helados. Esta vez, Sils se negó, misteriosa y soberana.

Regresé bajo un cielo de verano, cerca del aniversario de la muerte del filósofo, al final de un mes de agosto ardiente que había exacerbado los colores, los aromas y las formas. Unos kilómetros antes de llegar al pueblo, me detuve en la montaña para saborear la inmensidad y la ausencia de gente: rocas y campanillas azules, una cascada que le arrancaba al suelo sus piedras y su rudeza. El agua era glacial, clara, y danzaba de hoyo en hoyo, de asperidad en asperidad. Descendía de las cimas con violencia y sólo hallaba sosiego mucho más abajo, en uno de esos lagos donde descansan las aguas negras del invierno, o las verdes y azules del verano, mezcladas, en todas las estaciones, a las razones perdidas de un filósofo, un bailarín y un soñador de palabras: Nietzsche, Nijinski y Klima.

A pesar del estruendo de las aguas en ebulliciones frías y los chorros o combinaciones de líquidos ruidosos, oí a un ave de rapina. ¿El águila de Zaratustra? No lo vi. La luz era blanca y quemaba los ojos. Mi mirada se perdía en el poema celeste. Con las pupilas abrasadas y los párpados dañados, tuve que renunciar a buscar la imagen y conformarme con la sombra que chillaba. Águila, buitre o halcón, grito de milano real o circaeto, la estri-

dencia persistió, pero el animal permaneció invisible: yo entraba al reino de Nietzsche bajo los auspicios de un bestiario cómplice.

Más abajo, Sils, todavía a seis mil pies sobre el nivel del mar, rodeada por las cimas florecientes de gemas y torrentes helados. Construido a lo largo de un curso de agua burbujeante, blanca y verde a la vez, habitado por las sombras provenientes de lo más alto de la montaña, desprendidas de las almas de piedra y cargadas de nieves prehistóricas, el pueblo está ubicado en medio de los pliegues formados por las montañas, como comisuras de pieles congeladas, estrías de tierra y piedra. A la sombra del blanco campanario, las casas absorben el calor del verano y se sacian con la energía de un sol dispendioso. Los pulmones saben, ante la frescura que los invade en cada inspiración, que la luz es un compuesto de fuego y hielo, en su punto de intersección, cuando ya no se pueden distinguir, y se pueden imaginar inmensos calores que congelan o fríos tremendos que queman.

La línea de las cimas es casi antidiluviana y las crestas son variaciones de temperamentos. Picos y depresiones, puntas y cavidades, los resquicios, impasibles, variaban en sus juegos con las luces: auroras, crepúsculos, brumas y calores, salidas y puestas de sol, cada momento permitía variaciones sobre el tema del oscurecimiento, la iluminación, el esfumado. Los tintes minerales se descomponen: camafeos ocres, tierra de Siena, castaño, marrón. La roca absorbe los estremecimientos del crepúsculo, se vigoriza con la oscuridad y reaparece, a la mañana siguiente, colmada de la energía de la noche. En pleno día, calla la evidencia, pero vibra ante una mirada cómplice.

Zaratustra vio la luz en medio de esos elementos compuestos, en esa copulación alquímica de la que surge, primero, un pantano, seco tras el equinoccio de verano, y que sólo revela su hidrofilia a través de los musgos y las hierbas quemadas. El paso es ágil, invita a la danza. La materialidad se trasmuta, la ligereza impone a los gestos elegancias sin par. Imagino el alma ya liberada de Nietzsche experimentando los placeres de una ingravidez que irá creciendo hasta volar, hacia el otro lado del espejo. Él, que no quería creer en un Dios que no fuera bailarín, debió de encontrar en esas hierbas secas y leves una lisa a la medida

de los combates de Dionisios con el elemento: perseguido, vaporeado y expulsado, esta coreografía divina pudo ser un presagio.

Antes del agua del lago, después del aire de la hierba, grandes pastos leves, gruesos y largos se mecen al viento. Se doblan, se pliegan, se arquean y se enderezan, antes de obedecer a las necesidades del viento, y moverse, uniformes, en sentido contrario. El aire es violento, potente, cae de las montañas y se fortalece con las ascenciones, los flujos y las corrientes, para aumentar su intensidad. En esa exuberancia eólica, caprichosa y versátil, un niño hace restallar la tela de su barrilete, que, lleno de energía, dibuja sus contorsiones y acrobacias, arabescos y cabriolas. El objeto de vivos colores de fuego, renace y parte a lo lejos, con una velocidad que engaña a la vista. En la trama del tejido que resuena, se oye el ruido de un alma que se derrumba, la de Nietzsche, destrozada por los asaltos de sus pensamientos. Su espíritu es una catedral que amenaza desplomarse y llevar consigo sus secretos, sus tesoros y sus promesas. El almacén mental sufre, los puntales se sacuden, y el viento sigue colándose. El barrilete sigue agitándose sostenido por la mano del niño; zumba, restalla y resopla. El hilo del que se sostiene está invisible. El ala parece estar suelta, libre, en diálogo con el firmamento. Sólo se ven las locuras de esa mariposa sin alma, ciega, que a veces roza peligrosamente el suelo, concentrada en el arabesco que emprenderá y que podría ser fatal. Hasta los barriletes mueren. Un mal movimiento o un viento importuno, el capricho de la tela o una mezcla de infortunios, pueden vencer muy pronto al objeto, que pica, rasa el suelo, cae y se clava en la tierra. Gran esqueleto de albatros derribado: metáfora que súbitamente da cuenta del momento en que la razón abandona el cuerpo de Nietzsche para ir a perderse en las gélidas aguas de una Estigia donde nadan ya otros alientos náufragos.

Más allá, donde no sopla el viento, ocupado como está en desbaratar los designios del barrilete, emanan perfumes suaves, inquietantes por su complejidad, preciosos por sus fragancias frágiles: el sol quema los pastos, y despierta aromas que, al volatilizarse, se dispersan hacia las cimas. En lo alto, están las genianas azules, pero junto a las aguas lisas, hay claveles silves-

tres, amapolas y acianos; los primeros parecen revestidos de un color que se obtendría con la mezcla de los dos últimos: violeta o malva. Altramuces, margaritas y campanitas, cardones plateados y silenes rosados. Los arándanos, también, que manchan las manos, inscribiendo en las palmas indescifrables textos violetas que recuerdan la tinta con la que aprendí a escribir cuando era niño. Las coníferas saturan el aire con perfumes dulces, redondos. De las piñas sale una resina que se pega a los dedos, perfuma la boca cuando se la lleva a los labios. Todo esto, en un silencio ensordecedor, que invade la mente, las noches de insomnio, y hace zumbir la sangre en los oídos.

Camino, mezclado con todas las sensaciones que me requieren, sintiendo, saboreando, oyendo, tocando, viendo con avidez, con pasividad, volviéndome un receptáculo de las informaciones, todo mi espíritu tendido hacia la emoción, auténtica patética para un alma hedonista. A lo largo del lago de Sils, hay un sendero que acompaña a la ribera durante un trayecto, hasta un agujero practicado en la montaña, que se abre sobre un corredor de tinieblas del que surge un viento glacial. Con el cuerpo apoyado en la roca, el torso inclinado sobre esa herida en la piedra, absorbo la temperatura polar: una hendidura que nace en la montaña llega hasta mí. De aquí salen los alientos telúricos glaciares. Retrocedo y encuentro la tibieza de la mañana que acaba de comenzar. Fue allí, al salir de ese corredor de viento extraño, donde se ahogó un adolescente italiano: su foto, incrustada en un esmalte fúnebre, lo muestra en plena juventud, tal como lo convocó la muerte. Su nombre, sus fechas: un destino reducido a su mínima expresión. El agua es traicionera, y sus colores azules y verdes resultan cautivantes. Los ojos garzos de Minerva: recuerdo el iris azul de mi padre y las miradas que se nutren de esa tonalidad que siempre me perturba. Está probado que uno puede perderse y morir en tan atrapantes bellezas.

En camino hacia Maloja, atravieso una aldea de madera y piedras, con el alma casi colmada por el ruido del agua que cae en cascada, procedente de la montaña. Desequilibrada, cayendo desde lo alto, volatilizada, pulverizada, invade la abertura creada por las cavidades de la roca. El aire está saturado de brumas heladas que revolotean. La luz se mezcla tanto con la niebla co-

mo con las refracciones. Los remolinos son vigorosos, la fuerza que se desprende de los elementos es comunicativa, y los burbujes del agua atraen mi mirada, la fijan y la paralizan. El agua se mezcla con la montaña, el dinamismo, con la impasibilidad, y el cielo se convierte en espuma. Como una dialéctica ascendente, un proceso plotiniano invertido, el líquido se materializa, se encarna y genera una cristalización: la impermanencia del flujo se convierte en la inmutabilidad de las piedras. Representación romántica del eterno retorno, de lo Mismo y lo Otro, incorporados, imbricados. La cascada es el campo mineral de los dioses, un juego en que los Titanes, esos hijos de Urano (el Cielo) y Gea (la Tierra), se ríen de las rocas y las aguas. La columna de aire en la que se efectúan esos trabajos de materia, absorbe los ruidos de la vida para restituir solamente un incesante alboroto. La brutalidad de la avalancha contrasta con la quietud del lago que se encuentra allí: el tiempo aplaca y modela el espíritu de los líquidos. Del glaciar a las aguas profundas, se puede leer toda la historia que lleva, a través de las máscaras, de Dionisios a Apolo, de la energía pura a la forma.

Las pocas casas huelen a la resina de los pinos con las que están construidas. Los troncos la siguen exudando. Los techos son de piedras laminadas, chatas, estratificadas y colocadas en capas. Reflejos verdes y plateados, franjas de memoria, cómplices del sol. No hay calles, sino tierra, hierba o pilas de estiércol. En el campo, las vacas pacen, y sus cencerros tintinean al ritmo de los movimientos de sus cabezas, suavemente, integrados al paisaje hierático y calmo. Recuerdo a Nietzsche, y lo imagino hablando con las vacas, llamándolas “señoritas” –“para halagar sus corazoncitos”, decía–. El filósofo y el rumiante tuvieron una relación duradera y provechosa, ya que Nietzsche estigmatiza a la masa bajo el vocablo *vaca multicolor*, y reclama que su obra y sus libros se aprehendan con la paciencia de esos animales con cuernos cuya primera virtud es saber rumiar. ¿Tuvo la intuición de esas imágenes al ir de Sils a Maloja, cuando encontró esos animales que los griegos colocaban por doquier donde había ciudades de Afrodita? Esos hijos e hijas de Homero para quienes la vaca es una muchacha amable y sonriente, diosa de la alegría, la danza y la música, habían dicho ya que era vehículo de

lo sagrado, como los budistas zen, para quienes ella tiene relación con los procesos graduales que llevan a la Iluminación.

Dejo las vacas y las piedras, la cascada y la aldea, para seguir caminando en dirección al pueblo que diviso, a lo lejos, en la prolongación del lago que muere allí, antes de inventar nuevas costas desgarradas, recortadas, que llevan por el camino de regreso, en la otra orilla. Los músculos se calientan, el cuerpo arde con los pasos acumulados. Entiendo que Nietzsche haya podido hacer el elogio de la marcha enérgica mediante la cual el cuerpo se metamorfosea y se vuelve más receptivo, más agudo. Se convierte en un instrumento más sutil y refinado, registra las menores variaciones, conoce las hiperestesias con las que se estructuran las imágenes, se fabrican las ideas, se producen los conceptos. Caminar afina la máquina, la tensa, la remonta para que se pliegue y se despliegue en formas reflexivas que, pronto, serán capturadas por el papel, y luego por los libros. El ejercicio físico convoca al cuerpo y a la sangre, la linfa y el sistema nervioso, necesarios para nutrir los textos, embeber libretas y cuadernos. La región de los lagos –Silvaplana y Sils Maria, Surlej e Isola– es mágica: libera quimeras y doma las partes malditas con las que las sensaciones y las emociones se metamorfosean en figuras filosóficas. De esas entrañas de tierras fecundadas por la luz, el sol y las aguas verdes, nació Zaratustra. Hijo de nadie, producto de los elementos, progenitura de la energía que emana de esos lugares.

En el pueblo, imagino la pequeña silueta de ese señor siempre mal vestido, con aire ausente, que reflexionaba y caminaba con la mente en las cimas. Tiene en la mano una carta para Peter Gast, que está en Venecia. El 3 de septiembre de 1883, escribe: “Esta Engadina es el lugar natal de mi *Zaratustra*. Encontré enseguida el primer esbozo de los pensamientos que se combinan en él; entre ellos: ‘Principios del otoño de 1881 en Sils Maria, a seis mil pies por encima del nivel del mar y mucho más arriba de todas las cosas humanas’”. Lo repite en *Ecce homo*. En esa época, Nietzsche experimentará singulares éxtasis que le arrancarán lágrimas de alegría, de júbilo. El estado fisiológico en el que se halla es apocalíptico. Con los ojos abismados por el entusiasmo, no puede salir de su cuarto y está enclaustrado la

mayor parte del tiempo. Cuando sale, es para sentir otra vez la embriaguez del conocimiento, cantando y divagando: así lo escribe.

Nietzsche sale de su minúscula habitación de la pensión Durisch, donde vive, y se dirige hacia el lago de Sils, camina, atraviesa los pantanos donde baila Dionisios y vuelan los barriletes, y luego va hacia la península de Chaste, un terreno plano que avanza sobre el agua verde y azul. Allí, entre piedras, pinos y flores silvestres, imagina una casita de madera en la que podría vivir, dos habitaciones lejos del mundo, “casilla de perro ideal”, escribe. Más tarde, pensará en ese lugar como un sitio ideal para su sepultura. En la parte más saliente de la península, sobre una roca que parece haber caído del cielo, hay una placa que transcribe un fragmento del Zaratustra. Sentado al pie del monolito, puedo ver el sutil conjunto, la combinación de los cuatro elementos: la montaña, el lago, el cielo, el sol. El pueblo no está muy lejos, un cuarto de hora de marcha, pero es suficiente para que me sorprenda la noche. El sol se oculta tras las cimas, la sombra avanza, las tinieblas se instalan y modifican los sonidos, transforman los estremecimientos de la oscuridad en vastos lamentos inquietantes. A la noche, el agua que fluye de la fuente, y que sé fría por haberla bebido a lo largo del día, es un chorro copioso que resuena de una manera singular, trazando un surco en la superficie del agua en la que se pierden mis consideraciones nictálopes. Por la mañana, con la ventana abierta en mi pensión —que, por otra parte, es una panadería saturada de perfumes cálidos—, oigo la melodía del manantial, no tan inquietante, no tan melancólica, más en armonía con la luz del día. El sonido del agua que fluye se esfuma mientras camino. Me dirijo hacia la casa en la que Nietzsche alquilaba una habitación que daba a la parte de atrás, inmediatamente sobre la verticalidad de la montaña.

El empapelado verde que daba reposo a su mirada, sus ojos fatigados, su enfermedad y su excitación, han desaparecido. Las paredes están revestidas de pino, el mobiliario es escaso: una cama, un mesa de tocador, una alfombra de colores desvaídos, un pequeño escritorio. El candelabro, que parece ser la única posesión del filósofo cuidadosamente conservada detrás de un vitri-

na, sugiere que todos los muebles actuales son falsos, y no tiene nada que temer del turista que pasa por allí. Las otras habitaciones están llenas de objetos variados, ediciones originales, facsímiles, traducciones en diversas lenguas, poca cosa. En cambio, hay una máscara mortuoria que permite leer, bajo los rasgos, en sus volúmenes, el rostro de águila por fin apaciguado, la quietud por fin alcanzada tras los años de locura, de la que dan cuenta las curiosas reproducciones que no había visto nunca, ni siquiera en mi visita anterior. Si la insania pudiera ser captada por una placa fotográfica, esas imágenes representan un testimonio. La mirada del filósofo es la de un muerto en vida, ya en otra parte, sorprendido en su demencia. La muerte ya invadió su cerebro, congeló su alma. En esa época, Nietzsche está postrado, atraviesa a veces períodos de excitación, seguidos por largos momentos de apatía. Lanza gritos, toca en el piano frases musicales incoherentes, se ríe, dice algunas palabras que dan la impresión de que recupera la salud o que finge su afección mental, pero persiste en el caos. Su madre y su hermana velan por él, lo pasean, lo cuidan. Zaratustra sin el látigo que pretendía tener para las mujeres, él, tan amable y delicado en su vida cotidiana, se ve reducido a depender de aquellas a quienes considera como el argumento menos acorde con su teoría del Eterno Retorno, pues le despiertan desconfianza, cólera o antipatía. Viejo león muerto, viejo albatros abatido. Esos retratos escamoteados a la Parca, arrebatados a Cronos, lo muestran definitivamente desarticulado, destrozado, destruido.

Miré apenas, en la sala de la Nietzsche-Haus, el mármol algo grandilocuente de Max Kruse, justo para ver cómo un niño, en brazos de su padre, que estaba distraído, tendía la mano hacia el rostro del filósofo y le acariciaba la base del cuello, eterno retorno de las metamorfosis que, del camello al león, llevan a la inocencia del devenir. También vi apenas la fotografía realizada por Jules Bonnet en Lucerna en 1882, que representa a Nietzsche y Rée uncidos a una carreta en la que Lou Salomé —¿su mirada falsamente perversa?— está en cuclillas, amenazando a los hombres con un látigo: transmutación de los valores nietzscheanos... No vi los demás objetos expuestos en las vitrinas, porque ya los conocía bastante. Los ojos dementes de

Nietzsche me obsesionaban: su mirada había horadado en mí pozos en los que se hundían el espanto, los estremecimientos. Compasión metafísica.

Al día siguiente, fui a caminar una vez más por la orilla del lago, tras los pasos de Nijinski, que también hizo el viaje nietzscheano, de Saint-Moritz —el último lugar donde bailó— a Sils Maria, sin cansarse, pues su cuerpo estaba acostumbrado al ejercicio físico. En su diario, escribía: “Siento pena por Nietzsche. Lo quiero. Él me habría comprendido”. El hombre que le prestó su cuerpo a *La consagración de la primavera* se hundió también en la locura. Había desafiado el espíritu de pesantez, y pretendió que el alma llevara al cuerpo. Y este, un día, fue abandonado por el alma, que se elevó, y hoy se confunde con el aire que hace volar a los barriletes. El bailarín vivió más de tres décadas en la proximidad de los hombres sin sombra.

En compañía de las Excepciones que fueron fulminadas en Sils, también está Ladislav Klima, otra figura acechada por la demencia, tan próximo a los abismos que, muy frecuentemente, sus gestos son incursiones de una región de donde logra regresar sin embargo, pero en un estado de deterioro cada vez mayor. Guardián nocturno y mecánico, dramaturgo y periodista, conductor de locomotora e inventor de un sucedáneo del tabaco, este nietzscheano de Praga, que veneraba a Schopenhauer, fue un suicida perpetuo, un extático convencido, un alcohólico militante. Infatigable inventor de neologismos —diesencia, egodéismo, imperatismo, feerismo, sombrismo, por ejemplo—, irá detrás de Némesis por las montañas de Sils. Luego escribirá, expresando sus preocupaciones, y tomando como pretexto una ficción: “¿Era el aspecto de la región que lo rodeaba lo que despertaba en él esas emociones? No habría podido decirlo. La vista inmensa de las montañas circundantes, de sus ventisqueros centelleantes y de los senderos que serpenteaban por sus flancos, la vista de cada una de las casas del pueblo, hacían nacer en él sentimientos monstruosos que surcaban su corazón, como milagrosos relámpagos”. En la Engadina, los espíritus sucumben, las almas se pierden. Las soledades y las miserias se exageran, los sufrimientos y las penas se multiplican. Los dolores desbordan los cuerpos, hacen naufragar las razones. Y siempre, la mirada

de Nietzsche estaba fija en mí, inspeccionaba mi cuerpo y turbaba mi paz.

Sentí necesidad de un sol caliente, y no de ese astro frío que congela cuando los imaginarios se resquebrajan o los equilibrios se destruyen. Sol italiano, calor lombardo. Al dejar las cimas y sus fantasmas, tuve deseos de cenar bajo las arcadas de una ciudad que practica todos los días la gaya ciencia. Quise beber un vino blanco frío, un orvieto o un lago di caldaro, cerca de una fuente, al caer la noche, y comer un melón helado, y luego sentir el calor penetrándome hasta la médula. Por último, quería oír hablar en italiano, cantar en italiano, y dejar atrás el alemán áspero que se habla en la Engadina. Quise evitar la industriosa Milán, demasiado alejada de Venecia la Serenísima, y, en un mapa rutero, encontré Bérgamo. El nombre me gustó, pues me recordaba a las *Masques et Bergamasques* de Gabriel Fauré, que había escuchado cuando buscaba algo melancólico en su repertorio.

Al dejar Suiza, en dirección a Italia, hay que atravesar pequeñas aldeas, muy estrechas, que apenas dejan paso entre dos casas enfrentadas. La ruta baja en zigzag. La montaña es majestuosa, con variaciones en los verdes de los pinos. El aire no es tan fresco, la temperatura aumenta a medida que se desciende. Los ocres, los amarillos y los colores de herrumbre desleídos muestran las construcciones bajo un aspecto que regocija el alma: aquí me siento en casa, lejos del mundo, inmerso en un ritmo que me conviene. Viudas ancianas, vestidas de negro, están sentadas en bancos de piedra y miran el tránsito de la ruta, o de las calles. Tienen la paciencia de los minerales. Antiguas tristezas se inscriben en los rasgos de sus rostros. Luego, el lago de Como, Lecco, y Bérgamo.

La ciudad alta está sobre un promontorio, fortificada. Campanarios, cúpulas y techos atrapan la luz. A lo largo de las murallas, a veces almenadas, se puede caminar a la sombra de los árboles bajo los cuales se acarician los enamorados, los viejos dormitan y los vagabundos duermen la mona. El aire del atardecer es tibio. Pronto madurarán los higos, y los racimos de uvas rebosantes bajo los alambres están por dar sus primeros agraces. Detrás de las fortalezas, las calles angostas se imbrican, sinuosas. Pasan por antiguos palacios, viejas casas que exhalan aro-

mas de cocina y sonidos de vida cotidiana. Las fuentes dan un agua clara, las plazas están llenas de jóvenes que se aburren y charlan, el viento que sopla suavemente es cálido. La Piazza Vecchia es elegante, sus proporciones encantan. Una escalera cubierta lleva a un palacio con un frontón en el que un león de Venecia recuerda que Bérgamo fue propiedad veneciana durante más de tres siglos y medio. Hay una capilla consagrada a San Miguel, el arcángel que acompañaba a esos personajes que matan dragones, que admiro en Paolo Uccello: temibles monstruos a los que una grácil mujer tiene siempre atados, mientras un caballero valiente los traspasa de un lanzazo... Bellas representaciones de la comedia humana...

Luego, un soberbio espécimen de arquitectura del renacimiento lombardo muestra la piedra de una capilla lindante con la iglesia parroquial. Modelo de armonía, construida a partir de números, perfección de equilibrio, une un pequeño balcón con columnitas casi venecianas, y marquetería de mármol policromo, un ojo de buey cincelado y arabescos en cascada. El interior está marcado por el barroco, la terminación de los trabajos corresponde a la época. Las partes altas están adornadas con pinturas de Tiepolo. Mi mirada es atraída por una estatua ecuestre de madera dorada, bastante fea, que se encuentra sobre dos sarcófagos: el inferior descansa sobre un dintel, en el que corren unos angelotes mofletudos y nalgudos, castrados por una mano puritana, prolongación de un alma sucia, contaminada por el cristianismo. No sé quién reposa en ese ataúd de mármol.

Un documento mugriento, debajo de un plástico gastado, muestra un texto acompañado por una fotografía: los restos de un hombre, con las manos cruzadas sobre el vientre y la cabeza caída sobre un costado. La mandíbula inferior está dislocada, la cara parece hacer muecas, la cabeza todavía está cubierta por lo que las pinturas del Renacimiento muestran como un gorro de capitán. A lo largo del flanco derecho, un bastón de mando. La tela de las vestimentas se pegó al esqueleto, que parece una estatua barroca. Descanso eterno entre la piedra y la madera, diseado, roído por el tiempo, pero que conserva la forma de una figura yacente: el hombre está momificado por el tiempo.

De pronto, mi corazón salta sobresaltado: mi mirada deja la

fotografía del muerto para descifrar algunas palabras que acompañan el documento. Estupefacto, sin poder creer lo que ven mis ojos, descubro que estoy en el mausoleo de Bartolomeo Colleoni, que esa piel reseca, estirada sobre los huesos, ese desollado reducido a cuero es el soberbio guerrero de la Piazza San Zani-pollo. Esta es la materia descompuesta del *eroe di virtù*, las cenizas de la energía y de la voluntad, la putrefacción deshidratada de la grandeza y la determinación. Durante mis lecturas, yo había encontrado inevitablemente el nombre de Bérgamo asociado al nombre del Condottiere. Es cierto. Pero lo había olvidado, se había perdido, escondido en un pliegue de mi alma, listo para aparecer en el momento oportuno. Surgió allí, cuando fui conducido por una forma de energía cuyas raíces se hundían en el inconsciente, objeto de mí mismo, creyendo haber olvidado lo que mi trayecto me mostraba como una exigencia, una necesidad.

El sol brillaba sobre la escalinata de la capilla. Tuve la extraña sensación de asistir al cierre de un *ourobouros*, confluencia y obertura por fin unidas, mezcladas, juntas y recobradas. Venecia, Sils y Bérgamo interpretaban la tragicomedia del Eterno Retorno bajo el signo de Zaratustra... Había encontrado la intuición de mi libro, el destino me confirmaba su pertinencia.

APÉNDICE

**ABECEDARIO PARA
USO DE RATAS DE BIBLIOTECA**

Este libro no tiene citas, pero tiene referencias bibliográficas más o menos explícitas, porque nunca se escribe solamente a partir de uno mismo. Quisiera, pues, asentar en este apéndice –que puede no leerse– mis referencias, que son, en cierto modo, mis reverencias. Un regalo para ratas de biblioteca... como yo.

ACCIONISMO VIENÉS

ACTUACIÓN

ADUANERO

AGUDEZA

AISLISMO

ALMA BELLA

AMISTAD

AMOR FATI

AMOR PROPIO

ANARCO

ARISTE

ARTE CONTEMPORÁNEO

ARTE MINIMALISTA

AZAR OBJETIVO

BODY-ART

BOVARYSMO

BURGUÉS

CABALLERO

CINISMO

CONDOTTIERE

CORTESANO

DANDISMO

DERROCHE

DESEO DE ETERNIDAD

DON JUAN

EAT-ART

EMPLEO DEL TIEMPO

ESCULTURA

ESPECTACULAR (actitud)

ESPEJO

ESTETA

ESTILO

ESTRATEGIA

EVERGETISMO

EXCELENCIA

FIGURA FÁUSTICA

FILÓSOFO-ARTISTA

GENTILEZA	NO-SÉ-QUÉ
GENTILHOMBRE	
HAGAKURE	PARMENIDIANO
HAPAX EXISTENCIAL	PARTE MALDITA
HAPPENING	PERFORMATIVO
HELIOGÁBALO	PERSONAJE CONCEPTUAL
HÉROE BARROCO	POTLATCH
HOMBRES CALCULABLES	PUERCO ESPÍN
HOMBRE MULTIPLICADO	
HORACIOS Y CURIÁCEOS	REBELDE
HOSTILINA	RESENTIMIENTO
	RESISTENCIA
IDIOTA	REVÓLVER
INDIVIDUO	RIZOMA
INSTANTE	
IRONÍA	SABIDURÍA TRÁGICA
	SIMETRÍA
JUEGO	SÍNDROME DE STENDHAL
JURAMENTO	SITUACIÓN CONSTRUIDA
	SITUACIONISTAS
KAÏROS	SUBLIME
KUNISTA	
	TEATRO DE LA CRUELDAD
MAGNANIMIDAD	TOROS
MAGNIFICENCIA	TROVADORES
MAYÉUTICA	
MINGITORIOS PÚBLICOS DE ORO	ÚNICO
MORALINA	
MORCILLA HUMANA	VULVAS DE CERDA
MÚSICA	

Accionismo vienés: Sobre H. Nitsch, “Sur le théâtre O.M.”, *Artitudes*, abril-junio de 1975. De Nitsch, “Naissance du théâtre O.M.”, *Action 48*. París, 1975, Galería Stadler. Véase también *Aktionsraum 1*, ed. *AI information 1971*. Actas del simposio sobre la obra de Nitsch, “Actualidad del accionismo vienés. Arte corporal y obra de arte total”, con el artista, H. Klocker, J. De Loisy, M. Onfray, R. Schmitz, P. Weiermair y R. Fleck, Galería Thaddaeus Ropac, París-Salzburgo.

Actitud espectacular: Véase **Espectacular**.

Actuación: *Performance, texte(s) et documents*, Actas del coloquio “Performance et multidisciplinarité: postmodernisme”, Montréal, 9-10-11 de octubre de 1980, bajo la dirección de C. Pontbriand, ed. Parachute. Y *Renaissance performance: Notes on Prototypical Artistic Actions in the Age of the Platonic Princes*, Attanasio di Felice, *The art of Performance, A critical anthology*, por G. Batycock y R. Nickas, ed. Dutton, 1984.

Aduaneros: Para los detalles del conflicto entre Brancusi y los aduaneros norteamericanos, véase T. De Duve, *Réponse à la*

question: “*Qu’est-ce que la sculpture moderne?*”, en Catálogo de la exposición G. Pompidou, *Qu’est-ce que la sculpture moderne?*, 1986.

Agudeza: El diccionario Littré señala que la agudeza es un rasgo sutil, rebuscado, un juego de palabras, penetrante y vivaz. Suscribo la definición de Gracián, que la considera un propotipo del rasgo ingenioso y le dedica un libro, *Agudeza y arte de ingenio*.

Aislismo: Este concepto se encuentra en *Los 120 días de Sodoma*, pero también en *La nueva Justine*, de Sade. “El aislismo es el egoísmo en negativo: mientras que el egoísta triunfa en el goce [...], el aislista parece en su soledad.”

Alma bella: Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Véase sobre todo, en Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el capítulo titulado “Confesiones de un alma bella”. Y Schiller, *De la gracia y de la dignidad* y *Cartas sobre la educación estética*.

Amistad: Montaigne, por supuesto, en sus *Ensayos* (I, 28). Pero sobre todo el soberbio texto de Bacon, *Ensayo de moral y política*, cap. XXVII. Sobre la amistad antigua, Louis Dugas, *L’amitié antique*, Alcan, y J. C. Fraisse, *Philia. La notion d’amitié dans la philosophie antique*, Vrin. Para las elucubraciones de Saint-Just, *Fragments d’institutions républicaines*, Idées Gallimard, Oeuvres choisies. Por último, “Amitié et socialité”, en Georges Palante, *La sensibilité individualiste*, ed. Folle-Avoine.

Amor fati: En *La voluntad de dominio*, tomo II, intr. §14, Nietzsche define este concepto, que significa la aceptación de lo que es, y el amor hacia lo que deviene, como la disposición de la actitud dionisiaca por excelencia. Se trata de aceptar, pero también desear, lo que adviene bajo la forma existente.

Amor propio: Leer a todos los moralistas franceses, por supuesto, pero especialmente La Rochefoucauld, *Máximas 105 y 106*; Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l’esprit hu-*

main, Garnier-Flammarion. Por su parte, Rousseau estableció una diferencia entre el amor a sí mismo y el amor propio: véase *Dialogues*, La Pléiade, tomo I, pp. 668-671, Gallimard.

Anarco: Neologismo de Ernst Jünger. El concepto es utilizado en *Eumeswil*, una novela traducida al francés por H. Plard (Gallimard) y desarrollado por este traductor en un artículo de la revista literaria dedicada a Jünger, bajo el título “Eumeswil, el anarco y el poder”. Jünger lo explicita un poco en sus *Entretiens avec Julien Hervier*, p. 100, Arcades, Gallimard.

Ariste: Neologismo creado por Georges Palante, el filósofo sobre quien cometí mi primer libro, *Georges Palante. Essai sur un nietzschéen de gauche*, ed. Folle Avoine, p. 119, especialmente. El concepto es empleado apenas tres veces y sólo en *Antinomies entre l'individu et la société*, págs. 65, 66 y 87 de la edición original Alcan. Véase la reedición de Folle-Avoine.

Arte contemporáneo: Para orientarse un poco en el laberinto del arte contemporáneo, sus tendencias, sus riquezas, sus corrientes, habrá que leer dos diccionarios prácticos: *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, bajo la dirección de M.H. Colas-Adler y M. Ferrer, École nationale supérieure des beaux-arts; y *Petit lexique de l'art contemporain*, R. Atkins, Abbeville Press. Véase también la colección de los números de *Art-Press*, para el arte que se hace en la actualidad.

Arte minimalista: Catálogo de Capc de Bordeaux, *C. Boltanski, D. Buren, Gilbert & George, J. Kounellis, S. Le Witt, R. Long, M. Merz*.

Azar objetivo: Los surrealistas tomaron esta expresión de Engels, para quien el azar objetivo era la “forma de manifestación de la necesidad”. André Breton se refiere a su apropiación personal del concepto en *Limites non frontières du surréalisme*. Véase también Nadja, *Les vases communicants* y *L'amour fou*.

Body-art: La única obra sobre este tema es de F. Pluchart, *L'art corporel*, ed. Limage 2. Véanse también los artículos "Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique", un debate entre H. Fischer, M. Journiac, G. Pane y J.P. Thenot, *Artitudes*, diciembre de 1973-marzo de 1974. F. Pluchart, "Notes sur l'art corporel", *Artitudes*, septiembre de 1974. Para una bibliografía, *Artitudes*, abril-junio de 1975.

Bovarysmo: Jules de Gaultier es el inventor de esta expresión. La definió en *Le Bovarysme*, Mercure de France. Analiza todas las formas posibles e imaginables de este extraño concepto que designa la facultad que tiene el hombre de imaginarse distinto de lo que es.

Burgués: Me gusta especialmente la definición que da Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*: "Llamo burgués a cualquiera que piense con bajeza". Encontraremos un ejemplo literario de ese personaje en el señor Homais de *Madame Bovary*. Véase también, de Werner Sombart, *Le Bourgeois*, Payot.

Caballero: El ideal caballeresco es analizado por Raimundo Lullio (1235-1315) en *Llibre de l'orde de cavalleria*.

Cinismo: Sobre el tema del cinismo, cinismo antiguo, como remedio contra el cinismo contemporáneo, véase P. Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Bourgois. Para leer los textos originales: Léonce Paquet, *Les cyniques grecs*, Presses Universitaires d'Ottawa. Y Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, Grasset.

Condottiere: Todo mi primer capítulo se basa en el magnífico libro de André Suarès, *Le voyage du Condottiere*, ed. Granite. Léase especialmente la bella descripción de la obra de Verocchio en las páginas 10-14 y 146-147. El concepto de Condottiere que me interesa se apoya esencialmente en esa visión estética, de ninguna manera en la dimensión histórica de los jefes guerreros mercenarios de aquella época. Puede leerse de todos modos, a medio camino entre la evocación histórica y estética, el texto que

Maquiavelo le dedica a Castracani da Lucca. También, en *L'amour et l'Occident*, de Denis de Rougemont, pp. 213-214, donde los *Condottieri* son definidos como “soldados profesionales al servicio de los Príncipes y los Papas, cuya función no consistía en hacer la guerra sino en impedir que en ella se matara a la gente. Los aventureros eran, ante todo, diplomáticos avisados y astutos comerciantes. Conocían el precio de un soldado. Su táctica consistía esencialmente en tomar prisioneros y desorganizar las tropas enemigas. A veces —era su mayor logro—, conseguían bati- tir al enemigo de una manera realmente decisiva: destruían el conjunto de sus fuerzas comprando al ejército en bloque”. Estratega y táctico ante todo. Encaraba la vida como una partida de ajedrez: esto es lo que me gusta en esta figura singular.

Cortesano: Véase *Gentilhombre*.

Dandismo: La bibliografía es abundante. Y los malos libros sobre el tema también son muchos. Habrá que leer de F. Coblenca, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, PUF, y su bibliografía. Leer los textos fundadores: Baudelaire, *Les curiosités esthétiques*, “Le peintre de la vie moderne”, cap. IX: Le Dandy. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, Oeuvres, La Pléiade, Gallimard.

Derroche: Por supuesto, tomo este concepto de Georges Bataille. Es fundamental en su obra, y para entender la totalidad del mundo en que vivimos. Leer en particular *La part maudite*, y muy especialmente la primera parte que apareció en *Critique sociale*, nº 7, en enero de 1933. También se puede consultar los trabajos de Roger Caillois sobre la fiesta, la guerra, lo sagrado, los juegos.

Deseo de eternidad: Ferdinand Alquié escribió un libro sobre este tema, que lleva ese título. Se leerán especialmente las consideraciones sobre el tiempo, la costumbre y el estado de pasión.

Don Juan: Leer la obra de Molière, escuchar la ópera de Mozart, y no olvidar el libreto de Da Ponte. Pero consultar sobre todo el libro de S. Kofman y J.Y. Masson, *Don Juan ou le refus de*

la dette, Galilée, especialmente el texto de S. Kofman titulado “L’art de ne pas payer ses dettes”.

Eat art: De Irmeline Lebeer, *Daniel Spoerri: descente initiatique aux cuisines* en *Chemins de l’art vivant*, nº 21, junio de 1971, pp. 10-12. Consultar también el *dossier* D. Spoerri en *Opus international*, nº 110, septiembre-octubre de 1988, pp. 10-50. Y *Les nourritures de l’art*, Evry, Aure Libre, Art Contemporain, 1989, p. 70.

Empleo del tiempo: Leer las páginas que David S. Landes dedica a la cuestión de la medida del tiempo y el nacimiento de los relojes en su extraordinario libro *L’heure qu’il est. Les horloges, la mesure du temps et la formation de l’homme moderne*, trad. P. E. Dauzat y L. Evrard, Gallimard.

Escultura: En lo concerniente al arte prehistórico, léase la suma que le dedica Leroi-Gourhan en la colección Mazenod. También *Les religions de la préhistoire*, PUF. Véase también en Mazenod los volúmenes dedicados al arte africano y de Oceanía. En el otro extremo cronológico, sobre Joseph Beuys, puede leerse de T. De Duve, *Cousu de fil d’or* (sobre Duchamp, Klein y Beuys). De F. J. Verspohl, *Das Kapital raum 1970-1977. Stratégie pour réactiver les sens*, trad. F. Renault, Adam Biro. Del propio Beuys, véase *Par la présente, je n’appartiens plus à l’art*, L’Arche. Sobre su pensamiento: Lamarche-Vidal, *Joseph Beuys: is it about a bicycle?* L’Arche.

Espectacular (actitud): Este concepto remite a Jules de Gaultier, un filósofo demasiado olvidado a quien le debemos el interesante vocablo *bovarysme*. La actitud espectacular es analizada en un capítulo de *La sensibilité métaphysique*, Alcan. Véase especialmente el capítulo II: “Les formes spectaculaires de la sensibilité métaphysique”.

Espejo: Sobre la anécdota del espejo de Leonardo da Vinci, léase, en la biografía que le dedica S. Bramly, la nota 6 de la página 53 del *Livre de Poche*. Sobre Baudelaire y la necesi-

dad del dandy de vivir frente al espejo, véase *Mon coeur mis à nu*.

Esteta: Las figuras literarias de estetas se encuentran en J. K. Huysmans, *À rebours*, Folio; *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde; *En busca del tiempo perdido*, de Proust. Véase en esta perspectiva, *El libro de los snobs*, de Thackeray.

Estilo: G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob. La obra muestra lo que puede ser un estilo en el terreno particular de las ciencias matemáticas. Para el registro estético, véase M. Schapiro, *Style, artiste et société*, trad. D. Arasse, Gallimard, pp. 35-85. Y como el estilo presupone la producción de una obra, se podrá profundizar el sentido de este concepto leyendo *Qu'est-ce qu'une oeuvre?* de Michel Guérin, Actes Sud.

Estratega: Sun Tzu, *El arte de la guerra*, y Shang Yang, *El libro del príncipe Shang*. Maquiavelo, *El arte de la guerra*, y Clausewitz, *De la guerra*.

Evergetismo: Paul Veynes, *Le pain et le cirque*, Seuil, 2ª ed., 1980.

Excelencia: La revista *Autrement* dedicó uno de sus *dossiers* a este tema bajo el título *L'excellence. Une valeur pervertie*. Trata mucho sobre la perversión y poco sobre lo positivo del valor. Léase sin embargo la entrevista que Georges Dumézil le concede a Christine Delafosse (el último de su vida), con el título "L'excellence introuvable", pp. 14-21.

Figura fáustica: Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, *Bosquejo de una morfología de la historia universal*, 1ª parte: Forma y realidad; y 2ª parte: Perspectivas de la historia universal.

Filósofo-artista: La expresión es de Nietzsche. Jean-Noël Vuarnet escribió un bello libro sobre este tema, *Le Philosophe-Artiste*, 10/18.

Gentileza: Véanse las líneas que a este tema le dedica Deleuze en *Périclès et Verdi*, ed. de Minuit, p. 13. Léase también Bergson, “De la politesse”, *Mélanges*, PUF. El texto es retomado en parte en el número de la revista *Autrement*, “La politesse. Vertu des apparences”, nº 2, febrero de 1991. Por último, Michel Lacroix, *De la politesse. Essai sur la littérature du savoir-vivre*, Julliard.

Gentilhombre: El manual del perfecto gentilhomme es *El cortesano*, de Baltasar Castiglione.

Hagakure: Jocho Yamamoto, *Hagakure*. Y de Mishima, *El Japón moderno y la ética del samurai*. Véanse también las bellas páginas del libro de Robert Pinget, *La mort volontaire au Japon*, Gallimard.

Hapax existencial: Ya expliqué mi concepción sobre esto en *L'art de jouir*, Grasset, en el capítulo titulado “De l'antériorité du melon sur la raison”, pp. 31-91. Los hapax son experiencias que ocurren una sola vez, pero que son decisivas en la vida de un individuo.

Happening: A. Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, Nueva York, Harry N. Abrams, H. De Adrian; *Environments and Happenings*, Londres, Matthews Miller Dunbar. Copia dactilografiada de la intervención de H. Szeeman sobre la exposición “Quand les attitudes deviennent formes”, documentación del Capc de Bordeaux.

Heliogábalo: Aunque su referencia es más literaria que científica, opté por Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Gallimard, una obra con un importante trabajo de documentación e investigación.

Héroe barroco: Leer todos los libros de Baltasar Gracián, especialmente *El héroe* y *El discreto*.

Hombres calculables: Jacques Henric escribió sobre este tema

L'homme calculable, ed. des Belles Lettres. Dice que en gran parte le debe esta definición a Nietzsche.

Hombre multiplicado: Véase Marinetti, “Ce que nous sépare de Nietzsche” y “L’Homme multiplié et le règne de la Machine” en *Le futurisme*, ed. L’Âge d’Homme.

Horacios y Curiáceos: Esta historia es relatada por Tito Livio en *Historia Romana*.

Hostilina: Aparece en San Agustín, *La ciudad de Dios*, IV, 8.

Idiota: Carácter de lo que no tiene doble, en virtud de la etimología. C. Rosset usa este concepto en su verdadera acepción, y yo me permito tomarlo. Véase *Le réel et son double. Traité de l'idiotie*, ed. du Minuit.

Individuo: Sobre el descubrimiento del individuo en la época del Renacimiento, léase Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Idées Gallimard. Y de Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. H. Schmidt y R. Klein, Le livre de poche. Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Arthaud, III parte, cap. XI, “L’individu et liberté”.

Instante: Gaston Bachelard escribió: “Yo no vivo en el infinito, porque en el infinito uno no se siente en casa”. Léase, entonces, *L'intuition de l'instant*, Stock.

Ironía: Léase el capítulo III del libro de Jankélévitch, *L'ironie*, titulado “Des pièges de l'ironie”, Champ-Flammarion.

Juego: Por supuesto, se puede recurrir a Huizinga y su *Homo ludens*, Gallimard. Sin embargo, los análisis de Roger Caillois, a partir de ese libro y contra él, me parecen más pertinentes. Véase *Les jeux et les hommes*, Gallimard, en los que se destacan los análisis sobre los conceptos de *agon* y *alea*.

Juramento: Véanse las actas del coloquio sobre este tema, rea-

lizado bajo la dirección de Raymond Verdier, *Le serment*, ed. CNRS, 2 vols.

Kaïros: El *kaïros* es el momento oportuno, propicio, que corresponde al instante preciso en el que hay que hacer, actuar o entender. Aristóteles dice que hay que dominar el arte del *kaïros* en medicina y en navegación. Véase *Ética a Nicómaco*, II, 1104.

Kunista: Véase **Cinismo**.

Magnanimidad: Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV. 7-9. Léase también de R. A. Gauthier, *Magnanimité, l'idéal de la grandeur dans la philosophie païenne et dans la philosophie chrétienne*, París, 1951.

Magnificencia: Las mejores páginas de Aristóteles sobre este tema se encuentran en *Ética a Nicómaco*, IV. 4-6. Véase también *Ética a Eudemo*, II. 6 y IV. 4-6.

Mayéutica: Platón: en primer lugar, *Teeteto*, 149 A y s. Véase también *Menón*, 81e y 82 e, 84 ad, 85 bd.

Mingitorios públicos de oro: Sobre los orinales de oro de T. Moro, véase *Utopía*. Sobre los de Lenin, el número de *Pravda* del 6-7 de noviembre de 1921.

Moralina: neologismo de Nietzsche. Es lo que transforma la moral en moralismo. Un producto particularmente usado en estos tiempos por los filósofos que se ocupan de ética. Véase *Ecce homo*, "Por qué soy tan listo", §331 y 411.

Morcilla humana: M. Journiac, "Recette de boudin au sang humain", *Artitudes*, noviembre de 1977. Véase también "Les pièges de Michel Journiac: l'objet du corps et le corps de l'objet", *Artitudes*, diciembre de 1973 y marzo de 1974.

Música: Los filósofos no hablan mucho de música. Pero los que emprendieron esa tarea, lo hicieron con brío. Por ejemplo, V.

Jankélévitch en *La musique et l'inéffable*, Seuil, y en *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard. Más cerca de nosotros, y con el mismo talento, Clément Rosset, *L'objet singulier*, ed. de Minuit. **No-sé-qué:** Este concepto se popularizó gracias a Jankélévitch, que escribió *Le je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, Seuil. Pero el concepto es antiguo. Véanse los libros de Benito Feijoo *Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas*, y de Gracián, *El discreto* (cap. XXVII) y *El héroe* (cap. XIII).

Parmenidiano: El poema de Parménides es analizado, presentado y comentado con precisión por Clémence Ramnoux en *Parménide et ses successeurs immédiats*, ed. du Rocher. Allí se pueden encontrar todas las cualidades de lo Uno.

Parte maldita: Aunque el concepto es difícil de definir desde el interior en la obra de Bataille, al menos se puede tratar de circunscribir sus efectos desde el exterior: digamos que le debemos a la parte maldita la risa, las lágrimas, el erotismo, la muerte, la suciedad, la transgresión, el sacrificio, lo sagrado. Hay que leer, por supuesto, *La part maudite*, Points, Seuil.

Performativo: Para nociones elementales de lingüística, véase Benveniste, *Éléments de linguistique générale*, Payot. Sobre lo performativo en particular, Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. Lane, Seuil.

Personaje conceptual: Tomo este concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que lo definen en el tercer tiempo de la 1ª parte de *Qu'est-ce que la philosophie?*, ed. de Minuit, pp. 60-81.

Potlatch: Este concepto es central en muchos pensadores importantes de este siglo, después de Marcel Mauss, creador de la teoría en *Sociologie et anthropologie*, PUF, y más especialmente "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", pp. 145-279. El término propiamente dicho está tomado de la lengua shinook, significa consumir, alimentar.

Puerco espín: Schopenhauer cuenta esta historia en *Parerga y Paralipomena*, tomo II, cap. 31.

Rebelde: Ernst Jünger reflexiona sobre la condición del rebelde –el Waldgänger tomado de la antigua cultura de Islandia– en un hermoso libro titulado *Traité du rebelle ou le recours aux forêts*, Christian Bourgois, trd. Henri Plard. El rebelde es el hombre del rechazo y la insumisión.

Resentimiento: Nietzsche efectúa la teorización de esta manera en *Genealogía de la moral*. Se puede leer también un análisis en un libro de Max Scheler, *L'homme du ressentiment*, Idées Gallimard.

Resistencia: Sobre este punto, y para una colección de gestos sublimes, consultar el excelente número de *La liberté de l'esprit*, dirigido por F. George, titulado “Visages de la Résistance”, nº 16, otoño de 1987, La Manufacture.

Revólver: De Otto Wininger, *Sexe et caractère* y *Des fins ultimes*, ed. L'Âge d'Homme. De Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, trad. M. Taiola, y *Epistolaire*, trad. G.A. Tiberghien, ambos en ed. l'Éclat.

Rizoma: El rizoma sólo se cultiva en el jardín de Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*.

Sabiduría trágica: La expresión es de Nietzsche. La forma en que utilizo este vocablo tiene relación con el sentido que le da Clément Rosset en el conjunto de su obra. Véase *Logique du pire*, PUF, *L'anti-nature*, cuyo subtítulo es *Éléments pour une philosophie tragique*. Véase en las ediciones PUF, *La philosophie tragique*.

Simetría: Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, especialmente la parte titulada “La dissymetrie”, Gallimard.

Síndrome de Stendhal: Lo analiza G. Magherini en *Le syndrome de Stendhal. Du voyage dans les villes d'art*, Usher.

Situación construida: Véase **Actuación**.

Situacionistas: Remitirse a la reedición de los textos *Internationale Situationniste, 1958-1969*, ed. Champ Libre. Completar con el excelente trabajo de las ediciones Allia, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957*, una edición realizada por G. Berreby. Por supuesto, hay que leer los textos fundadores de G. Debord y el *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de R. Vaneigem, ambos en Gallimard. La historia del movimiento está reseñada en J. F. Martos, *Histoire de l'I.S.*, ed. G. Leibovici.

Sublime: Casio Longino, *De lo sublime*; Burke, *Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*; Kant, “Observaciones sobre la sensación de lo bello y lo sublime” y “Analítica de lo sublime” en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Y el excelente trabajo de Baldine Saint Girons, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire.

Teatro de la crueldad: Esencialmente Artaud, *Le théâtre et son double*, Idées Gallimard.

Toros: De Michel Leiris, por supuesto, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana. *La course des taureaux*, Fourbis. Y de Claude Poplin, *Le taureau et son combat*, Plon. También los artículos de Bernard Marcadé, “El gazpacho de la corrida”, y la entrevista con J. M. Magnan, “De cape qui caresse et d'épée qui foudroie”, en *Picasso. Toros y Toreros*, Réunion des Musées nationaux.

Trovadores: René Nelli, *L'érotique des troubadours*, 10/18, 2 vols.

Único: Se lo descubre en el libro, único, de un pensador también único: Max Stirner, *El único y su propiedad*. Extraña obra que hace la apología de la unicidad más radical. Se dice que sedujo tanto a Lenin como a Mussolini. Henri Arvon sostiene que es el precursor del existencialismo en *Max Stirner. Aux sources de*

l'existencialisme athée, PUF.

Vulvas de cerda: Para la comida de Heliogábalo, releí las páginas que Petronio le dedica al festín de Trimalción en *Satiricon*. En cuanto a Fourier, Grimod de La Reynière y los futuristas italianos, remitirse a mi libro *El vientre de los filósofos. Crítica de la razón dietética*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

ÍNDICE

OBERTURA	9
ÉTICA. RETRATO DEL VIRTUOSO COMO CONDOTTIERE ..	21
Del condottiere o La energía plegada	23
Una figura ética. Del personaje conceptual. ¿Soldado? La vitalidad desbordante. La aristocracia y el gentilhomme. El kúnico. El Condottiere histórico. Una figura fáustica. La doma. Sabiduría trágica. El individualismo. Fuerza y violencia. Hércules.	
Del virtuosismo o el arte de la agudeza	37
<i>Virtù</i> contra virtud. El <i>eroe di virtù</i> . El gesto virtuoso. Virtuosismo cínico. Extraer agudezas, arte del <i>kaïros</i> . La tauromaquia. El arte de conducir. El rechazo del vínculo. Contra el contrato social. Del nominalismo. El aristocratismo libertario. Hostilina.	
De la excepción o la máquina célibe	53
Figura de la rebelión: el dandy, el único, el samurai y el anarco. El alma bella. El nacisismo resplandeciente. Vivir	

frente a un espejo. El hombre del común, retrato. El Condottiere, figura paternal, activa y enérgica. La paradoja del no-sé-qué.

ESTÉTICA. PEQUEÑA TEORÍA
DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNO MISMO 65

Del artista o La vida transfigurada 67
 Elogio del artista. El espíritu de fineza. Hacer de su vida una obra de arte. El filósofo-artista contra el esteta y el burgués. Del estetismo pesimista. La armonía y la simetría: musicalizar la realidad.

De la escultura o El advenimiento de las formas 77
 Mayéutica y emergencia de un estilo. Escritura sobre tierra y grafías de luz. *Homo erectus* y estilización de una libertad. Modelo estético y objeto fractal. De la escultura primitiva. El ensanchamiento del arte. Esculpir la propia estatua. Los filósofos aduaneros.

De la modernidad o El teatro de las partes malditas 91
 Del kunismo en estética. Transfigurar las actitudes en formas. El arte dionisíaco. La subversión del arte sin museo. Arte minimalista y estética de las partes malditas. De la situación construida: Dadá, los situacionistas, el happening y las actuaciones. El accionismo vienés, teatro de la crueldad. Teoría de las correspondencias. El body-art y la morcilla humana.

ECONOMÍA.
PRINCIPIOS PARA UNA ÉTICA DISPENDIOSA 105

De la prodigalidad o El excedente suntuario 107
 El derroche burgués: mingitorios de oro y poetas asados. Retrato del dispendioso: centrípeto, heraclitiano, nómada.

Retrato del burgués: centrífugo, parmenidiano, arraigado. La obra abierta. Economía general y consentimiento a las fuerzas hedonistas. Repetición y diferencia. Lo aleatorio, el azar objetivo y la vida poética. Los instantes. Heliogábalo. El derroche gastronómico. Horacios y Curiáceos.

De la magnificencia o La prueba de la abundancia _____ 125

Los derroches positivos. El evergetismo. La donación como enriquecimiento. El potlatch. Magnificencias y hedonismo. Dos magníficos. La excelencia y sus enemigos. El gusto y la manera. De la magnanimidad.

Del tiempo o El deseo de eternidad _____ 137

El talento para el olvido y la aritmética ética. Lógica del resentimiento. Perversión del presente por el pasado. El instante, soberanía del tiempo. La música como metáfora: la quintaesencia del tiempo. Contra la costumbre, el deseo de eternidad. El empleo del tiempo. Apolo en el campanario, Dionisios perseguido. Por una ética lúdica.

PATÉTICA. GEOGRAFÍA DE LOS CÍRCULOS ÉTICOS _____ 147

Del hedonismo o El utilitarismo gozoso _____ 149

Administración hedonista de las partes malditas. Gozar y hacer gozar, a pesar del solipsismo. El utilitarismo ético, una aritmética de los placeres. Conocer la apetencia. Del placer negativo. Masoquismo y sadismo. Por una antropología. Del amor propio. Adiestramiento del sistema nervioso.

De lo sublime o La estética generalizada _____ 163

La dialéctica ascendente. Transformar una violencia en fuerza. El gesto y la existencia sublimes. Informar la realidad. El entusiasmo. El sentimiento de eternidad. De lo sublime natural. Por una fisiología. Destinos singulares. Exceso y patética.

De la aristocracia o Las afinidades electivas	173
Las afinidades electivas contra el igualitarismo ético y el amor al prójimo. Teoría de los círculos éticos. Los rizomas. Elección, evicción y entropía. De la consideración y su herramienta: la gentileza. El pathos de la distancia. Lógica del puerco espín. De la amistad: electiva, aristocrática y antisocial. La confesión auricular. Del lenguaje: re-materializar la palabra por medio de lo performativo. Glosolalias y babelización voluntaria. Don Juan y la devaluación verbal. Negación y bovarysismo. De la ironía. Del cuerpo del otro: la ternura y la erótica cortesana. La sonrisa.	
CODA. LA CITA BERGAMASCA	197
APÉNDICE.	
ABECEDARIO PARA USO DE RATAS DE BIBLIOTECA	211

*Josefina Ludmer,
El cuerpo del delito
(Un manual)*

*Michel Onfray,
Política del rebelde
(Tratado de la resistencia
y la insumisión)*

*François Jullien,
Tratado de la eficacia*

*Michel Onfray,
El vientre de los filósofos
(Crítica de la razón dietética)*

*Graciela Speranza,
Razones intensas
(Conversaciones con Martin Amis,
Edward Said, John Berger y otros)*

*Daniel Paul Schreber,
Memorias de un enfermo
nervioso*

*Josefina Ludmer,
El género gauchesco
(Un tratado sobre la patria)*

Michel Onfray

La construcción de uno mismo

La moral estética



Las virtudes del renunciamiento ya cumplieron su tiempo: les debemos la incurable melancolía en la que está inmersa nuestra época. Aspiro a no caer en la complacencia hacia las tinieblas y la mortificación. Una moral estética nos convoca a una vida transfigurada en la construcción de uno mismo: implica la vitalidad desbordante, la restauración de la *virtù* renacentista contra la virtud cristiana, el talento para el heroísmo que crea la individualidad vigorosa, el consentimiento a la abundancia, la capacidad para la magnificencia. Desde la perspectiva hedonista, esta ética engrandece la gentileza, la elegancia, la palabra empeñada, la amistad y las afinidades electivas. Sólo a este precio será posible una moral jubilosa y decididamente contemporánea.

M. O.