

Massimo Cacciari

El dios que baila

PAIDÓS

Buenos Aires - Barcelona - México

Título original: *Le dieu qui danse*

© 2000, Éditions Grasset & Fasquelle et Editions Mollat
Grasset-Mollat, París, 2000

Traducción de Virginia Gallo

Cubierta de Gustavo Macri

Quedan rigurosamente prohibidos, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidos en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2000 de todas las ediciones en castellano
Editorial Paidós SAICF
Defensa 509, Buenos Aires
paidosliterario@ciudad.com.ar
Ediciones Paidós Ibérica SA
Mariano Cubí 92, Barcelona
Editorial Paidós Mexicana SA
Rubén Darío 118, México D.F.

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Impreso en Gráfica MPS
Santiago del Estero 338, Lanús, en octubre de 2000

ISBN 950-12-6517-X

Índice

Prólogo

El hacer del canto

El espejo de Platón

Narciso, o de la pintura

El dios que baila

Los mensajeros silenciosos

Del la relación Schopenhauer-Wagner

De Hegel a Dunchamp

Prólogo

Me siento particularmente feliz de poder presentar aquí, por primera vez, algunos de mis ensayos de estética, publicados entre 1981 y 1992. Creo que esta colección constituye un conjunto coherente, una reflexión unitaria sobre los presupuestos teóricos y metafísicos de la creación artística, y más particularmente de la experiencia artística contemporánea. Con el fin de que esta dimensión pueda aparecer lo más claramente posible, dejé de lado los numerosos ensayos que dediqué a temas más específicos o a autores particulares (algunos de ellos fueron traducidos al francés, como uno sobre Edmond Jabés en *Futur Antérieur*, 5/1991, u otro sobre Pasolini en *Poésie* 75/1996). Los dos primeros ensayos (revisados y corregidos, así como todos los demás, en ocasión de su traducción francesa) se presentan como una prolongación de mis investigaciones sobre Nietzsche y sobre la génesis del pensamiento negativo, que había encontrado una primera sistematización en *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo*, Feltrinelli, Milán, 1976 (7ª edición, 1983). Me parece que estos ensayos ofrecen una interpretación original de la "estética" nietzscheana, interrogada a la luz de sus

relaciones, por una parte, con Wagner y, por otra parte, con Schopenhauer: un capítulo esencial de la cultura del siglo XX, y que supera con mucho el terreno puramente artístico y estético.

Los otros ensayos de este libro desarrollan, a través de remisiones continuas de unos a otros, la cuestión de los "fundamentos" del arte contemporáneo, a la luz de toda la tradición filosófica europea; en algunos aspectos, esta investigación se sitúa igualmente en el corazón de mi trabajo *Icone della legge*, Adelphi, Milán, 1985 (3ª edición, 1987). El ensayo titulado "El hacer del canto" vuelve a colocar la reflexión estética en el marco más general del problema del hacer, del poíein. Esta relación ha sido analizada en uno de mis trabajos filosóficos más sistemáticos, *Dell'Inizio*, Adelphi, Milán, 1990 (cf. Libro II, 2ª parte). Espero que estas "amistades estelares" dejen surgir un recorrido relativamente "in-audito" desde el cuestionamiento de la "condena" platónica a la creación artística, hasta la "muerte del arte" hegeliana y el Gran Juego de Duchamp.

Massimo Cacciari Venecia, 1999

El hacer del canto

1. Ninguna apología supo nunca cuestionar de una manera tan radical esta forma inquietante y específica del hacer, de la producción, que une el verso y la pintura, la escultura y la música —ninguna exaltación supo hacerlo— con un desprecio tal de la *doxa*, cuestionar las antinomias constitutivas tanto como la condena platónica. Es cierto que la investigación está a veces bien disimulada: sí, en efecto, no se trataba más que de *technai* relativas a la ornamentación (*perí ton kosmon*), o de un juego de niños (*páignion*), sin ninguna intención seria (Política, 288 c), ¿cómo explicar la afirmación que da inicio al libro X de la República: "Y por cierto [...] si tengo otras razones para creer que nuestra ciudad ha sido fundada de la manera más correcta posible, *es sobre todo soñando con nuestras reglas acerca de la poesía*" (*perí poiéseos*) (ídem, X, 595 a)? La importancia que buscamos otorgar a la crítica precedente (y a la crítica ontológicamente fundada que está a punto de ser desarrollada, al concluir la obra, inmediatamente antes del "gran final", donde Platón muestra, entre otros, qué tipo de *mythos* podría tener derecho de ciudadanía en su

utopía) es por lo tanto excepcional. Es evidente, además, que esta crítica concierne precisamente a las *technai* recién evocadas, dicho de otra manera, que estas *technai* designan una "familia" bien precisa. La insistencia en la idea de *techne* o en la etimología de la palabra *póiesis*, necesaria para comprender el contexto y el origen mismo de esas formas específicas de producción (cuyo alcance mítico, que esta estética ignora, veremos), puede conducir a sobrevolar el problema que emerge aquí y solo aquí, del que solo esas obras dan prueba, en suma: del que solo esas obras constituyen la "verdad"¹. La palabra *póiesis* es un término vasto y complejo; y si, siguiendo la célebre definición de el Banquete, la *póiesis* es la causa "que hace pasar algo del no-ser a la existencia" (cf. también el Sofista, 265 b), de manera que los *poietai* son los artesanos de todas las artes y los oficios, estos últimos, sin embargo, son llamados con otros nombres y los

¹ La *alétheia* constituye el *ergon* de toda virtud; la virtud no es más que la disposición a través de la cual se expresa la verdad, *aletheuein*. Como sabemos, según Aristóteles, estas disposiciones son cinco, y entre ellas la *techne* tiene por objeto la *póiesis*, el producir (*Ética a Nicómaco*, VI, 263). Así pues, tanto la *techne* como las disposiciones superiores del alma están comprendidas en la *alétheia*: *dicen la verdad*, dicho de otra manera, hacen aparecer, descubren. Podemos decir que la estética occidental encuentra aquí su origen, pero en ella se esconde el núcleo del problema platónico: ¿qué es lo que la *póiesis* nos revela del "gran arte"? ¿Cuál es la forma de su *aletheuein*?

poietai ahora designan únicamente a los "artesanos" de la música y de la métrica. En total "una sola porción puesta aparte del conjunto de la poesía [...] se llama como el género entero" (Banquete, 205 b-c). Ahora bien, es solo sobre esta "porción" que, en la República, en la Política o en las Leyes, se fundan el juicio y la "condena" platónica. La complejidad de la idea de *póiesis* tampoco puede reducirse a una fenomenología de los diferentes productos, o *poiémata*, pero implica una diferencia en la forma misma de la producción, una diferencia inherente al pasaje del no-ser a la existencia. En suma, la emergencia de una *póiesis* claramente distinta del conjunto de la producción, de una *techne poiética sui generis*, no podrá sino volver más complejo y problemático este pasaje en sí mismo, o mejor aún, no podrá sino iluminar de otro modo, siguiendo sus propias perspectivas, el problema general. Me parece que solo en este sentido podemos explicar el juicio de Platón (y también en este sentido su discurso constituye una interrogación radical sobre el hacer artístico): esta *póiesis* (que el *Banquete* suprime del conjunto) *viola* la forma general del pasaje del no-ser a la existencia que caracteriza toda producción, o al menos, no parece poder relacionarse con ella.

Cada *techne*, en efecto, tiene asignada un lugar bien definido en la organización de la *polis*. Una vez establecido el orden jerárquico, una vez fijado el Tiempo que abarca todos los movimientos específicos,

una vez admitida la superioridad de la totalidad sobre las partes (las cuales no forman simplemente la totalidad, siendo la totalidad "más" que el conjunto de las partes singulares), y por lo tanto de la ciencia política sobre el conjunto de las competencias y de las funciones, los diferentes demiurgos participarán con su obra *necesaria* a la vida de la *polis*, que los guardianes tendrán por tarea defender de toda forma de corrupción. Lo que amenaza a las artes "buenas" para la polis, y a la polis entera, es la *póiesis* del metro, de la música y de la pintura. Se trata de dos formas de *póiesis*, que no solo se diferencian, sino que se oponen entre sí; ahora bien, esta última clase de *póiesis* debe ser rechazada, condenada, censurada, incluso desterrada. Su poder aparece, pues, como terriblemente serio. ¿Pero en qué consiste exactamente?

¿Cuál es la razón esencial del terrible peligro que representa? Las respuestas que nos da Platón son tan conocidas que es sin duda inútil enumerarlas. Podemos distinguir los argumentos histórico-éticos, discutidos en los libros II y III, de los argumentos gnoseológicos contenidos en el libro X, pero el razonamiento platónico aparece como rigurosamente unitario solo si se interpreta a la luz de la pregunta previamente formulada. La filosofía misma, en tanto tal -y, por lo tanto, el principio que está "obligada" a gobernar (VII,

520 b y sigs.)- tiene como origen una *decisión*² irrevocable e irreversible respecto de esta *póiesis*. Por cierto, la filosofía reconoce en ella un peligro, un principio de corrupción en relación con el orden de la *polis*. Si la filosofía debe "condenar" esta poesía, no es simplemente porque contradice los principios que regulan la Utopía, que los filósofos construyen y de la cual quieren ser los guardianes, sino porque constituye *el* adversario, *el* peligro de los fundamentos mismos de su logos. La poesía constituye el "no" de ese logos, el "no" que ese logos oye absolutamente desterrar y que se niega para siempre a devenir o a volver a devenir, ese "no" que lo define en sus propios términos y en su propia *timé*. Si penetrara en la *polis*, si participara de la Utopía filosófica, sería como si negara el *principium firmissimum*: ese "no" prohibido, que el logos quiere asegurarse de que no existirá jamás, terminaría por expresarse en el interior de la esfera delimitada del logos. Y el logos, entonces, en el interior de sus propios límites, sería a la vez sí mismo y diferente de sí, sería y *no* sería al mismo tiempo.

2. La poesía, cuya función debe ser rigurosamente limitada, si no totalmente desterrada,

2 El término decidir debe ser entendido, en Cacciari, lo más cerca de su sentido etimológico (cortar, separar cortando). [Nota de la traducción al francés.]

significa este extremo puesto en peligro por dos razones fundamentales y estrechamente ligadas.

a) La primera razón, que se aclarará cada vez más, concierne el hecho de que la poesía da prueba directamente, en su forma misma, o mejor aún, por su existencia misma, del carácter inalcanzable del Fin que persigue el discurso filosófico, del *sentido* mismo de la filosofía. Y da prueba de ello abrevándose en un "pasado" que, precisamente, en tanto vuelve continuamente con ella, ya no puede en verdad valer como pasado.³ La poesía muestra la "impotencia" esencial de la filosofía para superar el pasado, o más bien para transformarlo en un *positum* propio. La poesía es ese lugar donde se expresa, por así decir, una "tradicción" que no puede ser subsumida bajo conceptos. Pero si es así, esto se debe también (pero no solamente, como veremos) al lenguaje que habla, que es un lenguaje esencialmente *trágico*. Ya sea que hable de *epos*, o de tragedia, con toda evidencia, es este último "género" el que obsesiona y fascina a Platón: el género de los *dissoi logoi* [dobles discursos] del conflicto irreductible entre *timai* [valores] opuestos, ese principio de *contradicción* que se expresa poco a

³ Mnemosyne *une* el canto al pasado, pero ese pasado no está en absoluto situado en una relación de "sucesión" con el presente y el futuro, se trata aquí de un pasado *aorístico*. Sobre estas cuestiones, cf. los trabajos de J.-P. Vernant y M. Detienne.

poco en ella,⁴ hasta aquel terrible desencantamiento que percibe en la *Tyche* [azar], la única necesidad. Trágicos son estos *mythoi* cuya educación hay que abonar. Estos *mythoi*, en efecto, nos cuentan los conflictos divinos, hacen de lo divino mismo un principio "doble" (*República*, II, 379 d), que aparece tanto bajo una forma u otra. La tragedia representa, precisamente, las metamorfosis de lo divino, nos dice que lo divino solo existe en el *pólemos* de diferentes formas y con diferentes nombres (ídem, 380 d), y, por lo tanto, que nunca es en verdad, ni puede ser jamás el objeto de una *episteme* cierta. De ahí la *arcaica*, en el sentido fuerte del término, "nostalgia" egipcia de Platón: las melodías y los templos de los egipcios son contruidos desde siempre siguiendo figuras inmutables (*Leyes*, II, 656 e). La poesía épica y la tragedia (que se funda en el *mythos*), por el contrario, introducen una metamorfosis en las formas del arte, una inquietud incesante que las hace de-lirar (salir de verdad de sus propios *metros*, fijados numerológicamente-cosmológicamente, tal como aparecen en el *Timeo*, y en todas las partes más explícitamente pitagóricas de la reflexión platónica sobre lo bello). Pero el fundamento de este "delirio" reside en su concepción misma de lo divino. La

4 Cf. J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie dans la Grèce antique*, París [ed. cast: *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1989] y B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig, Dietrich, 1928.

filosofía tiene como origen una *de-cisión* radical en consideración de todo esto: ciertamente, el filósofo también es un poeta, pero es el poeta "del más bello drama": el de la verdad del corazón *atremés* [*impávido*], de la Ley *verdadera*, de la más noble y elevada vida que se funda sobre ella (*Leyes*, VII, 817 c-d). Entre estos dos dramas, considerados en su especificidad, sin mediaciones ni compromisos, no puede existir más que una total enemistad, una exclusión recíproca. Al drama que entristece, que representa la muerte de un hijo o de un hermano y que nos revela el carácter irreparable de estos acontecimientos (*República*, III, 387 d-e), se opone este *theoréin*, esta mirada "recta" (tales propósitos son los que reivindica el *Prometeo* de Esquilo, oponiéndose precisamente a las divinidades cambiantes del *mythos*), que suprime "las lágrimas y las quejas" (Sócrates, en el *Fedón*, nos ofrece un ejemplo incomparable de un drama semejante *opuesto* a la tragedia. "No vayas a sentarte a conversar con Sócrates, abandonando la música y renunciando a los más nobles dones de la tragedia", aconseja el coro de *Las ranas*, 1491-1495).

El conflicto, pues, no trata sobre una cuestión "estética" o un problema episódico, engendrado simplemente por los desarrollos históricos del arte griego. Este conflicto es extremadamente antiguo: una *palaiá diaphorá* [una vieja diferencia] opone filosofía y poesía (*República*, X, 607 b), esta suerte de *póiesis* que (ahora podemos decirlo) está íntimamente ligada al

mythos y a la tragedia. Un conflicto que se remonta al origen, puesto que, en virtud misma de su naturaleza, esta suerte de *póiesis* no podría someterse al gobierno del *theoréin* filosófico. Pero la filosofía solo puede ser verdaderamente considerada como tal si excluye de su espacio, de su *polis*, los principios que la contradicen. Las otras artes pueden tranquilamente aceptar la tutela filosófica: ejercen funciones precisas y apropiadas a una parte del alma, que se reconoce como "inferior"; los principios que rigen su funcionamiento y su eficacia pueden, en la medida de lo posible, ser lineales y no contradictorios. Es por eso que todas las otras artes son filosóficamente, y solo filosóficamente, comprensibles. Aquí, por el contrario, emerge una *póiesis* que no podría someterse a la soberanía del Logos, que el Logos no puede "educar", sujetar, que no puede armonizar en su *polis*, pero que está obligado a hacer callar o a desterrar (a pesar de la augusta tradición que representa y que nadie más que Platón reconoce). Su "revuelta" aparece por lo tanto como ontológicamente necesaria. Ya sea en la *República*, en las *Leyes*, en la *Política* o en el *Timeo*, la imagen que nos acompaña para designar el *parádeigma* mismo de la actividad política es la del tejido.⁵ No es, en efecto, de manera natural que el conjunto de las disposiciones, de las

5 El símbolo del tejido reviste también una dimensión hierogámica, como lo muestran las relaciones entre las diferentes obras aquí citadas (así como, por supuesto, su extraordinaria afinidad con tradiciones muy antiguas).

costumbres y de las artes engendra una *composición* auténtica. Además, el "arte de la realeza" no consiste en yuxtaponer en un espacio único objetos diferentes, pero los liga y dirige su movimiento, creando una armonía duradera (la raíz misma del término *ars* designa esta función de organización, de agregación). Ninguna de las otras *technai* es capaz de realizar este tejido, puesto que el marco de su actividad es particular (así, las artes que realizan los husos y las lanzaderas, etcétera, no son más que causas auxiliares de la tela, pero la tela existe en virtud de ese arte de la realeza que es el tejido). Pero si estas artes alcanzan su objetivo (¿qué sentido tendría, en efecto, si no produjeran la tela?), el mérito recae sobre aquel que los dirige y los gobierna (Política, 279, 305). Ahora bien, ¿cómo podemos tejer, o transformar en tela, lo que *es* antinómico? Las otras artes no son antinómicas en relación con ese arte de la realeza sino solamente auxiliares: no poseen ni siquiera una voz que les sea propia y que en tanto tal pueda contradecir su paradigma. Pero esta *póiesis*, cuyo problema debemos resolver para poder decir que fundamos la *politeia*, no representa un caso particular, un caso aislado, revela la falta de conexión de *todo*, el todo como no armonizado ni armonizable: indica la fragilidad y el carácter caduco de toda trama o mejor dicho, cómo el tejido mismo produce a veces disarmonías o disimula una *hybris* culpable. Su producción pone al descubierto la debilidad constitutiva del arte de la realeza en relación con las potencias del conflicto y de la desagregación.

Es una voz tan amplia como la del filósofo guardián, tan poco "especializada"; por eso las dos están destinadas a rivalizar y a contradecirse sobre la escena de la polis, frente a la multitud de las *technai*. Esta *póiesis* no podrá nunca ser sujeta: los filósofos "y el Estado entero" estarían *locos*, si dejaran a "los hijos de las dulces Musas" arengar con su bella voz la multitud del pueblo (*Leyes*, VII, 817 c-d). Ahora bien, como estas dos voces no son armonizables, estamos confrontados aquí a una opción. Con el fin de resolver esta "vieja diferencia", se impone una opción, si no ninguna *politeia* podrá ser considerada como bien "tejida", puesto que estará socavada de raíz por un conflicto fundamental. Si la filosofía reconociera esta otra voz, dejaría de ser tal (ya que su discurso nace del entrelazamiento recíproco de las formas, *Sofista*, 259 e), pero si la *póiesis* "aceptase" las reglas que la filosofía busca dictarle, si reprodujera perfectamente sus relaciones egipcias cuyo ritmo inspira la producción del demiurgo, no sería más que una pura copia de los valores pedagógico-políticos de la utopía filosófica. Ninguna de estas dos voces es recorrible. La crisis irreversible que se produjo les cortó la palabra, o mejor aún: la voz; su origen común, incluso si sucede que se deje entrever, aparece siempre como inalcanzable. "Huéspedes ilustres": así designa el filósofo a los poetas, ¡pero para prohibirles el acceso a la polis! No es ciertamente un bárbaro quien está en su puerta; sin embargo, es justamente de esta voz, tan

común, tan familiar desde la infancia, es de esta lengua, mejor aún, de ese *mythos* materno, que es necesario separarse virilmente (recordemos a Orfeo en el *Banquete*: un hombre débil, cobarde, y al que no le preocupa más que cantar y sobrevivir).

b) Pero todavía no abordamos las razones metafísicas de la "condena" platónica. La noción de *mímesis* no podría agotar por sí sola estas razones. Esta noción, en efecto, abarca todas las *technai*, desde las del Demiurgo ordenador, que contempla el modelo eterno para producir ese cosmos, "la más bella de las criaturas", hasta la del más humilde de los obreros, el cual con toda razón puede también ser considerado como un demiurgo, puesto que sigue, en su obra, la idea que tiene en su espíritu⁶ y construye aquí-y-ahora esta cama imitando lo que es cama y de lo cual podemos decir que "Dios es el autor" (*República*, X, 597 a-b). Además, ¿el tejido del filósofo-soberano no es una *mímesis* de las justas proporciones, una *mímesis* de la puesta en relación misma del Demiurgo? El símbolo, en efecto, tiene un alcance cósmico: desarreglar la

⁶ Tanto en el caso de la ciencia *poética* como en el caso de la ciencia práctica, "es en el artista y no en el paciente donde reside el principio de la creación" (*Metafísica*, K, 7, 1064 a). Sin embargo, en este plano, la diferencia entre Aristóteles y Platón es radical. Como lo muestra la *República*, II, 370 b-c, en Platón, la idea de la obra *trasciende* al autor y a la creación. El agente es "*aitía*", no es responsable más que de su manifestación.

música de aquí abajo significa romper esta cuerda, esta cadena de oro, que nos hace participar de la música de las esferas.⁷ En suma, no es en virtud de su naturaleza mimética que el arte de la poesía épica, de la tragedia y del músico debe ser rechazado (o conviene renunciar a este arte: recordemos, en efecto, la pregunta de Adimante que abre el libro IV de la *República*-, ¿los guardianes no serán infelices?). Podríamos agregar que este arte nos aparece como el último grado de la *mímesis*, pero nunca el último peldaño de una escalera podrá hacer "sombra" a la idea de la escalera. Después de la imitación realizada por el demiurgo, en el fondo, todo procede por imitaciones de imitaciones. Ahora bien, esas imitaciones se alejan siempre más de la claridad de la idea. Además, es difícil dar una significación esencialmente negativa a la noción de *mímesis*, que designaba, en los pitagóricos, el carácter

7 La teoría platónica de la música encuentra una perfecta correspondencia en el arte de la realeza de Confucio (como lo muestran numerosos aspectos de su utopía: basta con pensar en la crítica platónica de las leyes escritas, *Política*, 293-294). La *justa* música queda fijada en lo invariable, obliga a las fuerzas del Cielo a atarse a las almas terrestres y eleva a estas últimas. Este aspecto hierogámico hace de la música un símbolo del orden cósmico, de la Trama universal (los cantos, en efecto, son "tejidos"). Conviene insistir, para una mejor comprensión de la última parte de este ensayo, sobre el hecho de que la voz musical representa a la vez la dimensión de la plegaria (el hombre que "fuerza" al Cielo a descender hasta él) y una dimensión, por así decir, oracular: el Cielo que habla al hombre.

mismo de la forma musical. La diferencia entre la *mímesis* del poeta y la de las otras *technai* no es de orden jerárquico; no es la *mímesis* en tanto tal lo que constituye la diferencia, sino la forma según la cual es producida.

Mientras tanto, habrá que superar "una vieja pereza inconsciente" (*Sofista*, 267 d) y analizar la noción de *mímesis* para comprender que es la esencia de esta *póiesis* lo que debe ser desterrado. La forma del hacer es única: constituye *siempre* una *dýnamis* [potencia] que deviene *aitía* [causa] de eso que no siendo "antes" existe "después". Pero la producción se divide en dos partes: una divina, causa de todos los animales mortales y de todas las cosas sin alma (puesto que la naturaleza no engendra sin razonamiento, *aneu diánoias*: el Demiurgo *proyecta* exactamente como el arquitecto, que precisamente lo imita), y la otra, humana, que comprende todo lo que los hombres componen por medio de un arte divino. Estos dos géneros, sin embargo, se subdividen a su vez, puesto que la producción consiste en una parte productora de realidades (*autopoietikón*), y en una parte productora de imágenes (*éidola*). El dios no crea solamente animales y cosas, sino también sueños, sombras, espejismos; el hombre no fabrica solamente su casa, pero la pinta, tal como "un sueño de la creación humana para uso de la gente despierta" (*Sofista*, 266 c). Hasta aquí la simetría es perfecta (este aspecto es decisivo, aunque nunca haya sido subrayado), en suma, no hay

ninguna razón para condenar este arte que produce imágenes imitando la casa realmente producida, así como no hay ninguna razón para condenar al dios porque engendra sueños y sombras. Pero aquí está el problema; mientras el arte divino no es subdivisible, los productos del arte humano se desdoblán de nuevo: por un lado, el arte de fabricar imágenes se refiere al *eikón*, produce verdaderas representaciones, o más bien es auténticamente mimético (como cuando en el *Timeo* dice que *chronos* es el *eikón* de *aión* [que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad inmóvil]); por otro lado, se relaciona con el *phántasma*, en tanto no produce más que simples apariencias, o simulacros. A partir del momento en que, como hemos visto (*Sofista*, 262-264), puede haber un discurso verdadero y un discurso falso, y que uno y otro deben poder distinguirse, podrá también haber una "imitación de las cosas que son", así como podrá haber una *techne* de la mentira, una *techne apathetiké* (ídem, 264 d). El arte que produce "imágenes" y no verdaderos iconos, el arte que simula la imitación de cosas que son reales (o bien que imita sin conocer lo que imita -y es el caso general analizado en la *República* a propósito de la *póiesis* de la cual hablamos), es el arte de los prestidigitadores, de los magos, de los que fabrican prestigios (ídem, 268 d), que quieren asombrar, y pertenecen al género de la diversión y del juego (*paidiá*).

Este pasaje es decisivo: no es entonces en tanto *mímesis* que hay que rechazar el arte del pintor o del

poeta épico- trágico, sino en tanto *mímesis phantastiké*, en tanto arte que simula y que engaña y cuyo *juego* consiste en conferir una consistencia real a puras apariencias. En esto reside su diferencia, o su especificidad. En virtud de su naturaleza, las creaciones de esta *techne* harán vacilar la distinción entre lo que existe verdaderamente y el no-ser, sobre la cual se funda el logos. En relación con esas creaciones, dudaremos de que cosas verdaderamente reales se presten a la imitación; las fronteras y las distinciones que, triunfando sobre una "antigua pereza", introdujo el razonamiento en la noción de producción se desvanecerán. Una pregunta, sin embargo, se impone. ¿La obra del Demiurgo, en efecto, lejos de ser una *mímesis* perfecta, el arquetipo de la *mímesis* del que conoce y que ejecuta conforme a la *diánoia* [razonamiento] no es, al contrario, un juego fantasmagórico, una simulación mágica? ¿El Demiurgo no es a su vez un *paiz paizon*, un niño que juega? Pero antes de dejarnos ganar por el "vértigo" de estas preguntas, a partir de ahora la estructura aporética del discurso entero parece poder aclararse. En realidad, este arte puramente imaginativo, este arte que amenaza tan abiertamente al logos "común" de la polis *no es una mímesis*. Por cierto, Platón se esfuerza continuamente en situarlo en el marco ontológico que brinda esta idea, pero en vano. Si simula, si nos engaña, si es un arte de

la mentira,⁸ entonces no puede en ningún caso valer como imitación. Este tipo de producción no tiene fundamento imitativo: sus productos son sus propias imágenes. En suma, es precisamente esto lo que se condena: su desbordamiento, su *exceso* en relación con el orden, con la jerarquía de las artes miméticas. Tal es la paradoja: el arte es condenado no porque es *mímesis*, sino porque *no es* mimético (o porque su *mímesis* es extraordinaria, no pertenece a los géneros que parecen definir por completo la noción). Mimético es por esencia el hacer "común" a los hombres y a los *dioses mismos*; ahora bien, este arte pretende poder liberarse de esa esencia común. Lo que Platón denuncia, afirmando que se trata de una diversión, de un juego de niños, de un espectáculo, es la *hybris* extraordinaria que está en el origen de este tipo de producción. Esta *hybris* extraordinaria es la del poeta al que le gustaría verse libre de las tareas pedagógicas que le asigna la tradición (y sobre cuyo valor Esquilo y Eurípides concuerdan en *Las ranas*, 1009 y sigs.). Pero hay más. En tanto ficción, mentira, en tanto producción de algo que parece real, pero no lo es (ni siquiera teniendo la realidad de los sueños y de las sombras, las voces de esos artistas no constituyen ni siquiera la imitación de un sueño o de una sombra, puesto que imitando la

8 Nietzsche afirma que el arte constituye el "genio de la mentira". Se trata de un ejemplo evidente de "platonismo invertido", en que Nietzsche se obstina en separar de una manera demasiado abstracta "razón clásica" y modernidad.

póiesis eikastiké de los dioses, serían verdaderas y no nos engañarían), esta *techne phantastiké* parece contradecir la esencia misma de la producción de la cual partimos. ¿Esta definición (la *aitía* [causa] es siempre definida como creación, como "responsable" del proceso en virtud del cual hay pasaje del no-ser al ser) no debería constituir una evidencia absoluta para el logos, uno de sus principios fundadores (y por lo tanto indemostrables)? Sin embargo, si el arte imaginativo produce, y si su hacer se despliega precisamente como el de cualquier otra *techne*, pero *no* produce algo que es en verdad (produce, por así decir, pero no hace existir algo), entonces el pasaje del no-ser al ser se vuelve problemático en el punto más alto. El arte *pone en juego* la forma general de la producción; pero muestra la posibilidad "espectral" de un hacer que se despliega hacia el no-ser, de un hacer que no puede ser considerado como realmente productivo. Esta evidencia absoluta, según la cual "hacer" significa producir, se vuelve incierta y oscura. Pero ¿sobre qué otra evidencia se funda el arte de la realeza? ¿Cómo podemos unir lo que no puede ser tejido? ¿Cómo atribuir, en el conjunto de las *technai*, un lugar y términos definidos a los fantasmas de esa *techne*, y que incluso cuando *no existen simulan* ser, cuya existencia es una ficción de existencia? En la base del tejido filosófico y de toda *techne* particular reside, en efecto, la inflexible *obligación* de ser visible, cognoscible.

Precisamente en virtud del carácter paradójico de su producción, o de su naturaleza *no* mimética, este arte es trágico. Desde entonces esas dos perspectivas —la considerada al principio y la ontológica de la que acabamos de hablar— se confunden. Si se tratara de una verdadera *mímesis*, este arte debería representar lo divino tal cual es: bueno, inmutable. Si su imagen fuera verdaderamente representativa y no fantástica, debería armonizarse con "lo que es verdaderamente" (con lo que la filosofía enseña) o al menos, debería intentar acercársele, tomarlo como modelo. Por el contrario, como sabemos, este arte representa *dissoi logoi*, metamorfosis, caracteres ambiguos, almas en conflicto con ellas mismas, dicho de otra manera: lo asombroso, lo extraordinario, lo fantástico, un juego calidoscópico en eterno movimiento. Trágica es la naturaleza de esta *póiesis* que contradice la forma general del hacer, que "de-lira" en relación a los metros comunes de toda producción. Trágica es esta *póiesis* que no puede transformarse en algo real, finito, y que no podría ser verdaderamente perceptible y comprensible por esa mirada que pertenece exclusivamente a la cultura griega.⁹ Trágica es esta creación "escandalosa": el pasaje del no-ser al no-ser. Entonces se impone una opción. Esta, sin embargo, no aparece menos como *imposible*. Desde que admitimos la hipótesis de esta

9 Cf. a modo de ejemplo W. Tatarkiewics, *Storia dell'estetica*, vol. I, trad. al italiano, Turín, 1979, pp. 189-190.

opción, la antinomia explota: mientras la filosofía muestra que no sabe resolver *en sí* la paradoja de esta *póiesis*, mientras declara que es su "enemiga" (profesándole una enemistad que no puede existir más que entre hermanos consanguíneos), *la filosofía misma asume en sí el principio de la tragedia*. La filosofía planteó dos *timai* [valores] inconciliables, pero, afirmando esta incompatibilidad, su logos asumió la voz del *mythos* trágico. Toda renuncia, rechazo o exclusión aparecen entonces como una ilusión, una ficción, en tanto la potencia que quisiéramos excluir habla ya el lenguaje mismo de la potencia que pretendía reducirla al silencio. Si la filosofía se opone a la tragedia, deberá a la vez oponerse a esta dimensión trágica por la que ella misma es hablada; su interrogación deberá recaer sobre la potencia trágica que es inmanente a su logos, a su propio "juego serio" (*Parménides*, 137 b), y que nunca podrá tocar su fin sino con el fin del logos mismo. Entonces, este arte de la apariencia, de la ficción, de la mentira, termina por aparecer como *necesario*. Pero ¿cómo es posible?

¿De dónde le viene esta potencia? ¿Cuál es ese "pasado" que en él se manifiesta, y sobre el cual no solo el logos no tiene dominio alguno, sino que descubre de alguna manera en sí, desde que pronuncia la necesidad de esa opción? Un torbellino parece formarse en la trama bien construida de las formas de la producción, en la armonía de las *technai*. ¿Hacia dónde puede

conducirnos si nos atrevemos a seguirle el sentido? Atreverse, en eso consiste, según Platón, la filosofía.¹⁰

3. Es verdad que somos plenamente conscientes del encanto que ejerce sobre nosotros esta *mimesis phantastiké*, esta *techne apathetiké* [arte del engaño]: "¿No te encanta a ti también?" (*República*, 607 c). Ciertamente (en la medida en que intentamos a veces seguir esta vía, y en particular en el *Sofista*), su seducción no se parece ni a la seducción que ejerce el sofista, ni al asombro efímero que suscita el juglar. Este último se conforma con "divertirnos" o con desviarnos, durante un momento, de la seriedad de la producción, no constituye más que una simple y modesta pausa en este *harmottein*, "ensamblaje" que toda verdadera *póiesis* debe representar. La mentira del sofista apunta a lo útil particular, se funda sobre un bien real. ¿Pero cuál es, pues, la utilidad de la representación épico-trágica? De hecho, esta última se parece más a una forma de locura, y los que participan se parecen perfectamente a los locos. Ahora bien, lo que está prohibido es precisamente el *máinesthai*, la locura (*República*, III, 396 b). La ficción y la mentira del sofista provienen del cálculo, del *logismós*. La "mentira" del arte, por el contrario, se parece a una forma de locura. *Máinesthai*, *manía*: es aquí donde hay que buscar el origen del encanto que ejerce: sus "fan-

10 ¡Otra cita nietzscheana!

tasmas" son producidos por una suerte de *manía*; *maníaca* es, en efecto, esta forma de creación que no procede del no-ser hacia lo que es verdaderamente real. Su disensión con la filosofía es radical, pero al mismo tiempo, su origen es antiguo, remite a la nobleza de un "pasado" que la filosofía no podría en ningún caso ocultar u olvidar. La búsqueda asume entonces una nueva profundidad, y solamente al término de la investigación podremos captar la razón de este lazo inextricable (y que, en apariencia, destruye todo tejido simbólico), que une la forma trágica al ejercicio mismo del logos, y al que nos había remitido el examen del arte mimético.

¿Cómo puede ser perjudicial la *manía*, si tantos dones y "tantas obras grandes y espléndidas" provienen precisamente de este estado de delirio? Por cierto, hay dos tipos de delirio: uno, causado por enfermedades humanas (*Fedro*, 265 a), otro inspirado por los dioses (ídem, 245 b); tal es el delirio de la profetisa, *plena deo* [habitada por el dios], la exaltación del coro dionisiaco, la exaltación que produce Eros, "el gran demonio"; y, por último, aquella cuyas autoras son las Musas. En todos los casos, algo divino nos vuelve extranjeros a las reglas de la conducta normal, al *ethos*, al *habitus*, y nos hace aparecer como locos (*máinesthai*). "Los poetas son transportados y poseídos como las bacantes [...] se abreven en manantiales y hacen libaciones en los jardines y las boscosas colinas de las Musas, a la manera de las abejas, y revoloteando como ellas" (*Ion*,

534 a-b), pues el poeta es cosa ligera, alada. Solo bajo esta condición puede pretender ser poeta. No es la *techne* lo que lo vuelve poeta, sino ese azar imprevisible: el hecho de estar inspirado por el dios, o de ser intermediario del dios. Canta bajo el efecto de un poder divino. Su palabra es la expresión de ese poder, es una "invención de las Musas" (*Ion*, 534 e); aquel que no la experimenta, sea o no hábil, sea o no sabio en su arte, no alcanzará el *telos* de la poesía. Solo las palabras delirantes del poeta interpretan la voz del dios: "al igual que una fuente que se afana en dejar correr toda el agua que le viene" (*Leyes*, IV, 719 c).

Estos son pasajes demasiado conocidos y que aún dan lugar a variaciones infinitas sobre lo "irracional" de los griegos. La dificultad consiste en relacionarlos con esta idea de un hacer poético, cuya dimensión ontológica se revela tan problemática. ¿Qué "hace" el poeta? Ciertamente, como hemos visto, no produce cosas reales, tampoco crea sombras ni sueños, sino ficciones, simulaciones, en relación con ese dominio de la experiencia y del lenguaje donde domina la forma de la producción y de la predicación real. El "hacer" del poeta (que no ocurre sino cuando el poeta está "fuera de sí") consiste en hacer hablar al dios, en expresarle la voz, en transmitirla-traducirla, dejando ek-sistir esta voz. En la trama de lo real, el poeta es ese vacío, esa abertura, esa ruptura a través de la cual nos llega esa voz. Desde entonces, el "hacer" del poeta consiste en "producir", o mejor aún, en ser él mismo

ese vacío. El ser de su producción es propiamente ese no-ser: es el no-ser de la abertura a través de la cual el dios dicta, se dicta. El canto más bello siempre es dictado. En la trama de lo real se abre una herida que *no resiste* a la voz del dios, que es lo suficientemente *libre* para recibir esa voz. El poeta, que pretende ser el guardián de esta abertura (y en esto consiste la esencia de su "hacer"), escucha lo que el dios le dicta y le canta o le re-canta. Ciertamente, el canto está sometido a reglas; ciertamente, existe una *techne* del canto; pero si el canto no corresponde a esta escucha, si no es dictado, no será más que una obra de "moderación", una ornamentación, un divertimento, un juego. Desde entonces, no constituirá en ningún caso un "escándalo" para el logos común de la polis. El "escándalo" consiste en que el canto pueda ser una *póiesis* cuya causa no resida en el sujeto, sino en otro: la *aitía*, el responsable del canto no es el sujeto que canta; el canto ocurre, tiene lugar *a través* del aedo, pero el aedo es pasivo y totalmente impotente en relación con lo que la Musa le dicta. Es aquí donde se revela una forma del hacer que es totalmente contradictoria con su definición filosófica, tan frecuentemente evocada (y que será canonizada por Aristóteles). Un hacer *se da* —el del canto— extranjero a todo esquema intencional, a toda deliberación, o *proáiresis*: el que hace no es el sujeto del hacer. Al contrario, en ese hacer—que es *dejar a otro hacer*, el sujeto se retira, se transforma en el vacío mismo de la abertura a través de la cual el otro dicta. En

lugar de una manifestación verídica del sujeto-que-hace, esta *póiesis* suspende-retira toda pretensión: un hacer que se acerca cada vez más a su propio *telos* que vuelve más "visible" la dimensión de la subjetividad productiva.¹¹

Ahora bien, a la crisis de la función del sujeto en el orden normal de la producción, corresponde, en el canto, la del pasaje del no-ser al ser. Es lo que ya constatamos, pero solo en lo que concierne a los resultados de la creación poética; la profundización radical de sus caracteres, que el discurso sobre la *manía* permitió, nos revela ahora no solo cómo el "producto" de este arte no es propiamente dicho algo real, sino sobre todo cómo su presupuesto, lejos de no ser, consiste en la voz puramente "reclamadora" del dios, a la cual es imposible sustraerse. Este presupuesto no puede ser concebido como idea o "*eidos en te psyche*", no es interpretable de una manera idealista (como cuando afirmamos que el arquitecto tiene "en la cabeza" la casa antes de construirla): si consideramos los pasajes citados, en relación con el canto efectivamente entonado por el poeta, la violencia de esa

11 Nos contentaremos con evocar aquí el nuevo impulso que cobraron estos temas en el arte contemporáneo, desde cierta tradición romántica (Novalis, en algunos aspectos, pero también Hölderlin, Keats) hasta nuestros días. Señale en mi trabajo *Icônes de la loi* (trad. al francés C. Bourgois, París, 1990), los principales elementos sobre los cuales debería fundarse esta investigación.

voz, su trascendencia, que ninguna manifestación puede negar o esconder, aparece como evidente. Un presupuesto real, trascendente, da origen a la creación, que ocurre en el poeta, hasta ese canto que resuena en forma audible y que lejos de ser la *mímesis* de una cosa real, aun de un sueño o de una sombra, no es más que la repetición (en el sentido etimológico del término) de la voz que la inspiró, de la voz experimentada al comienzo: se trata aquí de un acontecimiento imprevisible, de una gracia de las Musas, de un *kairós*, que ninguna intención, ninguna elección pueden proyectar. Un instante hace irrupción, donde una voz que constituye siempre el a priori de toda idea del artesano, se abate sobre el hombre, transformándolo en su propio instrumento. A través de él, que no es, por lo tanto, el sujeto de la creación (y cuyo "hacer" no tiene su origen en el no-ser), esa voz se manifiesta visiblemente, se expresa audiblemente, *resuena*, se transforma en ese canto. Ese canto es *mímesis*, en el sentido en que está de acuerdo, en armonía, solo con esa voz, y por lo tanto *realmente con nada*, ya que esa voz, en tanto tal, no se da nunca verdaderamente. Ese canto, en suma, no es la *mímesis* sino de su propio presupuesto, que trasciende toda medida, toda utilidad y toda *techne* normal. Ese "hacer" que constituye el canto es, pues, verdaderamente un *delirio* en relación con el *habitus* de la poesía, de las *technai* que teje el arte de la realeza: y, sin embargo, cuanto más delimitamos su especificidad, más su carácter arcaico,

su ser *arche*, cuya muerte o superación ningún logos podrá decretar, puesto que todos se expresan a través de su principio y en su presencia, aparece como evidente.

4. La locura a la cual debemos nuestros "mayores dones" nos es esencialmente transmitida por un dios. Debemos a Apolo, en efecto, no solo la exaltación mántica, la inspiración adivinatoria (que debe distinguirse de la simple *techne* del que interroga el futuro por medio del razonamiento y de la inteligencia, perfectamente simétrica a la distinción entre una poesía "inconclusa", que proviene esencialmente de la habilidad, y la "gran poesía" inspirada de las Musas), pero también, aunque indirectamente, la exaltación poética, puesto que Apolo es el Musageta. Apolo es el rey de las Musas que inspiran al poeta; él, que de todos los hijos de Zeus es el que está más cerca, él, que nunca pronuncia oráculos, si no es por orden de su padre (*Euménides*, 616-618), tiene desde el origen las hijas de Mnemosyne en su propia *timé*. *Todo él es un himno*.¹² Apolo no es solamente un

12 "¿Cómo podría contradecirte a ti que de todo (*pantos*) eres himno (*éuhymnon*)?" Cf. el himno homérico a Apolo de Délos, en el cual me inspiro más adelante para describir la figura del dios. Para un comentario de este himno, y su misa en paralelo con el himno védico a Vac (*Rigveda*, X, 125), pero también en lo que concierne a la idea de una *Phoné* que "lleva en sí" a los dioses mismos, y en general todos los problemas que abordaré a

dios que canta, sino que él mismo es un canto; ninguna cuerda de oro lo frena, ningún lazo lo retiene, así también su voz es inasible -y sus primeras palabras son para la *amada* cítara (solo la cítara es designada así: *phile* —y no el arco corvo, evocado inmediatamente después—). De hecho, la cítara aparece primero, luego el arco corvo, por último, el oráculo; siguiendo este orden da sus primeros pasos, pronuncia sus primeras palabras y surge a la luz. Apolo es un canto, pero un canto solar (encontramos un paralelismo perfecto con esta idea del sol como sonido-luz en la *Chândogya Upanishad*, una de las más antiguas *Upanishad*). Ahora bien, este canto resuena en las jóvenes hijas de Delos, sus sirvientas, como un gran prodigio (¡recordemos el "arte de fabricar prestigios", el carácter "maravilloso" de esta creación de imágenes fantásticas, que parecía poder quedar relegado junto al "engaño" del sofista!). Todos los cantos y todas las voces parecen armonizarse en ese canto; cada uno tiene la impresión de oírse a sí mismo; ese canto es el Canto del que derivan todos los otros, mejor aún: es la *phoné*, la Voz que todas las lenguas diferentes presuponen, y que, de cierto modo, evocan sin confundirse nunca entre sí. He aquí, pues, en Délos, el prodigio de un canto que todos comprenden, más allá de la multiplicidad de lenguas y de palabras. Estas jóvenes —que *son* las Musas—

partir de ahora, cf. el excelente ensayo de G. Dumézil, *Apollon sonore*, París, 1982.

cantan el canto que *es* Apolo. Esta relación, por completo asombrosa, reaparece más o menos en los mismos términos en Píndaro: al igual que Apolo, las Musas están armadas de flechas rápidas y potentes (*Olímpicas*, IX, vv. 5-6; v. 12); en su carcaj, el poeta dispone de flechas listas, que alcanzan en el primer tiro a los que son sensibles a los discursos claros (pero, para alcanzar la multitud, necesitan intérpretes: la relación con la función oracular de Apolo es aquí absolutamente clara, pero volveremos a ello); sus versos son "las flechas gloriosas" del corazón (*Olímpicas*, II, vv. 91-99). Aquí, en verdad, surge a la luz un "conjunto" originario: Apolo es por esencia musicus; el delirio del poeta encuentra en él su *arché*; el poeta tocado por el dios "refleja" la flecha-sonido.¹³

Sin embargo, esa "identidad" entre Apolo y las Musas, esa identificación de Apolo con el delirio poético es particularmente desconcertante. ¿Apolo, en efecto, no está indisolublemente ligado a esa *sophía* y a su tradición, en cuyos pasos el filósofo debe ubicarse, en tanto su nombre mismo no deja de expresar la nostalgia por ella? Ahora bien, situándose en esos pasos, ¿el filósofo no debería distanciarse radicalmente de todo tipo de delirio? ¿La historia del logos no coincide con su decisión de cortar todo lazo con la

13 Lo mismo ocurre ahora con el poeta, en la época en que los dioses no se nos manifiestan más: "¿Dónde brillan, dónde, pues, los oráculos golpeando a lo lejos como el rayo? [...] Donde el dios rápido (*das Schnelle*)", Hölderlin, *Le pain et le vin*.

"familia" formada por *epos, mythos, ainos*? ¿Y no es precisamente este corte que Platón cree realizar? ¿Pero de qué manera, si el canto mismo de Apolo evoca de buenas a primeras *el* problema del logos? Orfeo está en búsqueda de un canto: como si la tierra, el cielo y el mar formaran primero un mismo y único conjunto, pero un conjunto *discordante*, sin armonía, y como si cada elemento fuera luego claramente distinto y se le asignara para siempre un lugar bien preciso: "los astros, y los caminos de la luna y del sol" (Apolonio de Rodas, I, 494-500; DK, I, B, 16). El canto originario consiste, pues, en transformar en un *cosmos* el conjunto confuso y discordante de los elementos, en resolver en relaciones eternas apariencias indistintas. ¿Qué canta Orfeo, inspirado por el dios, sino las virtudes del logos? Y de esta dimensión maníaca del discurso da prueba la antigua Sophía. Tales dedica sus "trofeos" a Apolo. "Hombre divino", así designa Platón a Epiménides, cuya palabra es a la vez la del oráculo y la del intérprete. Llamándolo con el nombre de Pitio o de Apolo Hiperbóreo, los habitantes de Crotona saludan a Pitágoras. Pero nada evoca mejor que los versos de Empédocles esta relación; precisamente, condenando los antiguos mitos, que representan a los dioses bajo una forma humana, Empédocles le rinde homenaje a Apolo, que es esencialmente un espíritu sagrado e inefable (*phren*), que llena todo el cosmos con sus pensamientos fulgurantes, (*phrontisi [...] thoeisin*) (DK, 31, B, 134). Apolo no es una figura, no es un "ser"

que puede ser nombrado y definido (por eso es *athésphatos*, indecible), es una voz que llena el espacio, una flecha de la cual cada ser es el blanco, como la luz que revela cada ser. Es con el nombre de Apolo que nace ese *logos*. Aquí, el antiguo conflicto que oponía la filosofía y la poesía parece comprendido desde siempre y al mismo tiempo superado. El *logos* es medida, cálculo; tiene necesidad de distancia. Los sabios aborrecen el gran número, el ruido confuso, la *laliá* de la multitud. Así, Apolo prefiere los lugares desiertos, desde Delos, "completamente cubierta de cardos", "completamente rodeada por el mar", hasta Tebas "cubierta de bosques", donde ningún hombre todavía se estableció, hasta las laderas nevadas del Parnaso. Apolo nos conduce lejos, del mismo modo en que su arco alcanza los blancos más alejados. Es el dios de la distancia;¹⁴ Plutarco recuerda que Apolo es llamado *Ieios*, porque es "uno y único" (*Sur le E de Delphes*, 393, B). Pero este gusto por la distancia se parece más bien a cierta locura, no es para nada sinónimo de moderación, de templanza, de *phrónesis*. Su discurso es despiadado, nos recuerda que la *distancia* entre lo humano y lo divino es infinita, y que no se expresa nunca tan claramente como cuando un hombre habla con *entusiasmo*: es precisamente entonces cuando parece haber identificación entre lo humano y lo divino, cuando el poder del dios domina con arrogancia

14 W. F. Otto, *Les dieux de la Grèce*, París, Payot, 1975.

toda *techne* humana. Pero, no hay que olvidarlo, las palabras-símbolos del culto de Delfos son pronunciadas por el dios de la *Ilíada*: "Oh tú, que sacudes la tierra, me dirías privado de sentido si yo te combatiera por humanos miserables, que, semejantes a las hojas, ya están llenos de la llama de la vida, comiendo los frutos de la tierra, ya perecen, privados de corazón" (XXI, 462-466). Aquel inspirado por Apolo no podrá sino cantar estas palabras (como Píndaro), no podrá sino ser caja de resonancia de este pensamiento. Así es como *su* Casandra se dirige a él y le ruega: "Apolo, Apolo, dios de los caminos, eres verdaderamente Apolo para mí (*Apollon emós*)" (*Agamenón*, 1080-1081). Apolo, en efecto, se me presenta como la verdadera "raíz" del dios que da siempre en el blanco (*Cratilo*, 405), y, asimismo, también según Arquíloco: "Apolo Ánax, muéstrame a los culpables y destrúyelos, puesto que solo tú sabes destruir". Pero, entonces, el dios bienhechor del oráculo, el dios de la forma y de la luz, ese dios venerado por los primeros sabios, no solo nutre la *manía* del canto, sino que es aquel que, golpeando de lejos destruye, aquel cuya palabra aplasta a los mortales y revela toda su miseria. No solo es el arquero luminoso, sino también el temible, el luminoso que da miedo, *phoibos-phobos*.¹⁵ Si es un canto solar, es

15 Cf. la terrible venganza que ejerce sobre Níobe o la penitencia (sobre la cual volveremos) que inflige a Marsias.

igualmente noche¹⁶. Así: "semejante a la noche, descendió de las cimas del Olimpo, con el corazón irritado, llevando sobre su espalda su arco y su carcaj bien cerrado... Lanzó una flecha; y terrible fue la vibración del arco de plata" (*Ilíada*, I, 40-49). Su mito nos dice que Leto no podía engendrarlo sino en un lugar que aún no hubiera sido iluminado por el sol, y donde solo los lobos pudieran ver. Apolo, por cierto, es *musicus* y *medicus*, pero es perfectamente ajeno a las artes de la moderación y de la utilidad. Su canto es el *pathos*, y se confunde a tal punto con la idea de un himno, que este término designa a la vez un canto y uno de los principales atributos de Apolo (cf. por ejemplo *Alcestes*, 92, Apolonio de Rodas, II, 702). Si Paián es un canto de liberación, de cura (*Paieon* es el médico de los dioses), es igualmente un canto de guerra. Paio (cf. el latín *pavio-pavimentum*) significa percutir, lastimar, pegar, batir (de ahí la tierra batida, el *pavimentum*: el hombre, bailando, aplasta la tierra). Cantar el peán, es batir: batir el ritmo con fuerza —batir al enemigo, arrojarlo al suelo, pisotearlo—. Lastimar y curar (lo mismo ocurre con el *phármakon*) no son términos contradictorios; el símbolo no designa nunca una naturaleza "doble": nos revela que lo que nos parece tal

16 "El dios es día y noche...", Heráclito, DK, 22B, 67. En las páginas que siguen citaremos regularmente fragmentos heraclíteos. En razón de su evidencia, y porque no pretendemos en absoluto proponer un comentario histórico-filológico, los integramos directamente a nuestro texto.

ya está resuelto desde siempre. Pero si tales son los "dones" que debemos a la locura de Apolo, entonces las fronteras que los separan de los dones que nos son transmitidos por Dioniso y Eros vacilan de manera temible. Si, como lo recuerda Platón, Apolo inventó el arte del tiro de arco, la medicina y la adivinación, fue "tomando como guía el deseo y el amor", de manera que puede igualmente aparecer como un *discípulo de Eros* (discípulos del "gran demonio" serán todos los dioses en sus *timai* respectivos) (*Banquete*, 197 a- b). El delirio de Eros, ese delirio mismo que los poetas y los trágicos describen como totalmente privado de logos, es pues un delirio violento en relación con el delirio de la adivinación y del canto. ¡El dios de la palabra, de la luz y de la forma es el discípulo de esta *manía!*¹⁷ Ahora bien, esta manía está indisolublemente

17 Existe una relación muy estrecha entre estas dos figuras de lo divino -como lo demuestra, entre otros, el hecho de que estas dos figuras estén del mismo lado durante la "gran guerra", del lado de "Ilion sagrada" (cf. los desarrollos de S. Weil a propósito de la tradición que encarnaría Troya, en *Attente de Dieu y La source grecque* [ed. cast.: *A la espera de Dios*, Madrid, Trotta, 1996]). Haría falta dedicarle un capítulo entero, pero siempre en el marco de esta investigación, a la relación entre Apolo y Hermes. Es Hermes, como sabemos, quien debe *ceder* su lira a Apolo, aun cuando había aprendido a utilizarla y lograba sonidos melódicos, y ya no un barullo discordante (como al principio, cuando acababa de construir el precioso "juguete"). También Hermes mantiene relaciones esenciales con la *phoné* y con ese Sonido al que remite (y por otra parte, en tanto dios de los

ligada a esta otra, asimismo terrible, que pertenece a Dioniso, y que en el *Fedro* es llamada *telestiké*: *manía* iniciática, o *manía* precisamente del *mystes*, de quien pertenece al espacio cerrado y silencioso de los misterios. Esta locura, en efecto, no solo lava y purifica, sino que lavando disuelve, quiebra todo *principium individuationis* (es así como Apolo es tan *apólouon*, el que lava, como *apólyon*, el que disuelve -basta con recordar cómo salta, recién nacido, fuera de los pañales y de las cintas-). Ahora bien, en la tragedia encontramos los signos más impresionantes de este símbolo Apolo-Dioniso:¹⁸ aquí la música de Dioniso es caja de resonancia de las palabras de Apolo, de su

"intercambios", de los comercios sobre tierra, todavía está ligado a una de las funciones de la palabra apolínea). La "paz" entre Apolo y Hermes no debe hacer olvidar que el "principio" apolíneo ha sacudido profundamente y limitado la *timé* originaria del "bribón" divino. Con Apolo, la lira, el canto con la lira, se vuelven algo *terriblemente serio* y comenzamos a considerarlos de otra manera, ya no como simples *juegos*. Así, Platón defenderá al Apolo del logos reduciendo la palabra de Hermes a la dimensión de la *laliá* o identificándola con el egipcio Thot, inventor de los *grámmata*, de los signos que fijan, cristalizan, matan la palabra viva (Cf. G. M. Tassinato, *L'occhio del silenzio*, Venecia, 1986).

18 Cf. Esquilo: "Apolo, de cabeza ceñida por la hiedra, ¡oh! Baco, ¡oh! mantis", fr. 341, Nauck, así como Eurípides: "¡Oh!, Baco dominador, amigo del laurel, ¡oh!, Apolo Peán, experto en la lira", fr. 477, Nauck.

flecha que abate toda *hybris*, y Apolo no es realmente *medicus* sino porque su arco trae la muerte. Armonía del arco y de la lira, *rito* donde el arco y la lira se confunden.¹⁹

Pero el filósofo debe defender su propia Utopía precisamente de este *ritus*. En efecto, puede comprender a Apolo, ese maestro cuyos himnos resplandecen como flechas (re encontramos estas mismas imágenes pindáricas en el *Rigveda*, X, 42), y puede representarse tanto más la *manía* iniciático-mistagógica que es inspirada por Dioniso. Pero su *principium inconcussum* no puede admitir que esta *manía* haga irrupción en el canto de ese dios, ni que el canto de ese dios delire al punto de alterar sus propias formas. Sin embargo, el de-lirio más extremo para un canto es quebrarse en un grito o en un puro sonido -en una pura *phoné*, o mejor aún: sustraerse a toda visibilidad-audibilidad, volverse noche y silencio, *nyktipolos*. Estos dos principios deben distinguirse, una frontera debe definir su forma. Apolo, que indica los caminos, inspira cantos armoniosos acompañados de *palabras*; su *manía* no debe confundirse simbólicamente con la *manía* dionisiaca. El discurso platónico alcanza aquí un giro decisivo: se trata verdaderamente de condenar de modo inapelable esta poesía y esta música que *deliran*, que transgreden la

19 "Dios del arco de oro/ Y de la lira de oro/ Y de los cabellos de oro/ Y del fuego de oro/ Auriga/ Alrededor del Año espera", Keats, *God of the Golden Bow*.

manía de las Musas, que se salen de la huella trazada por Apolo, en calidad de maestro de la palabra, tan fulgurante como el pensamiento.²⁰ Los simples sonidos de la trompeta, de la flauta (*aulói*), de la siringa, la imitación del ruido del trueno, de los vientos, las quejas así como las armonías blandas, usadas en los banquetes (*República*, III, 397-398), todas sus armonías "son inútiles para las mujeres honestas, y con mayor razón para los hombres";²¹

20 "Es a Visvikarman, el maestro de la palabra, rápido como el pensamiento, a quien deseamos invocar hoy, en esta competencia" (*Rigveda*, X, 81). Como podemos constatar, se trata aquí de la misma imagen que en Empédocles.

21 Creeríamos estar leyendo ciertos pasajes de *Las nubes* o de *Las ranas*, donde Aristófanes se muestra inexorable en su crítica del "delirio" musical en la tragedia de Eurípides, esos "borborigmos de hoy, que torturan a conciencia la palabra", como lo expresa en *Las nubes* el *Kreitton Logos* (699-972), así como del eclecticismo que predomina en ella ("roba todo, las canciones de las prostitutas, como los escolios de Meletos, los aires de flauta de los carios, los lamentos, los cantos de los coros", *Las ranas*, 1301-1303). La crítica fundamental, como sabemos, se apoyaba en el artificio que consistía en modular varias notas sobre la misma sílaba, lo que precisamente violentaba la clara inteligibilidad de la palabra (cf. *Las ranas*, 1309 y sigs.). En lo que concierne a la "estética" platónica y a la influencia evidente de Aristófanes, cf. B. Snell en *La cultura greca et le origini del pensiero europeo*, Turín, 1963, p. 166y sigs., así como A. Brelich, *Aristofane: commedia e religione*, en

Por nuestra cuenta [...] recurriremos al poeta y al narrador más austero y menos agradable que nos imite el tono del hombre honesto y se conforme, en su lenguaje (la *lexis*, el *legein*, el *logos*), a las reglas que establecimos desde el principio, cuando emprendíamos la educación de nuestros guerreros.

Es como si Platón recordara constantemente el mito de Marsias. Las Musas mismas no podrían decidir cuál es más bella, si la flauta de Marsias o la lira de Apolo. Esta cuestión se resuelve en virtud del hecho de que Apolo puede cantar al mismo tiempo que toca su instrumento, y del hecho de que su música es acompañada por palabras. La música y la letra deben armonizar; el canto no puede borrar la *mímesis* de la palabra "justa". Marsias puede divertir a los pastores y a los paisanos frigios, pero la ciudad no autorizará más que la lira y la cítara (*República*, 399 d). Al Hades quedan reservados las quejas y los llantos, los cantos están del lado de Apolo (así según Estesícoro: "A Apolo le gustan por encima de todo las danzas, los juegos, los cantos [*molpás*]. Al Hades se le reservan los duelos y los lamentos; ni al arpa, ni a la lira le gustan los lamentos")²² (Plutarco, *E de Delphes*, 394 b-c).

M. Detienne (bajo la dirección de), *II mito. Guida storica e critica*, Bari, 1982.

22 En Plutarco, Apolo se transforma en un dios "filósofo"; Apolo es el que relaciona, dialectiza. La explicación más profunda del *E de Delphes* remite también al ser simple, no compuesto del dios: *ei*, tú eres, y eso es todo. El dios nocturno de

Cuando todo se confunde y ya no sabemos distinguir los dioses de los demonios, la música misma pierde sus propias medidas, el sonido y las palabras se enmarañan de manera caótica, como si se lastimaran de nuevo en ese "todo discordante", en el que el canto mismo de Orfeo representaba la transformación en un cosmos ordenado. Si el sabio ruega a Apolo *medicus* que intervenga, es precisamente para que pueda curarlo de esta condición, para que abata una vez más a Marsias, que aleje el llamado amenazante de la flauta "inspiradora de locura" (Esquilo, fr. 57, Nauck).

A medida que "se atreve" a profundizar la naturaleza extraordinaria de esta *póiesis* que constituyen la música, el verso y la pintura, el logos queda cada vez más atrapado por un vértigo irresistible. ¿Cómo, en efecto, asignar a Apolo la palabra en tanto tal? El canto de su arco tiene la rapidez de la mirada, de la luz, alcanza su blanco con una "precisión" de la que la palabra nunca será capaz -su flecha está "ya" en el blanco aun antes de ser arrojada, mejor dicho: está desde siempre en el corazón de su objeto. ¿El mito de Marsias no nos decía ya que el canto de Apolo mata? Apolo despedaza a su víctima, precisamente como un "*ánax agréus*" (*Bacantes*, 1192), un maestro de la caza.²³ Por otra parte, ¿el "bello canto" de Orfeo no

la *Ilíada* desaparece. La polaridad trágica con Dioniso se debilita.

23 Esos rasgos del dios no parecen totalmente iluminados por Colli (*Introduction à la sagesse grecque*, ed. De l'Éclat,

había sido duramente criticado en el *Banquete*? Y con toda razón, deberíamos agregar, puesto que no estaba tampoco desprovisto de ilusiones y de simulaciones: "Pero si la lengua y el canto (*melos*) de Orfeo me asistieran, a fin de poder engañar a la hija de Demeter y su esposo..." (*Alcestes*, 357-359). El canto apolíneo también -como todos los cantos- fascina, seduce, encanta. Juego, alucinación y violencia tampoco le son ajenos: Apolo ríe a la vista de la masacre de los Hiperbóreos, ríe "viendo la furia desenfrenada de las bestias salvajes"²⁴ (Píndaro, *Píticas* X, 36). ¿Cómo

Montpellier, 1990) cuando afirma que el "acto criminal de Apolo está mediatizado por su flecha y por su robo, el dios queda separado de su víctima, mientras que Dioniso [...] llega hasta despedazarla y devorarla". Es cierto que la locura iniciática de Dioniso es colectiva, mientras que la locura mántica de Apolo es esencialmente propia del adivino.

24 El componente de la risa en Apolo ("*risit Apollon*", Horacio, *Odas*, I, 10) tampoco está suficientemente subrayado por G. Colli, ni por M. Dumézil o W. F. Otto. Me conformaré con citar este testimonio extraordinario (DK, 20, 3): Parmisco, pitagórico metapontino, después de descender al antro de Trifón, ya no podía reír. La Pitia interrogada le respondió: "Por la alegre risa, tú, triste, me preguntas. Tu madre, en tu patria te la dará. Y tú, a tu madre honra grandemente". Al llegar un día por casualidad a Delos, Parmisco se dirige al templo de Leto para admirar la estatua de la diosa. "Y cuando se dio cuenta de que se trataba de un trozo de madera informe, empezó a reír." Comprendió entonces la significación del oráculo: Delos era su patria, la madre de Apolo su madre. (Como guardián de los caminos y las

distinguir o separar perfectamente estos dos cantos, estas dos fiestas? Tal es el problema del filósofo: ¿hay que purificar la voz del logos, sustrayéndolo de la armonía disonante, al *pólemos* de esos principios? ¿Pero eso no significa renunciar a toda mirada posible sobre la *arché*, asignar un simple rol de denominación a la filosofía, a ese discurso escrito, inmóvil, acerca del cual Platón mismo afirmaba que no podría captar lo que es verdaderamente real (*Cartas*, VII, 342- 344)?

Pero antes de que esta pregunta sea formulada, Platón es presa de un momento de delirio, en torno de la *manía* general del logos con que el conjunto de la *República* está tejida, y donde la posibilidad de esta distinción se abisma, donde toda "prohibición" destinada a sujetar la potencia de la voz divina en su resonancia profética, iniciática, poética, erótica parece desvanecerse, y donde esta "división del trabajo" propuesta en el *Timeo* (71-72), entre la dimensión del delirio entusiasta y la del intérprete sensato y razonable (¿pero entonces cómo esas dos naturalezas podrían encontrarse?) parecen ya no valer. Cuando se refiere a las leyes (*Leyes*, II, 664-666), Platón, en efecto, nos precisa que el legislador deberá instituir tres órdenes de coros: el primero, constituido por niños, será formado por el coro de las Musas y deberá cantar en primer lugar que el placer es virtud; el segundo invocará a

fronteras, *propúlaios*, Apolo puede también ser concebido como un simple Hermes. Desde ya, el símbolo por excelencia de Apolo es el *omphalós* de Delfos.)

Apolo-Peán para dar prueba de esta verdad y le rogará que persuada a los niños. Pero el tercero, el coro de los más ancianos, será el coro de Dioniso. Dicho de otra manera, será precisamente el coro de aquellos que forman la mejor parte del Estado (en razón de su edad y de su inteligencia) el que invite e invoque a Dioniso a la fiesta. Y un coro de hombres ebrios irrumpe sobre la escena de los otros (muy casto el primero, el segundo, moderado). El vino está reservado a los más ancianos, a los que deben defender el Estado: la "medicina del vino", "remedio para la dura vejez", les está dada por Dioniso, el dios joven por excelencia, el *pais*, o más bien el *liknités*, el niño en la cuna, para que, al reencontrar su juventud, recobren el placer del canto y olviden su angustia, que su corazón se vuelva más tierno, "tan tierno como el hierro cuando está sobre el fuego". Visión extraordinaria, donde no solo Apolo, las Musas y Dioniso están unidos en una sola y única fiesta, sino donde esos mismos que parecían pertenecer al Apolo del logos, de la moderación de la voz mesurada (así es como se lo designa en el canto de los campesinos más jóvenes) se reúnen en el curso de un banquete bajo la égida de Dioniso. Si no invocaran a Dioniso, el dios que no solo es responsable de la *manía* de los hombres sino que él mismo es delirante (*Iliada*, VI, 132), si no recurrieran a su *phármakon*, serían incapaces de cantar. El canto es también necesario para los guardianes, los guías —para el *filósofo*—. Tal es el enigma al cual por fin nos vemos confrontados. Pero el

canto de Apolo, el canto de sus Musas era también olvido, constituía una pausa (*Teogonía*, 55); Mnemosyne era *lesmosyne*;²⁵ Dioniso-Liknités duerme y vela al mismo tiempo. Así, convidados al banquete de Dioniso, en su embriaguez, los ancianos invocan también a Apolo y a las Musas, participan realmente de la fiesta de todos los dioses, que hacen sucumbir a los mortales al delirio, dispensándoles sus dones. Todos esos dioses forman una única estructura, aunque dividida en diferentes funciones; por eso, una misma función puede asumir diferentes caras o sostener diferentes palabras. Los roles pueden invertirse, los jóvenes elogiar la moderación, los viejos delirar con Dioniso. Pero, en este "gran teatro", todos esos roles toman siempre la palabra a partir de esa voz común, de esa armonía más profunda, que es lira y arco, día y noche, Hades y vida.

25 El estudio de la relación memoria-olvido (o de esta "pareja" que debería sin duda agregarse a los nombres heraclíteos del dios) constituye un capítulo decisivo de nuestra relación con los griegos: del idealismo clásico a Heidegger, pasando por Nietzsche. Este tema es muy vasto. Comencé a tratarlo en mi artículo "Tradizione e rivelazione", *Il Centauro* 13-14/1985. No hay ninguna duda de que es en este sentido también que habría que explicar la "condena" platónica: en Platón, la exaltación de Mnemosyne es manifiesta —¿cómo, entonces, conciliaría con la tradición de los cantos de la augusta diosa *que recuerdan sin cesar el olvido?*—.

5. El canto no sirve solamente de remedio a la angustia; el canto que pertenece a la vez a Apolo y a Dioniso, el canto de Apolo verdaderamente *Paian* y de Dioniso *Lyseus*, el canto que libera-desata realmente, permite abandonar el sí individuado y la "vergüenza" que provoca en su transcurso y, en ese sentido, nos rejuvenece. He aquí la razón esencial de la fascinación que el canto produce y que "nosotros mismos experimentamos" (incluidos los viejos, y los filósofos-guardianes). El canto re-crea. Todas las armonías disonantes, todos los coros diferentes, en cuanto no son producidos únicamente por la habilidad, sino dictados por el dios, indican (*¡semainein!*) este fondo, este origen. Todo canto es nostalgia del Canto que crea, y solo por eso puede recrear. Ningún canto puede verdaderamente "decir" ese Canto (reducirlo al logos, comprenderlo en él); pero tampoco existe un canto que pueda verdaderamente esconderlo (*¿cómo podría, puesto que todo canto figura desde siempre en el marco de esta creación?*). El canto *semainei*, precisamente como el oráculo de Delfos, es el signo del Canto que inicia, que es nacimiento. El *semainein* constituye la forma específica a través de la cual este comienzo se expresa para nosotros. Pero la poesía, entonces, no será un divertimento o un juego en relación con las *technai* "útiles" y el logos, sino más precisamente, en tanto está ligada indisolublemente al oráculo (como lo exige la pertenencia común a Apolo), constituirá su lenguaje

—el lenguaje del *semainein* la huella del imperceptible-inaudible Canto— que crea.

Numerosos son los testimonios que nos revelan la profunda afinidad entre el "artesano" y el aedo.²⁶ En los *Rig-veda* la fabricación y la composición de cantos están a menudo designadas por la misma palabra; el término árabe para decir herrar, fabricar, está estrechamente emparentado con las palabras hebreas, sirias, etíopes que designan el verbo cantar. Odín y sus sacerdotes se presentan como los "herrereros de los cantos". El hecho de que el "mejor herrero" designe al poeta se remonta a una muy antigua y constante tradición.²⁷ Por lo demás, existen igualmente afinidades entre el herrero del Olimpo, Efesto, y el dios de la lira: Efesto también es el "maestro de los lazos", él

26 Cf. M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, París, 1977, pp. 82 y sigs. [Ed. cast.: *Herrereros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1999.] La investigación etimológica sobre el término "*póiesis*" confirma, por otra parte, esta afinidad.

27 En el himno homérico a Hermes, para definir el canto de celebración que el dios toca con su cítara utilizamos el verbo *kranein*, que sirve para enunciar "las cosas realizadas por grandes fuerzas". "El dios canta el origen de las cosas y por su canto «promueve a la existencia» a los dioses. La metáfora, ciertamente, es atrevida, pero corresponde con el rol de un poeta que, a la vez, es un dios. Un dios hace existir; las cosas obtienen sus orígenes de su canto." E. Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. II [Ed. cast.: *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid, Taurus, 1983.]

también encadena-encanta.²⁸ Mejor aún, cuando Platón condena el arte de las vanas apariencias y de los encantamientos, parece referirse precisamente a la magia de Efesto, o más exactamente, parece designar este aspecto del canto que más se relaciona con el "malvado" dios. Pero la naturaleza demiúrgica del canto sigue siendo innegable; aun antes de ser un producto, el canto es un "hacer", es creación-producción. Y, en tanto producto, no vale sino como memoria y guardián fiel de lo Divino. Los hijos del destino, los "buenos espíritus", al abandonarnos, nos dejaron "*die Waffen des Worts*", las *armas* de la palabra, como "torres sagradas"; nos dejaron "*die Sage*" como su santuario (Hölderlin, *À la source du Danube*).

Pero el canto no puede valer como creación sino porque es dictado por esta potencia cosmogónica originaria que se expresa en él. Un sonido, una nota o un grito primordial, una *Phoné* arrogante rasga la tranquilidad del no-ser y en su expansión se convierte poco a poco en materia. "El mundo material se transforma por completo en una música que se consolidó gradualmente, en una suma de vibraciones, cuyas frecuencias se prolongan a medida que se materializan. Las vibraciones más rápidas son las

28 M. Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I, París, Payot, 1987. [Ed. cast.: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Barcelona, Herder, 1999.]

vibraciones musicales."²⁹ Este sonido es la *arché* de toda cosa, de los demiurgos divinos, a su vez producidos por el Sonido, que constituyen las resonancias. Eso es evidente aun en Platón: el Demiurgo, en efecto, crea tomando como modelo formas, números abstractos, puras proporciones, en suma, "las vibraciones más rápidas", las musicales, aun muy próximas al Sonido. El Demiurgo produce evocando el ritmo de esas vibraciones e informando a partir de ese ritmo los "círculos" sucesivos de la creación.³⁰ Todo canto, pues, se origina en él y aspira con nostalgia a resolverse en él (¡el canto de Dioniso *Lyseus!*). Todo canto es *a la vez* un "círculo" determinado de vibración

29 M. Schneider, *Il significato della musica*, Milán, 1970, p. 39. ¡Bachelard, en *La dialéctica de la duración*, parece expresarse en los mismos términos! "Las diversas potencias sustanciales de la materia [...] se presentan como frecuencias. En particular, desde que accedemos a los intercambios energéticos detallados entre diversas materias químicas, nos damos cuenta de que esos intercambios se hacen sobre el modo rítmico [...] las figuras más estables deben su estabilidad a un desacuerdo rítmico [...]. Nuestras casas son construidas con una anarquía de vibraciones." (*La dialectique de la durée*, París, 1950, pp. 130-131). [Ed. cast.: *La didáctica de la duración*, Madrid, Villalar, 1978.]

30 Así, la sílaba O simboliza el sonido con el cual el cosmos entero está tejido. "Es verosímil que los más antiguos himnos no contuvieran proposiciones lógicas, sino exclusivamente sílabas místicas" (M. Schneider, ob. cit., p. 33).

(una forma: Apolo), y la nostalgia de una *arché* sonora que ya no es perceptible, donde podríamos disolvernó-liberarnos y encontrar la "salvación": Dioniso *Soter* [salvador]. En consecuencia, el canto, la palabra, el lenguaje, representan un oscurecimiento y en cierto sentido una degradación del sonido, pero en el canto (el que el dios inspira de verdad, el canto delirante), la palabra y el lenguaje aparecen como vueltos hacia el Sonido, dominados por la nostalgia de su potencia originaria. Es por eso que el canto muestra cómo ese Sonido no surge en un momento dado para luego hacer silencio: el sonido nace continuamente. Es lo que nos recuerda el poeta. Dirigiendo al Sonido sus palabras y su lenguaje, los vivifica en esta fuente, en esta potencia, los hace aparecer (es la auténtica *thaumatopoiía* [prodigio]) in-auditos: los recrea.³¹

La vibración sibilante de la lira y del arco se armoniza mejor que cualquier otra con ese sonido; instrumento musical y arma mística, arco y lira permiten la comunicación entre el lenguaje "degradado" del canto humano y esa fuente inagotable

31 La estética india siempre siguió siendo fiel a la idea de un Sonido concebido como alma de la poesía. Destacamos ciertas analogías con esta corriente de la estética occidental que "entrelaza" autores tan distintos como Plotino y Schopenhauer. En lo que concierne a la poética hindú, cf. las observaciones de René Daumal, en *La conoscenza di sé, Scritti e lettere* 1939-1941, ed. italiana establecida por C. Rugafiori, Milán, 1972.

que constituye el Sonido,³² y que es la más manifiesta, pero por esto mismo, la más escondida, la más inaudible. Y si todo sacrificio vale como reactualización de la obra cosmogónica, comprendemos por qué el sacrificio por excelencia debe ser necesariamente el del sonido, del canto que *re-suena* (*Rigveda*, VI, 37). Tal es el sacrificio órfico. ¿Cómo puede hablar Orfeo a los pájaros, a los peces, a las bestias salvajes? ¿Y cómo las jóvenes de Délos pueden ser comprendidas por todos? Es solo porque en su canto (canto sacrificial, canto estrechamente ligado a la *manía telestiké* [locura iniciática] de Dioniso) se revela ese Sonido a partir del cual todo es tejido; no se le puede esconder palabra alguna a él, que jamás se muere, al principio cuyas manifestaciones son los mismos Apolo y Dioniso. Todas las funciones de Apolo muestran que la palabra está comprendida desde siempre en el marco de esta *phoné*: tanto cuando nos alcanza a través del campo, como cuando arroja sus flechas contra el "bárbaro", tanto cuando inspira el oráculo, como cuando aparece como el dios de la forma "modesta" en el marco de la comunicación entre los

32 Así, en un himno cosmogónico de los *Rigveda* (X, 129): Uno (*ekam*, neutro) sin producir viento respiraba, y más allá de él no había nada más. Cuando el deseo (*kama*) surge en ese Uno "la cuerda fue tendida transversalmente": tendemos la cuerda, creamos un arriba y un abajo, engendramos el sonido, cuya onda constituye el mundo.

"mortales".³³ Siempre palabra resonante, tanto el logos que nombra y designa, desesperadamente "alejado" de su objeto, como la palabra del oráculo, o la del aedo: tantos "círculos" diferentes de la onda que emana del Sonido. Está la palabra que nutre, con la cual los mortales comercian y se comunican: está la palabra del oráculo, de las plegarias, del canto que experimenta la vía que lleva del dios hacia el hombre y del hombre hacia el dios; ahora bien, Apolo es maestro de esta vía. Pero esta diferencia no debe esconder su origen común, que no es dictado precisamente en el canto. Tal es el "hacer" del canto: *Semainein*, el Canto-que-crea; tal es su locura: nostalgia de un Sonido que, desde siempre, comprende en sí toda palabra distinta, nostalgia de esta vibración cuyos símbolos son el arco y la lira.

Disponemos ahora de todos los elementos para definir en que consiste este "escándalo" que representa el hacer del canto, esta *póiesis* que es el canto, a los ojos de la noción "común" del hacer que el logos elaboró de manera prometeica. El hacer del canto es lo contrario de la vía del logos; el sentido de esta última se "revierte" en el canto. Al principio, dijimos: en el canto procedemos de la palabra, que es la del dios, hacia apariencias más imperceptibles que las de los sueños. Ahora podemos decir que la palabra misma del dios, la palabra que nos es dictada en el canto, es una

33 Este conjunto de funciones, en la estructura que determina, está magistralmente explicado por G. Dumézil, ob. cit, p. 15 y sigs.

manifestación; la *manía* que produce da vida a cantos, cuyas flechas apuntan a su propia fuente, dicho de otra manera: lo que la manifestación no es. El canto produce la "irrealización" de sus propias palabras y de su propio lenguaje. Si el discurso antiguo sobre el arte concluye con Plotino —dicho de otra manera, en un sentido radicalmente antirrepresentativo y antimimético—, es porque tal es su destino desde su manifestación más arcaica. La producción del no-ser hacia el ser, de la cual habla el filósofo, interpreta esta vía-ritmo del sonido que crea el ente finito, que se materializa poco a poco en las diferentes formas del cosmos perceptible, *katastrophé* del sonido. La producción del "mejor herrero", en cambio, busca la vía de la forma definida, desde lo *escrito*,³⁴ hasta ese sonido "inmortal, sin miedo",³⁵ que constituye el último refugio de los mismos dioses (*Chândogya-Upanishad*, I,4). Pero *una* es la vía. Este "refugio" (que cuida a los dioses más allá de toda manifestación —allí donde *son*, cuando no aparecen—) no es un simple no-ser. En el "círculo" del canto, la vía del no-ser es verdaderamente imposible, puesto que el canto emana del que aspira a aquello que la *manía* inspirada vuelve tierno. El fin y el comienzo

34 Así, en su crítica de la "inmovilidad" de lo escrito (ya sea en el caso de la filosofía o de las leyes), Platón no olvida en absoluto la vía inversa que el poeta toma prestada.

35 Recordemos el corazón *atremés* de Alétheia en Parménides.

coinciden en el canto:³⁶ el *no* de la manifestación, lo que, en toda presencia, se sustrae a la manifestación y que es *physis*, origen y nacimiento, donde toda diferencia se da ya como desvanecida. Si el canto nos conduce hacia eso, o produce eso, se dirige a Dioniso. Pero si Dioniso debe expresarse, no podrá hacerlo más que en el canto, que tiene una forma y un ritmo, y, por lo tanto, en el canto que invoca a Apolo. La paradoja del canto consiste en que el canto da forma al movimiento que libera-disuelve, da voz a lo que aspira al silencio. Tal es la profundidad de su logos.

Ahora, la naturaleza trágica del canto, que inmediatamente había *llamado la atención* al filósofo (y que había intentado vanamente reducir a "llantos y lamentos"), se revela tal vez ante nosotros. El canto (de Apolo y de Dioniso) nace de una potencia que toda forma y todo ritmo presuponen sin poder manifestarla (no olvidemos que Eros, del que Apolo puede ser considerado discípulo, es *árrythmos*, como lo saben precisamente tanto la gran poesía clásica como la tragedia: *Hipólito*, 529), y revela a través de ella la disolución necesaria del mundo de las voluntades y de las representaciones. Su arco, pues, inflige verdaderamente la muerte (y suaviza las penas, ¿hacer-olvidar no es también hacer-morir?), pero, al dar la muerte, recrea. En este juego, el canto está

36 Por el contrario, eso no puede jamás ocurrir en la *póiesis* "común" donde, para realizarse, la idea debe asociarse a causas producidas o formadas siguiendo diferentes principios.

siempre tan infinitamente lejos del Sonido que es inseparable de su idea; en cierto sentido, al pertenecer al mundo de la representación, se aleja (¡siguiendo uno de los sentidos de la palabra *rythmós*!) de la vibración originaria, cuyo "rayo" gobierna todo; pero puesto que cada una de sus fibras se dirige a ella, es en ella donde quiere finalmente *liberar* la multiplicidad de sus voces y de sus palabras (su *rythmós*, precisamente), el canto no existe más que en virtud de la insuperable diferencia que lo separa del Sonido, y por eso mismo es inseparable del Sonido.

Pero entonces, en el juego del canto se trata realmente de las relaciones mismas, de la polaridad, o de la tensión, que constituyen el símbolo de Dioniso: el Aión niño, el Puer siempre por venir, *kouros Iakchos*, rodeado de sus juguetes.³⁷ Existe un tiempo que está siempre vivo, un gran Año eternamente joven que se burla (*pesseuon*) de todos los tiempos (*chronoi*), de toda duración, de toda sucesión y de todo ritmo definido. Todas las crono-logías de los mortales (cronológicas son todas las formas a través de las cuales se expresan los mortales) están contenidas en él desde siempre. El Sonido es el *Aión*, la vibración

37 En lo que concierne a la figura de Dioniso, cf. los desarrollos magistrales de Schelling en la *Philosophie de la mythologie* y en la *Philosophie de la révélation*. ¡Es sorprendente que, en los clásicos de la historia de la religión, como el *Dioniso* de Henri Jeanmaire (que inspira continuamente nuestros desarrollos), Schelling nunca sea citado!

originaria a partir de la cual surge toda manifestación armónica y por la cual todos los cantos son desde siempre hablados. Pero el símbolo de Dioniso nos indica igualmente que no existe ninguna separación abstracta entre estas dos dimensiones. El Aión-Pais es precisamente el cosmos de las diferencias y de los cantos que se recrean eternamente a través de este instante imperceptible en que surgen a la luz (como Apolo) —es ese cosmos, pero captado en el *eklampon* de su *physis* (Plotino definió el Aión como *eklampon*).³⁸ El sonido es precisamente la vibración que "abre" toda armonía, el presupuesto de toda armonía. Es por eso que toda música audible parece ya haber empezado, incluso cuando comenzamos solamente a oírla; en su ek-sistir le hace siempre señas al abismo que se revela en su propio *ek*—. Los *chronoi*, los *logoi*, las armonías manifiestas, aún más "débiles" de Aión, aún más "débiles" de la armonía *aphanés* [invisible] del Sonido, constituyen su ek-sistir. No se trata aquí de una relación de representación o de *mímesis*, como si Cronos representara el Aión, o como si la armonía manifiesta pudiera ser *mímesis* del Sonido. El Sonido, el relámpago del Aión, se da en los ritmos necesariamente crono-lógicos de los mortales; el ser-ahí de los mortales revela el Sonido del Aión como su propio presupuesto insuperable. Si Dioniso es el nombre del Aión Puer y si,

38 En lo que concierne a este problema, cf. mi artículo "Chronos e Aion", *Il Centauro* 17/1986, que está estrechamente relacionado con el presente ensayo.

jugando, Dioniso se ve despedazado, entonces el mito indica que el mundo no representa el Aión, que sus cantos no son una *mimesis* de este primer Sonido que, sacrificando a Dioniso, "crea" sus ritmos y sus discursos. El mundo es Dioniso, sus cantos son el Sonido, pero Dioniso y el sonido dividido. Aquí no se trata en ningún caso de una relación de representación o de "derivación", sino de una sola tragedia, o de un solo *dran*, de un único *pyr aeizoon* [fuego eterno] "que arde y se apaga". El mundo es ese dios despedazado y es por eso que es un *mundo divino*. La multiplicidad de seres, sus diferencias, son Dioniso jugando. Pero Dioniso no es el *poietés* marioneta que nos educa providencialmente. (La imagen de este *poietés* está completamente inspirada por la del hacer "común", consciente y subordinado a un proyecto.) Dioniso "crea" sus propios fragmentos, "crea" desdoblándose en el espejo. Somos Dioniso jugando y no simplemente el juego de Dioniso. En los *Rigveda* esta idea de un juego divino se repite constantemente; aquí también el dios se expresa ante todo a través de la llama. Las llamas de Agni *juegan* (X, 3): y la llama viva está "desde hace mucho resplandeciente" (como la mirada del dios de Delos) y "silba en las aguas como un cisne" (I, 65) (el silbido de la flecha, del sonido; los cisnes sagrados de Apolo y Afrodita).

Esta visión del mundo como separado, como diferente del Aión Puer —la visión de un canto como absoluto y separado del Sonido— tal es el mundo de la

ilusión. El poeta no "crea" apariencias e ilusiones, sino que nos muestra en su obra hasta qué punto la representación de esta separación es ilusoria. Si "crear" significa producir siempre nuevas representaciones (y tal es la significación *xynón* [común] de la "creación"), pasar de una representación a otra representación, entonces el poeta no es el que "crea", sino el que des-crea. El poeta es el que experimenta la vía inversa (*arbor inversa*) de la multiplicidad de los fragmentos del Aión-Sonido; su creación aparece como una retirada en relación con las representaciones, como lo que lentamente hace-el-vacío, como la dilatación de una pausa. El poeta no agrega nada, borra. Pero si puede hacer eso es porque la vía es Una, y sus fragmentos son Dioniso, sus cantos son el Sonido. Tal es el fundamento ontológico de su descrear. Así, ciertamente, el Puer se refleja en la multiplicidad de la representación, pero al mismo tiempo, siguiendo la medida alternada de su llama, integra de nuevo esta multiplicidad en sí. El hacer del canto constituye el símbolo de este juego: *simultáneamente*, la impotencia misma que produce esos versos y esos ritmos, es la potencia que manifiesta su irrealidad; la impotencia misma que los aniquila y los alcanza, los afirma igualmente como divinos.

Las leyes que rigen esta producción intencionalmente determinada, dueña de la polis, son las mismas que las del mundo de la representación. El pasaje del no-ser al ser no es posible más que siguiendo

sus principios extremadamente rigurosos. Pero el mando del Puer se ejerce en el juego, allí donde coinciden azar y necesidad. La separación entre lo necesario y lo contingente depende de los principios que regulan el mundo de la representación y la ilusión de poder separarse de Aión. El cielo del Puer,³⁹ la irrupción de su Sonido, está libre de las nubes de la necesidad. "Aquí", cada día, todo es nuevo. En Délos solamente se nace y se recrea, la muerte es imposible. De esta creación liberada de la idea de necesidad, el poeta es símbolo -pero es el símbolo trágico de la unidad-dualidad, donde ninguna identidad, ninguna conciliación puede tener lugar. El mundo reconoce el carácter no mimético, no representativo de esta "relación". Pero este pertenece todavía al mundo de la representación. Los "fragmentos" del poeta no se confunden con él. El poeta mientras tanto produce, y produce otra cosa que él. Su esencia trágica consiste en borrar esta alteridad en lo que produce, a la vez que la reproduce sin cesar. El poeta no nos "cura" del mundo de la representación más que reproduciéndolo continuamente; pero, precisamente por eso, el hacer del canto nos revela que toda producción "seria" está comprendida desde siempre en el libre dominio, trágico y feliz del Puer. El hacer del canto constituye la insuperable crisis de toda producción "común": el rostro de la esfinge que lo encanta siempre. La

39 G. Colli, *Après Nietzsche*, Montpellier, ed. De l'Éclat, 1987.

producción "común" intentará siempre sustraerse a dicho encantamiento, y siempre, en el colmo de su insomnio, incluso cuando todo parece deber plegarse a la tiranía de la necesidad, terminará por invocarla, como los ancianos ebrios de Platón. Enemistad que rechaza todo acuerdo, *pólemos* que debe ser preservado de toda *phrónesis* -puesto que es solamente entonces cuando se descubren los dos como inseparables, indisociables y jamás unidos-. Cómo Cronos y Aión. Como el canto y el Sonido.⁴⁰

40 Esta investigación no hace más que abrir la vía a una reflexión sobre el carácter radicalmente antimimético (en el sentido propio de una des-creación) del "hacer" artístico. El problema fundamental consiste en una relectura, más allá de todo esquema universitario demasiado rígido, del lugar y de la naturaleza del "hacer" artístico en Aristóteles -de la posición aristotélica respecto de la noción de locura "divina" en Platón-. Con esta única condición sería posible formular claramente la pregunta sobre la originalidad de la concepción antimimética de Plotino respecto del pensamiento griego clásico.

El espejo de Platón

Es en el imaginario manierista donde comienza a desvanecerse la distinción, que parecía consagrada por la tradición filosófica (y pictórica) europea, entre el espejo⁴¹ engañador, el espejo que *deforma* las cosas, mostrándolas de manera distinta de lo que son, y el espejo *sine macula*, el espejo que refleja el modelo en la pureza original de su luz; espejo que puede ser elevado al rango de símbolo de la Virgen misma, como en el retrato profano de *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck; espejo donde sucede que el Niño mismo se refleja (como en las pinturas de Nicolas Froment, 1472, en Aix-en-Provence, o de Conrad Witz, 1440, en Berlín), como para "redimir" a Narciso, esta figura platónico-plotiniano de la Bella Flor, que tantas especulaciones "filosóficas" redujeron a un simple perseguidor de imágenes y de vanos simulacros, olvidado de las cosas reales. Por un lado, el espejo que encadena a los habitantes de la Caverna en la prisión de las apariencias y de los fantasmas (el espejo que altera la imagen, y que encontramos tan a menudo en las

41 Cf. en este mismo trabajo, el capítulo titulado "Narciso o de la pintura".

manos de jovencitas frívolas, como en los muy célebres cuadros de Hans Baldung Grien), por otro lado, al contrario, el espejo del Filósofo, en búsqueda de sí mismo, el espejo que *recordamos*, espejo de la *Anamnesis*, incluso el espejo de Dama Prudencia. Miríadas de imágenes, que se inspiran todas en esta distinción, a partir de la cual se ven ordenadas y catalogadas. Ahora, por el contrario, el orden que parecía ser soberano en el vasto reino de los espejos se derrumba. En adelante, entre el Filósofo y su imagen se interpone la vasta extensión de la *Physis* dormida.⁴² Y hacia esta imagen, de la que está separado, el filósofo tiende la mano como hacia un espejismo inasequible (es así como aparece al fin el *Philosoph* de Max Klinger —un *speculare*, sin duda, pero en adelante irremediamente confuso—); por cierto el espejo refleja, pero los horizontes más lejanos, esos que no podemos reproducir más que por aproximación, melancólicamente conscientes de nuestra impotencia para aprehenderlos con el ojo del espíritu (*intuere puramente*). Lo que vemos en el espejo son *enigmas*.⁴³ El espejo, "ángel" de la luz y de la verdad, se deformó, se curvó, se quebró, produciendo así extraordinarias

42 Una *physis* que "parece dormir" (Hölderlin, *Comme au jour du repos...*), que presiente el porvenir aun cuando está descansando, cuyo presentimiento es quietud.

43 Véase a modo de ejemplo el importante grabado de Rembrandt, *Doctor Fausto* (1652).

paradojas. Ahora, todos los espejos tienen una naturaleza anamórfica.⁴⁴ Ir a su encuentro constituye siempre un *delirio*, no obstante, los espejos nos asaltan por todas partes. Todas las imágenes, en efecto, tienden a exceder los límites de la construcción verídica, nos son restituidas como si fueran reflejadas por vidrios deformantes. El mundo se vuelve un juego de espejos, un teatro, donde las correspondencias, las relaciones, que el *logos dictaba*, se quiebran en mil pedazos, como las coronas de los reyes en el *Trauerspiel*. Estos espejos, sus imágenes, afirman así la vanidad y la miseria de la criatura, la *vanitas vanitatum*,⁴⁵ pero, al afirmar eso, vuelven a ser verdaderos, reflejan de nuevo la Verdad. Al igual que el Tiempo que,

44 Cf. J. Baltrusaitis, *Anamorphoses*, París, 1969, estrechamente ligado al trabajo siguiente del mismo autor *Le Miroir*, París, 1978. Estos textos inspiraron el conjunto de este ensayo.

45 Es así como San Agustín traduce la *vanitas vanitatum* del Eclesiastés. Entre las incontables imágenes de esta realidad, sin duda las más conmovedoras, aunque en polos opuestos, en tanto pertenecen a culturas figurativas de lo más alejadas, *La vanidad de las cosas terrenas* de Tiziano (aquí la mujer desnuda, sin sombra, que da vuelta hacia nosotros el espejo, donde se refleja la hiladora inclinada, es *Veritas*), y *El pintor y su mujer* de Furtenagel (donde, sobre el espejo convexo, se refleja el *ser mortal* de los dos personajes, que sus rasgos expresan consciente y dolorosamente).

destruyendo todo, manifiesta la caducidad sustancial de todo.⁴⁶

Al final, entonces, los espejos no reproducen, no imitan propiamente lo que es, ni engañan propiamente. Incluso cuando parecen deformar o delirar, no podemos decir que estas extrañas criaturas mienten. ¿Cómo describir su esencia?⁴⁷ A propósito de esto, Platón puede, sin duda, ofrecernos algunas preciosas indicaciones.

Al cuestionar la naturaleza de la *mímesis*, Sócrates encuentra la figura de un maestro absolutamente maravilloso (*pany theumastón*), que es capaz de fabricar lo que cualquier obrero produce. Como si fuera poco, este extraordinario *poietés* es igualmente capaz de crear "todos los vivos, incluyéndose a sí mismo, y además de eso fabrica la tierra, el cielo, los dioses, y todo lo que está en el cielo, y todo lo que está bajo la tierra, en el Hades" (*República*, X, 596-598). ¿Dudas de la existencia de tal mago? "¿No notas que podrías crearlo tú mismo, de cierta manera?", de una manera, por otra parte, que no es complicada, e incluso muy rápida. Basta que tomes

46 Es el tema de la *Veritas filia Temporis*, que Goya retoma en uno de sus célebres bocetos. Cf. mi trabajo *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt, 1986, pp. 15-26.

47 ¿Cómo no pensar en la célebre cita de Rilke: "*Spiegel: noch nie hat man wissend beschreiben was ihr in euren wesen seid...*"?

un espejo y lo presentes por todos lados; "harás rápido el sol y los astros del cielo, la tierra, tú mismo, y los otros seres vivos, y los muebles, y las plantas y todo de lo que acabamos de hablar". ¿Pero quién sería tan insensato para afirmar que el espejo crea el sol y la luna?⁴⁸ Tal es, por lo demás, la respuesta de Platón: lo que produce el espejo, son simples "fenómenos" (*phainómena*), no seres (*ta onta*) según la verdad (*te alétheia*), conformes a la verdad. Se trata aquí de un pasaje decisivo donde es cuestión de nuestra visión misma del mundo. Lo que aparece en el espejo (lo que constituye el *fenómeno* del espejo) no es conforme a la verdad; su ser no es el ser en verdad. *Alétheia* significa aquí la dimensión de la manifestación y de la presencia, la no-latencia de lo que ha sido perfectamente producido *fuera* del Leteo, fuera del escondite y del olvido. El *Fenómeno* (los *phainómena* del espejo) indica pues un "negativo", una ausencia: lo que no está efectivamente presente, lo que no tiene la consistencia real del "qué es". Los *phainómena* son las cosas en su no-aparecer en verdad. ¡Creeríamos estar leyendo a Kant! El fenómeno es el aparecer en su ser-ahí de la cosa, no la cosa "verdadera", la cosa-en-sí. El fenómeno no es el despliegue de la verdad de la cosa en la presencia, sino el contrario, es la *latencia* necesaria de esa verdad que se nos muestra.

48 Citado en J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, ob. cit., p. 86.

Es exactamente como si Kant afirmara que no podemos ver los "onta" más que como los reflejos en ese espejo del que nos habla Platón.

Este espejo refleja —podríamos incluso imaginarlo *sine macula*— pero no refleja lo que es verdaderamente. "Hace" ver una cama —pero su cama no es más que el "fenómeno" de la cama que es verdaderamente. "Hace" ver objetos que se parecen exactamente a lo que es, y que, sin embargo, *no son*. Este espejo, pues, no puede revelar-manifestar lo que es propiamente —en realidad su "hacer" se orienta en la dirección opuesta—. Se trata de un "hacer" que no manifiesta, pero que oculta, que no muestra lo que es sino lo que en verdad no es. Lejos de ser un mediador de la verdad, el espejo nos engaña. No nos educa en la Verdad, pero nos seduce. Este "hacer" no es, como aquel de todos los "buenos" artesanos, un *aletheuein*, no nos *conduce* a la presencia, no es una manifestación verídica, sino un *aparecer* de *phantásmata* que recubren lo que es, que esconden el en sí de lo que es, en el momento mismo en que dan la impresión de representarlo.

¿Qué hace, en efecto, el "buen" artesano, el *demiurgos*, el que despliega "sanamente" su propio *ergon* bajo los ojos del *demos*? Produce camas, mesas, muebles que utilizamos *imitando* la Idea. ¿Pero cómo tiene lugar esta imitación? El artesano *mira la idea*:

"πρὸς τὴν ἰδέπων βλέπων"⁴⁹ -esa idea que ningún artesano produce- e imita lo que *ve*.⁵⁰ Así como Amor dicta, significa. Mirar la *idea* de la cosa significa propiamente mirar la cosa en su no-latencia, mirar la cosa verdadera, según su *alétheia*. El artesano ve verdaderamente el en sí de la cosa, mientras que, en el espejo del pintor (mejor aún: el pintor "hace" como el espejo), no "vemos" más que *phainómena*, dicho de otra manera, "vemos" lo que no es. Mientras el artesano produce en el sentido de la *alétheia*, y por lo tanto *hace-ver*, el espejo y el pintor ocultan la idea, esconden la verdad de la visión, *enceguecen*. No vemos verdaderamente más que mirando la idea con los ojos del espíritu. Tal es, pues, la naturaleza esencial de esos dos espejos de los que partimos. El *ojo* es esencialmente el único espejo verdadero. Es en ese espejo que es el ojo donde las cosas se dan verdaderamente tal cual son, conforme a la verdad. Todos los otros espejos son engañosos, producen

49 En el verbo βλέπω, cuidado, la función del ojo está indicada aún más claramente que en ὀράω.

50 Aunque no podemos detenernos aquí en la concepción de la *mimesis* en Platón y en Aristóteles, muy alejada de la idea de reproducción-repetición, conviene tener en cuenta esta dimensión si queremos evitar cualquier malentendido en cuanto a la diferencia entre la representación mimética y la "reflexión" que opera en el espejo. Cf. en este mismo trabajo, "El hacer del canto".

fantasmas. Más exactamente: ver no significa propiamente reflejar, especular; ver significa intuir. Ver no significa reflejar; los ojos no son propiamente espejos, sino los mediadores de una suerte de *hénosis* [unión] con la idea. En eso consiste, pues, el gran *skándalon* que representa el "hacer" del pintor, mientras que el pintor quisiera hacernos creer que la naturaleza del ojo es en todo punto parecida a la del espejo, que el ojo refleja como cualquier espejo o que, mirando la idea, no hacemos más que "especularla", tal como el espejo con el sol, con la luna y todos los seres. Así, el "hacer" de ese *sofista* extraordinario que es el pintor, se aclara verdaderamente en Kant: no podemos ver más que *fenómenos*. En suma, esto significa que la naturaleza de nuestro ojo es en todo punto parecida a la del espejo. Ahora bien, lo que un espejo, o más bien cualquier espejo refleja, no podría ser lo que es conforme a la verdad, sino precisamente lo que "parece ser" (y que, *en verdad*, no es -o no es lo que es en verdad-). ¿Cómo puede el ojo distinguirse, diferenciarse absolutamente del espejo? Pero si el ojo es espejo (si la distinción platónica no tiene razón de ser), entonces debemos admitir que no podemos conocer más que lo que aparece en la superficie del espejo, dicho de otra manera, los fenómenos. Nuestra condición, en suma, se emparenta esencial e inexorablemente con la de Narciso. Nuestros ojos

reflejan *phainómena*, cuya verdad, cuyo en sí, buscamos en vano.⁵¹ Vemos nuestra imagen, pero esta imagen no es para "nosotros mismos" y, al buscarnos en vano nosotros mismos a través de nuestra imagen, nos abismamos en "el mar infinito de la desemejanza". En el ojo platónico se confundían la visión y la idea -en el espejo no vemos más que lo que es absolutamente *desemejante*, o mejor aún: *lo* desemejante, en relación con la idea-. De hecho, podríamos incluso decir que el espejo no es sino ese ojo en mil pedazos.⁵²

Pero, mientras que el ojo que "contemplaba" la idea, a cuyo blanco apuntaba perfectamente, era una *imitación*, esto no puede afirmarse ni del pintor ni del espejo. El ojo imita, el espejo produce fenómenos. Ahora bien, en tanto tal, el fenómeno no es imitación de nada. El espejo no produce más que imágenes, fantasmas, que no corresponden a lo que es en verdad. Entonces, hablando propiamente, solo el espejo *crea*. El espejo, precisamente, no ofrece sino *puras*

51 La mirada del joven en el autorretrato del Parmigianino (1524) aparece menos como una mirada enigmática que como una mirada vacía. Sobre el espejo convexo, la cara se retira, mientras que una mano imponente se adelanta, como si buscara proteger el silencio de ese rostro. Sobre esta obra capital, cf. el ensayo notable de John Ashbery (Nueva York, Viking Press, 1975).

52 No podemos evitar pensar en una célebre escena de *El perro andaluz* de Buñuel.

imágenes, nada más que imágenes, que no son una imitación y que, por lo tanto, no están ligadas a nada de lo que es verdaderamente. Desde entonces, estamos obligados a admitir que el sol, la luna, los seres que aparecen en la superficie del espejo (o sobre la tela del pintor), en tanto constituyen *puras* imágenes, son precisamente creaciones. Y es por eso que no podemos sino abundar en el sentido de ese filósofo chino que afirmaba la creatividad divina de su propia reflexión. Ahora bien, "caído" del cielo de la contemplación inmediata de la idea, vuelto hacia el simple fenómeno, el ojo mismo no podrá aparecer más que como *soberanamente imaginativo*, dicho de otra manera, como productor, creador de imágenes que no presuponen ningún modelo, ningún *parádeigma*. Si el ojo no es más que un espejo, entonces, como todos los espejos, será capaz de imaginar, capaz de la *manía*, del delirio de la Imagen.

Einbildungskraft [imaginación] del ojo-espejo, del ojo que no puede más que reflejar fenómenos. Capacidad de imaginar propia del ojo mismo, en su más simple y elemental espontaneidad. Todo lo que es apariencia, en tanto *fenómeno*, toda apariencia, en tanto plantea necesariamente el problema de su relación con nosotros (de la *Verbindung* [unión] de lo múltiple y de la *Verbindung* de ese múltiple que se relaciona con nosotros), es una imagen y, por lo tanto, producto de

nuestra facultad imaginativa.⁵³ Percibir ya es imaginar: poner-en-imagen. Percibir no significa reproducir-repetir, ni siquiera *mimesis*, sino imaginar: lo que está en juego esencialmente en la percepción es "*ein tätiges Vermögen*"⁵⁴ [una capacidad en acto]. Sin el esquema producido por esta *Vermögen*, no podríamos concebir ninguna *Verbindung*. En la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, Kant insiste muy particularmente sobre este punto de una importancia capital: el ojo *percibe imaginando* y, aunque de una manera menos insistente (por diferentes razones sobre las cuales nos es imposible detenernos ahora), esta idea es retomada también en la segunda edición de la *Crítica*: toda forma de síntesis (tanto la síntesis *speciosa* o figurada como la síntesis *intellectualis*), debe ser concebida como "*die blosse Wirkung der Einbildungskraft, einer blinden, obgleich unentbehrlichen Funktion der Seele...*"⁵⁵ [el simple resultado de la imaginación, una función del alma ciega aunque indispensable...]. Ahora bien, de manera general, sin la intervención de esta síntesis, no podríamos acceder a ningún conocimiento. La más

53 Kant, *Crítica de la razón pura* (1781), primera parte, tercera sección.

54 Ídem.

55 Kant, *Crítica de la razón pura* (1781), primera parte, tercera sección.

mínima percepción no puede ser "imaginada" más que como siendo ya una imagen, una puesta-en-imagen. Atención: toda síntesis ulterior no es sino un efecto, un simple efecto, de este "*tätiges Vermögen*" al que nos resulta imposible atribuir cualquier fundamento. La perspectiva empirista se ve así totalmente invertida: la percepción elemental no es el punto de partida de la imaginación, sino lo contrario.⁵⁶ El ojo en sí mismo produce ya imágenes, "crea" *fenómenos*, y estos fenómenos constituyen el contenido mismo de la percepción. Solo a partir de la enseñanza platónica podemos comprender el alcance de esta reconstrucción del mundo del conocimiento sobre la base de una "*Einbildungskraft*" ciega.

Así como en Platón la imagen en el espejo no presupone nada *verdadero*, en Kant, la imaginación funda síntesis ulteriores, incluso cuando ella misma es totalmente infundada. Es ciega, así como es ciego el espejo de Platón. Este, en efecto, no *mira* la idea (ahora bien, es esa mirada la que funda la *mímesis*), ofrece imágenes. El espejo no mira, sobre el espejo se reflejan apariencias, eso es todo. El espejo es ciego: no ve lo que es. *Parece* ver: tal es su suprema apariencia. Ver algo en el espejo no es más que una pura imagen para el espejo. En realidad, el espejo imagina lo que *no es*. Para Platón el espejo constituye una pantalla en relación con

56 El hecho de "que la capacidad de imaginación sea un elemento necesario de la percepción misma es algo que ningún psicólogo pensó hasta hoy" (Kant, *Crítica* [1781], p. 89).

lo que es. Ahora bien, esta pantalla no podría ser atravesada. Para Kant también el espejo es ciego -pero es precisamente en virtud de su capacidad ciega de poner-en-imagen que es posible conocer algo: solo los *phainómena* del espejo son cognoscibles-. Ahora, lo que el ojo percibe no es sino lo que reflejaba el espejo platónico. Y, si el espejo platónico estaba ciego, ahora es nuestro ojo el que está ciego. No ve, imagina. E imagina así como ve. *Sueña* que ve. Crea, inventa imágenes de la vista misma, sin ver nada *verdadero*. He aquí sus mundos, sus lunas, sus soles, he aquí *él-mismo*.

El ojo platónico veía porque algo se daba a la vista, algo que trascendía la visión era aprehendido: la *idea*, que demiurgo alguno jamás produjo, jamás *imaginó*. Solo podemos ver si eso que vemos no es más que una imagen, un producto de la imaginación. De otro modo, afirmar que algo se ve, o de una manera general que lo vemos, no tendría ningún sentido; solo podemos afirmar que unimos imágenes que surgen de nuestra imaginación: en suma, que imaginamos imágenes. Y el mundo entero no es otra cosa que su teatro. El hecho de que la idea se da constituye, en términos platónicos, la única salvación posible de la visión. La posibilidad de ver está suspendida de la trascendencia de la idea. Esta trascendencia perdida inaugura la edad del espejo; las imágenes inmanentes que emergen a la superficie del espejo constituyen en lo sucesivo el único contenido de nuestro conocimiento. El Narciso kantiano percibe imágenes; ahora bien, en

cuanto percibe, imagina, no ve lo que está conforme a la verdad, no ve más en general. Produce él mismo un fantasma inalcanzable, dicho de otro modo: un fantasma que no puede jamás ser aprehendido directamente, o perfectamente; un fantasma frente al cual somos siempre ciegos. Lo que se le aparece como *perceptum* es en realidad un *fictum*. Inventa una imagen, que se convierte en el fundamento de lo que cree percibir. En realidad, conocer significa únicamente descubrir esta *ficción*: conocer significa descubrir el carácter imaginativo de la percepción, o más bien descubrir que *imaginamos* percibir algo como "exterior" a la imagen. Tal es el verdadero límite del conocimiento, el verdadero contenido de la crítica de la razón.

Ficción suprema de los espejos. Lo que ponen-en-imagen no puede ser captado como *perceptum*. En los espejos toda percepción se "realiza", se "transforma" en *fictum* y, por lo tanto, ya no puede ser captada.⁵⁷ Lo que los ojos hacen aparecer como presencias son ausencias inalcanzables. Sus manifestaciones no develan, no representan lo que está ausente, pero dan testimonio de él en tanto tal. Y es sobre la ausencia de la imagen que se construye el edificio crítico de la razón: sobre la presencia *aparente* del fenómeno, que no es sino la ausencia de la cosa. El

57 Es exactamente lo que constituye el misterio del autorretrato del Parmigianino, un misterio sobre el que ha reflexionado largamente Escher.

mundo de los espejos es el mundo como representación; la "voluntad" de los espejos es la *dira cupido* [funesta pasión] que sin cesar nos lleva de una imagen a otra, sin que nos sea alguna vez posible "salir del cielo" y ver la idea de frente. (Es la "náusea" que sentimos frente a los juegos de espejos, en las galerías, en los laberintos, en los *Wunderkammern* del imaginario manierista, luego barroco.)

Dissoi logoi, un discurso doble, tal es el discurso que nos dirige el espejo —un enigma, precisamente—. Por un lado, el espejo nos muestra el negativo de toda presencia, la ficción de toda manifestación, el ser fenómeno de toda realidad —la *lethe* constitutiva de toda *alétheia*. Por otro lado, sin embargo, *en el mismo tiempo*, el espejo imagina, es la fuerza, la potencia de la imaginación, que no reproduce nada "servilmente". Es una fuerza divinamente creadora, creadora de apariencias que, en verdad, no existen. ¿Pero qué es el espejo *en verdad*? ¿Qué, en su verdad, no es representación, imagen, voluntad de representación? Es con el espejo que el *puer*, el *kouros Iackhos* "crea": imaginándose ser la imagen de todos los seres.⁵⁸ El mundo no es más que su imagen especular. El espejo aparece como demiúrgico —sin duda, su demiurgia se opone a la demiurgia platónica que es una *mímesis* de la idea trascendente—.

58 Cf. "El hacer del canto" en este mismo libro.

Miseria del espejo, *vanitas* del espejo que "quemada" sobre su superficie toda presencia real. Y, sin embargo, fuerza demiúrgica del espejo, en tanto *poietés*, creador extraordinario de imágenes.⁵⁹ Lo único que nos es posible es crear imágenes, puesto que tocar la verdad en sí de la cosa nos está negado. De hecho hasta sería necesario decir que todo lo que podemos es crear, y que la fuerza misma de nuestra imaginación, de nuestra capacidad de invención, es proporcional a nuestra miseria, y viceversa.

Melancolía de no poder percibir-comprender; impulso "libre" e irreprimible de la *inventio*. Tales son los dos "acordes" de los cuales se hace eco el espejo. Ambos, en efecto, crean la melancolía del poeta, del inventor, del hombre de "genio", impotente y alado, esa imagen misma que, desde el humanismo, atraviesa el conjunto de nuestra cultura y alcanza su conocimiento más desesperado y más profundo precisamente en el manierismo. Durante este período, en efecto, la melancolía de la *inventio*, la melancolía constitutiva de toda *Einbildungskraft*, se convierte en un aliento tan impetuoso que tira abajo el espejo mismo, que quiebra definitivamente en mil pedazos esos mismos espejos que ya no son sino los fragmentos, los residuos, en lo

59 ¡Creador de imágenes y, como si fuera poco, armoniosas! Tal es el milagro del Parmigianino: a la vez que *deforma*, el espejo crea armonías. La *potencia* del espejo es tal que lo que aparece como "raro" puede también revelarse como perfectamente *armonioso*.

sucesivo casi desentendidos de aquel antiguo órgano de la vista que era el ojo del demiurgo platónico.⁶⁰

60 En esta misma perspectiva, podríamos también encarar una historia filosófica de los géneros musicales que constituyen el "*scherzo*" y el "*capriccio*".

Narciso, o de la pintura

Han reflexionado, dijo Reb Sia a sus invitados de Año Nuevo, en la importancia de la sombra que es reflejo, que es doble y la negación del hombre y que es también oasis de frescura.

EDMOND JABÈS

En Creta, en Rodas, en Cos y en Tera, el héroe-en-flor Hyakinthos daba su nombre al último mes del verano. Nacido en las islas, su culto se extendió en la Grecia micénica. Es aquí donde devino Narciso. Entre sus incontables amantes no correspondidas, Eco —ese *espejo* de la voz— fue castigada por Hera, por haberla distraído con incesantes charlas mientras Zeus retozaba con las ninfas de las montañas. Cuando Narciso la rechazó, no quedó más que su voz quejosa y solitaria.

Sin embargo, fue un *espejo* el que traicionó a la bella Flor. Artemis "sedujo" a Narciso al borde de una de las numerosas fuentes del Helicón, límpida, cristalina, y que ningún árbol, ningún follaje, ningún animal enturbiaba. Ninguna *sombra* la oscurecía. Así, mientras él se inclinaba para beber, pudo verse

perfectamente reflejado, tener, sin sombra alguna, la intuición de su propia sombra. La fuente de Artemis capturaba la sombra de Narciso de una manera tan límpida, tan pura, tan fiel, que no pudo resistir: se precipitó a besar esta *imago*, pero ella se desvaneció en cuanto él cayó al agua. La *forma* de este reflejo lo había encantado. No era más la imagen muda y oscura cuyos contornos huidizos, cuyas líneas inciertas y quebradas había contemplado tan frecuentemente. Ahora podía percibir un rostro, un color, una expresión. La sombra, la sombra entera estaba puesta a la luz: Narciso podía finalmente considerar su obra como realizada. Finalmente pro-ducía en el espejo de Artemis su propia sombra, esa misma sombra que, hasta entonces, había interrogado y perseguido en vano. Fue así como se dio vuelta para atraparla, para besarla, *com-prenderla*. Ahora bien, no solo esta imagen, esta *imago* perfecta se disuelve, sino que la sombra, su sombra misma se desvanece. Perder su sombra es morir.

Tiresias había profetizado: "Narciso vivirá muchos años, con la condición de que no se conozca nunca a sí mismo". Según el sabio, el error de Narciso no era perseguir una sombra, sino querer aprehenderse y comprenderse como una imagen, como una imitación perfecta de su idea, como su *icono*. Narciso es herido mortalmente por el suplicio de no poder abolir la más ínfima, la más extrema, la más cruel de las diferencias; lo que lo condena, en realidad, es precisamente su *voluntad* de abolir esta diferencia. Narciso se vuelve

hacia su propio reflejo únicamente para abolirlo. Es así como nació de su sangre el blanco narciso de roja corola del cual, en Coronea, se extraía un bálsamo precioso contra el dolor de oído y el resfrío.

Absolutamente llamativa es la analogía entre este relato y la mirada de Orfeo, tal como la analiza Blanchot en *El espacio literario*. Eurídice sigue a Orfeo como su sombra. Pero Orfeo la quiere "seducir" a plena luz; Orfeo quiere "dar vida a una obra", quiere producir. Por eso se vuelve hacia esta sombra y la destruye. La sombra deja de seguirlo y se abisma en la nada. Orfeo quiere *ver* la sombra, hacer de ella una obra. Por eso se vuelve hacia ella y, al hacerlo, la disuelve. Traiciona a la sombra, y traiciona su obra. Pero esta traición es esencial e inexorable, ya que la obra exige la destrucción de la sombra, y la destrucción de la sombra la de la obra, ya que la obra debe escapar a la luz cotidiana de la figura, a su "verdad" diurna y cotidiana, debe ser una visión de lo invisible, la iluminación misma de la sombra en tanto sombra, "en su alejamiento, el cuerpo cerrado y el rostro sellado" (Blanchot).

Narciso expresa la misma *impaciencia* que Orfeo. Como él, *cae, desciende*; en relación con el día es des-mesurado. Pero todo eso no representa más que la *manía*, la locura necesaria de la obra, de la voluntad de crear una obra. Ahora bien, en esta voluntad reside ya el fracaso de la obra misma: como si "renunciar a fracasar fuera mucho más grave que renunciar a

triunfar" (Blanchot). El deseo *maníaco* de la obra hace olvidar la obra misma, mejor aún, nos lleva hacia su origen que no es sino la nada de la obra. Es de esta nada de donde provienen todas las obras y todos los cantos, pero como inexorablemente perdidos y fallidos.

Por el espacio de un instante, incomunicable, irrepresentable, Orfeo sin duda vislumbró la sombra de Eurídice. En el curso de ese instante, Orfeo olvida su "arte" al mismo tiempo que recuerda su origen. Pero aquí explota una des-mesura que se revela inconciliable con la medida del día: o bien el canto sobrevive, pero como un canto nostálgico y, por lo tanto, como un canto que celebra la ausencia de este instante, o bien él es silencio, silencio perfecto, ese mismo silencio que envuelve a Narciso *en su fuente*.

La dimensión inquietante de este relato es cuidadosamente reprimida por la *mitología* filosófica. Narciso se convierte en el amante de las formas fugitivas, de las apariencias, del no-ser. Como si su *atención* se fijara únicamente sobre sueños de sombras, buscando capturarla a través de simples líneas, sin jamás expresar la *manía* que, naufragando sin cesar, consiste en querer una sombra, una *figura*, una obra: en suma, en querer que la sombra se transfigure, dentro de los límites de estas líneas, en idea; que sea idea.

Esta mito-*logia* encuentra su sistematización definitiva en Plotino. Perdido detrás de las imágenes y los simulacros, olvidado de las "cosas reales", Narciso, según Plotino, es el que yerra entre las ondas con el fin

de capturar los fantasmas del no-ser. Es el que habita la caverna platónica. La profecía de Tiresias nos dice que esta interpretación es reductora y tranquilizadora, así como la afinidad entre el relato de Narciso y el mito órfico del espejo de Dioniso. El nuevo Dios es aquí una resurgencia de Phanes, el demiurgo primordial que, en su juego, en su danza, recrea el universo: el niño-Aión inocente, cuyo deseo no "tiende a la apropiación" sino que "se agota en el instante, lo accidental, en la pura visión" (Colli). Jugando "al espejo", este Kouros arcaico imagina la danza de lo múltiple, da lugar a la pluralidad, la pone a la luz, la intensifica: Auxetes, tal era su nombre en Herea. El niño Narciso aparece como el doble debilitado del *nepios* [niño] divino, Dioniso: él también es un adepto de la imagen del espejo, pero Apolo no lo recoge y no lo devuelve a la vida. Precipitado en la imagen, no encuentra a Dionisódoto. Narciso se contenta con sugerir el *epistrophé* [movimiento] que Dioniso, por el contrario, encarna. Ignora de dónde proviene su imagen. Solo la nostalgia de ver reunido lo que está separado constituye en él la huella del Principio, de la Unidad, que el mito dionisiaco preserva.

Según la mitología, pues, Narciso sucumbiría a la trampa de la imagen engañosa de la que, por el contrario, Dioniso escapa sin cesar. Dioniso se *recrea* incesantemente a partir de Narciso: une la dispersión y la queja a la intuición de lo Uno; no desaparece en la corriente profunda de lo múltiple, pero emerge de ella

siempre nuevo, como la causa vivificante de lo visible. Narciso cae inconsciente en el *reflejo* del que Dioniso siempre renace y del que se *burla* sin cesar.

Pero la antigua Flor cretense (ahora bien, ¿Creta no era igualmente el lugar de origen más antiguo de Dioniso?) muestra también el rostro cruel y destructor de Dioniso. La mitología sistematiza en jerarquías ordenadas una intuición única, una ambigüedad radical: salvar-destruir, quebrar-recrear. Una única *carcajada*. Así el espejo no nos ofrece más que un reflejo, una imagen engañosa. Pero el reflejo es divino. La multiplicidad dispersa, los fragmentos abigarrados que aparecen sobre su superficie constituyen la imagen reflejada del dios. Salvarlos significa no "superarlos", sino verlos precisamente como el dios, *sub specie divina*. Estos fragmentos no constituyen en sí una ilusión, la ilusión consiste en verlos *para sí*, como una realidad autónoma, y no como un reflejo manifestación de Dioniso. Destrucción-fragmentación de lo múltiple, pues, pero al mismo tiempo, "especulación" divina. Al igual que Orfeo, Narciso no persigue la contemplación absoluta del Principio, no puede más que *reflejar* el Principio a través de sus imágenes. Dioniso *es* en los reflejos que produce su juguete. Orfeo sabe que nuestro mundo es lo que ve Dioniso cuando se contempla en el espejo. Pero este conocimiento es *trágico*. Significa la muerte del que lo alcanza, puesto que *sabe*, entonces, que no es más que una imagen o un reflejo. Es lo que *pierde* sus obras y las transforma en tantas sombras que

no pueden ser producidas a la luz. *Sin embargo*, el fracaso inexorable de esas obras, de esa vida que no es más que un sueño *constituye* un sueño divino, o la existencia misma de Dioniso.

Medida trágica: reconocer que el dios no nos es dado más que en un reflejo, en la resonancia. Es lo que nos pierde y nos salva a la vez. El conocimiento que nos salva es ese mismo que nos condena: somos efímeros, tan fugaces y efímeros como un sueño y sin embargo somos una manifestación del dios. Desde que nos damos cuenta de que no somos más que un sueño, tenemos la intuición de que ese sueño es el juego de Dioniso. Desde que llegamos a esa intuición, nos hundimos en la fuente de Narciso. Lo que pierde a Narciso no es el hecho de amar desesperadamente a su propia imagen engañosa, sino el hecho de que después de tantas sombras vagas, Narciso acabe por percibirse a sí mismo como un reflejo dionisiaco. Esta medida —la medida de esta *teoría*— constituye un *exceso* para el hombre. Este, en efecto, es incapaz de conciliar definitivamente la sombra y la idea, el reflejo y la pura luz divina, no puede hacer de modo que el espejo le revele una imagen perfecta, o que la imagen reflejada se revele, en sus contornos aparentes, como una realidad divina. Su obra, sin embargo, es prueba precisamente de esta voluntad. La impaciencia, que pacientemente se repite para imaginar la cosa-reflejo *sub specie divina*, como idea, constituye lo más auténtico que su obra expresa. La risa de Dioniso nos

condena a este naufragio y, al mismo tiempo, nos da la medida de esta autenticidad.

Los pintores, más que los filósofos, comprendieron que Narciso daba prueba también de esta tragedia. Narciso quiere conocerse a sí mismo, conocerse y comprender que no es más que un reflejo, pero, al mismo tiempo, quiere que ese reflejo aparezca como un reflejo de Dioniso. *Dionysich zu stehen*, dirá Nietzsche. Los pintores, más que los filósofos, comprendieron que la figura de Narciso encarnaba el *símbolo* del espejo. No es la sombra lo que amamos en el espejo, sino su idea. Sin embargo, en la imagen, en el reflejo, la idea se da siempre como "traicionada". La proximidad y el alejamiento extremo juegan al mismo tiempo sobre la superficie plateada. La pintura *conoce* la imagen; no persigue sombras, pero conoce la esencia dionisiaca del sueño mismo. Los reflejos del sueño se reflejan en su espejo. La pintura representa imágenes, sueños, sombras, pero esta empresa no es vana puesto que conoce su origen, puesto que se conoce. Este origen, en su pureza, es absolutamente inaccesible. En relación con este origen la obra constituye siempre un fracaso. Sin embargo, es a través de este fracaso auténtico que nos "salva".

La pintura nos habla de *esa* imitación. Ahora bien, este concepto fue de lo más parodiado. Como lo afirman Alberti o Leonardo, la conformidad perfecta con la cosa que exige la pintura, está siempre en conformidad con la cosa reflejada, *en tanto reflejo*. Y,

en tanto reflejo, su proximidad expresa siempre igualmente el alejamiento del Principio que se refleja en ella. Narciso es "el que descubrió verdaderamente la pintura" (Alberti), no porque descubre la imitación perfecta de su imagen y se enamora caprichosamente de ella, sino porque se reconoce él mismo como imagen, y ese conocimiento lo aniquila. La imitación perfecta es una imitación de sí como imagen, como sueño, sombra, reflejo. Gracias a este conocimiento, la sombra cesa de ser simplemente una sombra, esa zona oscura que circunscribe la línea y deviene un rostro, un color, una expresión; el multiforme, proteiforme, el infatigable mundo de Dioniso: *physis*. La imitación constituye la infinita variedad de la naturaleza tal como la define Leonardo (más allá de todo "esquema" albertino): la expresión cambiante de un Principio que, en tanto tal, no es representable, y que sin embargo domina y anima de manera sensible la representación. El que descubre que todo es representación descubre por lo mismo la pintura, pero descubre también que esa desesperanza no es abrumadora puesto que provoca-invoca la obra, en el momento mismo en que es confrontada a su fracaso más absoluto. La risa de Dioniso surge en la multiplicidad de formas. Esa risa —esa huella *de la risa*— indica que la imagen se conoce a sí misma, que toca a su fin. Mientras reía, Narciso tuvo seguramente la intuición de sí mismo.

La imagen reflejada en el espejo —Narciso reflejado en una fuente—, tal es la "verdadera pintura".

Leonardo aconseja al pintor tener siempre con él un espejo, ya que la "cosa" que pinta debe corresponder a la imagen que el espejo refleja. Pero lo que el espejo refleja es profundamente inquietante —ya que el espejo es aún y siempre el espejo arcaico de Dioniso—. Por eso el principio de imitación es el contrario mismo de los ineptos esquemas de correspondencia que se pretendió extraer de él. La imitación es *manía*: voluntad inspirada de reencontrar en el mundo de las formas la nada de la que proviene, el silencio del que emana. Nada y silencio que palpitan físicamente, que se *dan*.

Oponiendo un espejo a cada "cosa", el pintor permite a cada una de ellas reconocerse como reflejo. Haciendo esto la anula -ríe de la presunta "realidad" de la cosa- y, a través de esa risa, la reconoce en su principio eterno. Ese espejo que circula de obra en obra es a la vez terrible e inquietante. La sombra que captura está obligada a reconocerse en el conocimiento de que, a la vez que nos condena, nos salva. Se trata aquí del contrario mismo de cualquier posibilidad tranquilizadora de reencontrarse en la imagen reflejada, de un monólogo con su propia imagen. La obra del espejo nos arranca a nuestra "verdad" cotidiana. La realidad nos aparece en una primera aproximación como "ajena" (es *otro* el que Narciso percibe en la fuente). Luego, esa "realidad" ajena se reconoce como el reflejo donde se abisma su presunta consistencia. En fin, este reflejo se ilumina con la huella de la risa

original, cuya reactualización indeterminable constituye la cumbre de la obra que nos es destinada.

Dando a Platón los rasgos de Leonardo, Rafael muestra que sabía lo que significaba la imitación según Leonardo. A su derecha, en el gran nicho, Apolo-Orfeo. Apolo recoge y trae a la vida los miembros de Dioniso dislocados en el todo. Orfeo "da forma como tantas imágenes [*éidola*] de Dioniso, a las cosas que gobiernan la generación [*ten génesis*] y que recogen la forma misma [*eidós*] del paradigma" (Proclo). Apolo-Orfeo muestra Dioniso-en-todo, dios último y regreso de Phanes, *eidós* rememorándose perpetuamente la generación y la transformación de las cosas. La lira de Apolo-Orfeo es el espejo del espejo de Dioniso, es a la vez su canto y su pintura. En ella se reflejan las grandiosas simetrías, las correspondencias heroicas de la "Escuela de Atenas". El diálogo entre el arte, la pintura y el pensamiento es escandido por su ritmo; ese ritmo es el instante que anula toda cronología. Tentativa suprema —y fracaso— con el fin de que la cosa pueda dejar aparecer, o acordar un espacio al *eidós*-risa del que es el reflejo, con el fin de que la obra sea la imitación perfecta de la *manía* trágica de Narciso.

La pintura es, pues, una escuela de reflexión, de Rafael a los *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck, a *Las meninas* de Velázquez. El símbolo del espejo, el juego de los reflejos le son consustanciales. Todo es *reflejo* para Turner, como para Delacroix, como para Monet.

Tantas respuestas diferentes a un mismo problema. Magritte vuelve continuamente sobre su carácter enigmático. En dos de sus obras, el espejo refleja la figura exactamente como la ve el espectador: una mujer desnuda, de pie, vista de frente, con grandes ojos abiertos y soñadores y una nuca de hombre se reflejan idénticos, dobles perfectos, sobre la superficie del espejo. El espejo no nos revela la otra cara -repite lo que ya conocemos y guarda secreto, en el secreto, todo "resto", todo más allá-. El principio mismo de la reflexión se revela aquí en sus términos más radicales, en su dimensión tautológica más pura y más rigurosa. La identidad entre la figura y el reflejo nos revela que todo es reflejo, que falta una "realidad". La figura y el reflejo forman un *solo y único juego*. La obra, en tanto tal, es el espejo de este juego, que no puede conducir hacia ningún Origen, hacia ninguna esencia, y que no puede más que multiplicar trágicamente las formas de la reflexión.

El espejo, la pintura y Narciso forman un todo en *Los sonetos a Orfeo* (Rilke). El espejo evoca la idea de un *intervalo de tiempo*. En su espacio, la sucesión de las formas se condensa en el instante siempre equivalente del reflejo; lo que aparecía como multiplicidad y desarrollo se confunde sin duda con la identidad del reflejo. El espejo nos cierra el camino: frente a él la senda seguida hasta aquí se interrumpe. Somos reenviados a nosotros mismos, somos obligados a reconocernos. La "verdad" cotidiana del devenir se

reduce a la nada en la risa que el espejo hace surgir deteniéndonos, formando un instante. La risa suspende la impaciencia que nos condujo hasta aquí; nos obliga a una dilación infinita. Esta sucesión temporal se reconoce entonces como la utopía -como la voluntad utópica- de una superación. Pero esta superación es sin cesar diferida. No en tanto "realidad", sino como un simple signo, una huella del reflejo universal. En este umbral, delante de esta puerta cochera, el conocimiento destruye la invención consoladora del devenir y de la progresión del tiempo. La invención del devenir no es más que la utopía de poder atravesar el espejo.

"*Manchmal seid ihr voll Malerei*": a veces el espejo es pintura, pintura grandiosa y total. La pintura, en efecto, es un instante perfecto. Su eco acuerda un espacio a la más infinitesimal pulsación, pulsa el más ínfimo reflejo. Nos desencanta de la apariencia de la sucesión; enseña la *idea* que salva y que destruye la apariencia en la reflexión universal. Ninguna *techne* produce formas tan exuberantes, pero ninguna *techne* intenta más desesperadamente abolirlas y conocerlas. Su perfección resulta de la violencia incomparable de su *imitatio*.

El espejo no retiene más que "*die Schönste*", las cosas más bellas. Lo que contiene no es fugaz, no pertenece al orden del mo(vi)mentum, es un instante pleno, realizado. Es lo que Narciso recoge perdiéndose, lo que la obra goza reconociéndose a sí misma como fracaso. En su *claridad* Narciso se *disuelve*: en ese

instante único, en que penetra la fuente, Narciso alcanza al mismo tiempo la claridad del reconocimiento y la plenitud del fracaso. Tal era también la promesa arcaica de la risa dionisiaca.

El Narciso de Rilke (al igual que el Ángel de Valéry que, reflejándose en una fuente, descubre que es un hombre y sucumbe a una tristeza infinita, porque está condenado a conocerse sin jamás *comprenderse*) es *terrible*. El cosmos-macrospejo de la tradición, esa dimensión angelológica del ser, en virtud de la cual la Luz se refleja a partir de la "divinidad en flor" y se fragmenta en tantas imágenes como lo manifiestan, lo representan y resplandecen de esta Luz, sin discordias ni malentendidos, nos aparece desde ahora como extremadamente lejana. La imagen teofánica y "triumfante" del espejo se quebró: el espejo no nos restituye ni el "amor ardiente" de los Serafines, ni el cielo azul vivo del coro de los Querubines, pero refleja el reflejo y nos obliga a reconocerlo como tal. Especular: jugar, mirar en el espejo: ciencia cruel y sin consuelo posible.

Pero este "narcisismo" se desmarca también del análisis freudiano, y del "tipo-Narciso" que la modernidad parece en adelante haber consagrado.

Como sabemos, *Introducción del narcisismo* marca un momento crucial en la investigación de Freud: aquí "una concepción demasiado estrecha" (Freud) de la libido como libido de objeto es superada mientras se profundiza la teoría del superyó, que no

será desarrollada hasta diez años después, en *El yo y el ello*. En el narcisismo, el hecho de que la carga libidinosa se introvierta o se *re-fleje*, revela la existencia de un fenómeno más original, o de una carga libidinosa del Yo, de un "depósito primitivo de la libido", del que luego emanarán las cargas objetales. Desde entonces, por así decir, el narcisismo reintegraría ese depósito original, desviando a la libido de la "seducción" producida por los objetos exteriores. Por eso Freud no opone la libido de objeto y la libido del yo, sino que identifica su origen común, que recién "madura" luego, y siempre parcialmente, en dirección de la libido de objeto. Con excepción del "perfecto estado amoroso", Freud subraya el insuperable componente narcisístico tanto en la satisfacción de la *libido de objeto* como en la que sigue la realización de su propio Yo-ideal. Estos dos fenómenos, al final, aparecen como procesos de espiritualización-idealización del narcisismo primario.

El "juego" de la melancolía está, a su vez, estrechamente ligado al juego del narcisismo. De hecho, podríamos definirlo como un narcisismo negativo: la decepción cruel que sufre una carga libidinosa objetal se retira y se refleja en el Yo, pero aquí identificándolo con el objeto del cual se retiró, termina por destruirlo, por mortificarlo. Incluso una libido del Yo muy pura puede ser desesperadamente decepcionada. Incapaz luego de retirarse, se traducirá por un instinto autodestructor, un debilitamiento y un

agotamiento absoluto, por un *duelo*. En Narciso, el componente melancólico y el componente del duelo son evidentes.

La "pasión" narcisista cae así de las cimas del Yo-ideal hacia esa imagen de egoísmo infantil que caracteriza el fantasma popular, de la melancolía al duelo. Es como si, según Freud, la tendencia narcisista "amenazara" todo desarrollo, toda "madurez" de la libido. No existe ninguna forma de libido al cubierto de la *reflexión* narcisista.

Freud tiene, pues, la intuición de lo que constituye el *periculosum-Unheimliches* de la figura de Narciso: la forma de la reflexión, universal y radicalmente asumida. Freud transforma así esta figura en una función estructural de la entera construcción analítica. Pero esto en vista de curarse, de liberarse, para que la libido de objeto pueda asegurarse un control sobre ella, sobre su dimensión diurna, cotidiana, sobre su "realidad". El juego freudiano no tiene equívocos: la reflexión produce tendencias nihilistas, destructivas, que deben ser continuamente curadas, mediatizadas. Nadie duda de que para Freud lo "real" se sitúa del lado de la tendencia "emergida" de la libido de objeto, mientras que su lado narcisista, oscuro, alucinatorio, desrealiza. Que la reflexión, el reflejo, sea precisamente real, que la realidad se produzca precisamente en la pintura de Narciso, esta verdad terrible es continuamente abordada y continuamente rechazada por el análisis freudiano. Y es por eso que el

análisis freudiano está obligado a interpretar esta figura como el contrario mismo del narcisismo, mientras que, luego de haber seguido sus huellas hasta aquí, debemos y podemos comprenderla como ese "*klare gelöste Narziss*" imaginado por Rilke: como la figura misma del pleno abandono al amor. ¿La extrema atención a su propia *imago*, así como *imago*, cuyo carácter insaciable desencadena el instinto de muerte, no refleja el irresistible transcurso de la libido hacia el objeto amado? ¿O más bien Narciso no es una figura tanto más perfecta del abandono al amor cuanto que sabe que su "objeto" no es sino un reflejo y que, pese a eso y precisamente por eso, lo ama, lo espera? Narciso se enamora de este conocimiento que Tiresias le había prohibido. Experimenta el carácter no saciado de su reflexión. Expresa entonces esa melancolía y ese duelo que le devuelve Eco. Pero el duelo que induce el carácter efímero y caduco de las imágenes, cuando es sentido y teorizado como un reflejo divino, como reflejo de la *risa* divina, deviene *tragedia*.

Metafísicamente, entonces, este Narciso se opone a la "bella mujer", inaccesible y autosatisfecha de la que nos habla Freud, y que no experimenta la necesidad de amar, sino solamente la necesidad de ser amada, totalmente indiferente al otro, como un gato o un animal rapaz. Narciso se enamora del otro, hasta el punto de desafiar el oráculo, de arriesgarse hasta reconocerse y reflejarse, hasta oponer el espejo a toda imagen. Tal es el espejo del filósofo: Hans Baldung en

las *Trois âges* (Viena) lo opone —problema ineludible— a la "bella mujer", y ese espejo la refleja como la Muerte que da vuelta la clepsidra y sostiene ya entre sus manos un jirón de su vestido; Rafael lo asocia con la Prudencia de dos rostros; Klinger ve reflejado en el espejo esa figura de un hombre desnudo que extiende en vano los brazos hacia su propia *imago*, de la que está separado por una Tierra adormecida. Lejos de ser los ojos de Armida, en cuya serenidad Reinaldo se contempla, mientras tiene un "cristal", "claro y límpido" frente al rostro de la heroína, ese espejo desencanta. Se trata aquí de los espejos de la *Melancolía* (como en Bocklin), de los espejos de la vanidad mentirosa o de los espejos diabólicos, que nos alejan de la reflexión auténtica y cuya imagen aparece, como un fantasma, de manera obsesiva, en la historia de la pintura occidental. El origen de estas representaciones, sobre todo en los medios manieristas y barrocos, debe buscarse sin duda en la primera *Epístola a los Corintios* (I. Cor. XIII, 12) donde, a la visión *facialis* prometida, se opone la fuerza actual de nuestra mirada que no puede ver las cosas más que reflejadas "como en un espejo". Aquí el espejo, su intervalo, su espacio que constituye un in-stante, es percibido como un obstáculo, es lo que atrasa, lo que crea una distancia en relación con la plenitud de la *teoría* y con la felicidad perfecta de la visión. Solo cuando el Principio es concebido como una esencia que no puede ser develada, y la "realidad", en tanto tal,

como un reflejo, solamente en esta dimensión espiritual puede captarse lo *propio* del espejo y puede salvarse la idea de una ambigüedad aparente de Narciso. Ahora bien, como hemos visto, esta dimensión está de lo más alejada no solo de la interpretación de Freud, sino también de la de Lacan, que retomó y desarrolló esta cuestión. Para Lacan, el estadio del espejo sitúa el instante del Yo *antes* de su determinación social, sobre una línea de "ficción" o *fantasmáticamente*, y así simboliza la presencia confundiéndola con su destino alienante. Pero Narciso, a través de la complejidad de los símbolos que encarna su figura, constituye *igualmente* un Eros inagotable para el Sí; representa la búsqueda de su propio *daimón*, que, en virtud misma de su raíz, es precisamente lo que da vuelta y desgarrar. La búsqueda del Sí es la búsqueda de un "fundamento" que divide y destruye, o que existe por su muerte.

Tanto Freud como Lacan tienen una concepción demasiado "débil" de Narciso. Su interpretación es demasiado parecida a la manera en que el sentido común habla de sociedad o de cultura "narcisista", connotando a ese término de cierta forma de egoísmo, de cierta impotencia a enamorarse, o de una simple aspiración a la autosatisfacción. Pero lo que Lukács llamaba "cultura estética", es decir esta cultura de la equivalencia universal, del mo(vi)mentum impaciente, incapaz de esperar y de "profesar", incapaz de volver incesantemente sobre un mismo objeto y, por lo tanto, sin memoria, esta cultura representa el olvido extremo

de la figura inquietante del Narciso de Alberti y de Leonardo, del Narciso que no aspira más que a conocerse a sí mismo, a riesgo de morir trágicamente.

Pero esas mismas "máscaras" que, aparentemente, representan la clave de la "cultura estética" pueden, si las interrogamos correctamente, revelarnos el sentido y la nostalgia de este Narciso. ¿Desde lo alto de su "narcisismo primario", el don Juan de Kierkegaard no se abisma, a través del Yo-ideal ético, en la más perfecta melancolía, que solo puede transfigurarse en gracia, en salvación? Y Fausto, que atraviesa el "barullo impetuoso de los acontecimientos", experimentando precisamente la *vanitas* de su propia libido de objeto, ese puro "espejo" de un narcisismo totalmente replegado sobre sí, ¿acaso no llega a la desesperación de la entera dimensión estética? Ahora bien, ¿qué "salva" a Fausto sino el reconocimiento de la experiencia de una sed inextinguible? ¿No es precisamente esta experiencia la que garantiza la salvación? Narciso no es más que esta figura que se inclina para reflejarse y que, a través de esta atención, concentrada y potente, descubre la distancia infinita que separa el reflejo del Principio. Narciso es el que desespera de esta distancia hasta el punto de morir, que se pierde en su sed de sobreponerse a ella, pero que es salvado precisamente por esta sed, y que, por lo mismo, salva la única forma de creación que nos está destinada.

De esto nos hablan los amantes de Rilke, vueltos *ins Freie, ins Offene*, a lo Abierto, preocupados no por poseerse, sino por no "com-prenderse" más, *por ya no* apropiarse uno del otro. El amante se preocupa por lo que es improductivo, su elogio se expresa en una lengua que no es la de la presencia, del día, de la "verdad" diurna. Los amantes se escuchan pese a la distancia insuperable que los separa: se quedan aquí, en la "permanencia pura" de su abrazo, pero al mismo tiempo, cada uno es el espejo del otro ("nuestros dos espíritus, esos espejos gemelos" dice Baudelaire en "La muerte de los amantes"), y por eso se reflejan, se dan el uno al otro como *reflejos*, o como *reflejados*.

El espejo esconde y "guarda" esa fuerza que nos enamora de lo que el objeto no podría develarnos, del silencio a partir del cual el objeto se recrea sin cesar; es el guardián de esa fuerza que permite reconocer la sombra como sombra, precisamente en ese instante en que nos da a conocer el fracaso como destino de la obra. En el espejo, la imagen refleja lo que no puede ser develado de la esencia, reconoce la distancia que nos liga a ella. Tal es la *religio* que representa su figura: *religio* que se arriesga hasta los límites extremos de toda denominación y definición, *religio* que da *ins Freie, ins Offene*. Y por eso puede reflejarnos a nosotros, que corremos el mayor riesgo. Una afinidad electiva con lo "Abierto" empujaba a Narciso a hundirse precisamente aquí, en el espejo.

El dios que baila

1. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche define el arte como la "verdadera actividad metafísica del hombre". En 1886, el filósofo subraya, en su *Ensayo de autocrítica* que, en esa juvenil "metafísica de artista", ya estaba contenido lo esencial de su reflexión ulterior. La concepción nietzscheana del arte puede ser, pues, considerada con toda legitimidad como sustancialmente unitaria. Nietzsche no se interesa en la elaboración de una estética concebida como un dominio filosófico "especial". El arte constituye para él un problema filosófico metafísico. Lo que está en juego en la actividad artística es una *abertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ser. La producción artística, así como la interpretación del producto artístico, constituye un problema filosófico. No hay "autonomía" del arte en relación con la filosofía, así como no hay "autonomía" de la filosofía en relación con el arte. En esta desconstrucción de la tradición metafísica europea, que constituye el principal objetivo de la crítica nietzscheana, el arte y la filosofía aparecen como perpetuamente ligados.

Esta afinidad, sin embargo, no se revela más que a través de su *diferencia*. La reflexión sobre el hecho artístico debe ser conducida filosóficamente. Y eso, no porque el arte se conforme con representar o "imaginar" las ideas filosóficas; el arte es un *problema* filosófico en la medida en que su estructura es un *problema* para la filosofía —su presencia, la presencia de su *palabra* se enfrenta a la dimensión conceptual del trabajo filosófico—. El arte y la filosofía se reúnen a través de su oposición. Nietzsche supera así toda estética decadentista, fundada sobre una pura autonomía del hecho artístico, así como todo discurso ideológico que predique la superioridad del contenido sobre la forma artística. El arte y la filosofía están ligados de modo indisoluble precisamente en la medida en que cada una de estas dos dimensiones constituye un *problema* para la otra. Además: el arte es siempre una presencia amenazadora e inquietante para la filosofía. ¿Kant no afirma que la música puede "molestar" al filósofo sumergido en sus meditaciones? La reflexión filosófica construye múltiples "estéticas" en vista de organizar este material inquietante. Detrás de su imagen tranquilizadora de grados del espíritu, en Hegel también el arte y la religión manifiestan tensiones irresueltas, contradicciones insolubles respecto del *durus sermo* filosófico. El *trabajo* del espíritu consiste esencialmente en la superación de sus contradicciones. Pero este trabajo pertinaz solo se explica porque el arte está *originariamente* ligado al problema filosófico y

porque interroga las modalidades constitutivas. En Frege, en cambio, la poesía-*Dichtung* es todavía concebida como "distanciamiento", como un residuo ineluctable en relación con la forma lógica del lenguaje "maduro"; la poesía no constituye más que el simple revelador de la finitud y de la precariedad de nuestra razón. Esta no es por completo la manera en que Nietzsche enfrenta la "metafísica de artista". Aquí el arte no reivindica ninguna "autonomía". El arte denuncia explícitamente la inquietud filosófica respecto de él. No acepta ser concebido como "distanciamiento". Interviene en el juego filosófico y cambia las cartas. ¿Cuáles son las razones de esta intervención?

Según Nietzsche, el problema filosófico del arte concierne esencialmente a la relación arte-mentira. En el prólogo de la segunda edición de *La gaya ciencia*, Nietzsche precisa que "ese mal gusto, esa voluntad de verdad, de la «verdad a cualquier precio», ese delirio juvenil en el amor de la verdad de ahora en más lo execramos". Las artes son "concebidas" como una suerte de "culto de la no-verdad". Estas observaciones no se articulan plenamente sino en los *Fragmentos póstumos* ulteriores a *Zaratustra*. En el contexto de *La gaya ciencia* podemos todavía pensar que se trata simplemente de descubrir al "bufón" escondido "en nuestra pasión del conocimiento"; dicho de otra manera, que el arte se limite a exaltar la dimensión romántica inherente al ejercicio interminable de la

ironía, esencialmente destructiva, sobre el mundo-verdadero. En cambio, en los *Fragmentos póstumos*, y principalmente en los que se remontan al período 1887-1888, parece evidente que Nietzsche no se interesa para nada en una estética "especial", en este caso en la estética irónico-romántica, sino en la definición de las estructuras fundamentales del hecho artístico. Nietzsche percibe en el arte *una facultad general*, una *Urteilkraft* que tiene una validez universal. Lo que está en juego en el arte es una dimensión general del ser, *una facultad falsificadora*. El arte es la facultad que *niega la verdad*; mejor aún, el arte es una expresión de dicha facultad *universal*. En tanto tal, esta facultad opera en cualquier dominio. Pero en el arte, el "genio de la mentira" se expresa en toda su pureza; el *poder* de la mentira se revela en toda su luz y en toda su *belleza*. En el arte, esta voluntad de poder, que nos permite *reducir* la realidad cruel, contradictoria "desprovista de sentido" del mundo, para conformarla a nuestra necesidad de "vivir", esta voluntad de poder, que es la "gran creadora de la posibilidad de vivir", aparece como exacerbada. "Disponemos del arte para no sucumbir frente a la verdad." El arte es, pues, el *problema* filosófico por excelencia, en tanto afirma la presencia de una *capacidad falsificadora* universal, de una *facultad de engaño* opuesta y entrelazada a la *facultad de juzgar*, que se proclamaba fundada sobre la roca sólida de la Verdad. Nada más simple que comprender todo esto en

términos "irracionalístico-vitalistas". En suma, la facultad falsificadora nietzscheana no constituiría más que un proceso de "liberación" de los lazos logocéntricos de la Verdad. El arte que, siguiendo esta interpretación, absorbe en su dimensión la totalidad del pensamiento de la voluntad de poder, expresaría así una fuerza esencialmente desestructurante cuyos resultados serían totalmente indefinidos. Pero las malas metafísicas de lo indefinido y de lo indeterminado chocan contra elementos irrefutables del pensamiento nietzscheano. En un fragmento de 1887, Nietzsche define en estos términos la actividad de la voluntad de poder en el arte:

Si la belleza reviste para el artista un valor más allá de toda jerarquía, es porque en la belleza los contrastes son domados, ninguna violencia es ya necesaria, todo parece seguir y obedecer [...].

Lo que "encanta" a la voluntad de poder es la armonía alcanzada, y no la "desconstrucción" en sí, sino esa facultad que permite quebrar-confundir la simple inmediatez para alcanzar armonías trágicas, complejas, de ascendencia heraclitiana. En el arte, la voluntad de poder se expresa queriendo *tornar-bellas* las cosas. Esta afirmación de *La gaya ciencia* no adquiere todo su sentido sino en este fragmento de 1888, donde el filósofo afirma que la cumbre de la evolución es alcanzada en el concepto de "gran estilo". Según Nietzsche, el arte es un sobrante, es ese exceso

de poder que da forma, esa fuerza capaz de armonizar las oposiciones más violentas y, en consecuencia, con más razón, capaz de teorizarlas, afrontarlas con una mirada neutra. Toda la cuarta parte de *Humano, demasiado humano* se funda sobre esta concepción de la práctica artística, despojada no solo de toda referencia al "genio", de toda idea extática, sino ajena a toda idea de autonomía y a toda noción de independencia de la esfera estética en relación con el problema general del *conocimiento*. El arte, dicho de otra manera, existe como una necesidad imperiosa de *conocimiento*. Constituye un modo de abertura al ser que vuelve problemáticas todas las modalidades de abertura al ser lógico- discursivas. No solo, pues, el trabajo artístico no tiene nada que ver con las "divagaciones" de la imaginación (a decir verdad, consistiría más bien en "domar su propia fuerza imaginativa"), sino que debe ser interrogado en una perspectiva capaz de cuestionar la estructura entera, o el fundamento mismo de la *Ratio* europeo-occidental.

No existe un lazo muy fuerte entre la metafísica y el arte o, de manera más general, entre el conocimiento y el arte. En los fragmentos del *Libro del filósofo*, Nietzsche subraya que la tarea de la *última* filosofía es mostrar la necesidad del arte, y agrega que el "filósofo artista" expresa el "concepto superior del arte". Asistimos, pues, a un cruce de perspectivas: por un lado, la última filosofía posible es la *filosofía del arte* en el sentido fuerte del término: una filosofía de la

necesidad del arte; por otro lado, el arte alcanza su apogeo en la "figura" del filósofo artista, dicho de otra manera, en una forma artística consciente de su propia necesidad. El arte último es por excelencia filosófico, así como la última filosofía posible es una "filosofía de artista".

¿Cuál es la significación de este cruce? Para comprender su significación, hay que referirse a aquella concepción según la cual el arte sería la manifestación de una *facultad falsificadora* universal. Las proposiciones que acabamos de citar muestran ante todo que dicha facultad falsificadora no debe concebirse como una simple oposición inmediata al "conocimiento": el arte aparece de hecho como la cumbre de la actividad filosófico-metafísica. Luego, al llegar al reconocimiento de la necesidad del arte, la última filosofía alcanza el reconocimiento de esta *facultad falsificadora* como forma universal del conocimiento, como estructura del conocimiento. O, por el contrario, el arte en tanto actividad metafísica "de gran estilo" hace visible un nuevo lazo entre el conocimiento y la mentira, una nueva relación que *ya no se funda* sobre una exclusión recíproca.

El problema que aquí se pone a la luz concierne a un presupuesto *vital* de la tradición filosófica europea. Sobre la base de dicho presupuesto, el mundo no nos sería accesible más que a través de los pensamientos producidos lingüísticamente, dicho de otro modo, a través de un *logos* predicativo-discursivo. El mundo se

revelaría únicamente a través de las formas de la discursividad lingüística, cuya verdad o falsedad nos es siempre posible verificar. Ahora bien, según esta tradición, interrogarse sobre la verdad o la falsedad del arte no tendría ningún sentido. El hecho artístico no nos revela conocimientos, sino productos de la imaginación, que a lo sumo solo expresarían los límites o los "días de descanso" necesarios, incluso los *lapsus* de la actividad discursiva a los que el *logos* auténtico sería indiferente. La orientación nietzscheana se sitúa en el opuesto: el arte revela la existencia de una facultad general capaz de *falsificar* la concepción metafísica de la Verdad, de mostrar la falsedad de las visiones exclusivamente predicativo-discursivas de la Verdad. Esta facultad falsificadora, que representa el arte, falsifica la concepción unívoca y reductora de la Verdad propia de la metafísica, según la cual el pensamiento o el conocimiento no pueden darse más que en las formas del *logos*, de la actividad predicativo-discursiva. El arte nos revela que la dimensión del pensamiento no se reduce a las categorías de la lógica, anuncia la posibilidad de pensar de otro modo que en formas lógico-filosóficas. Es por eso que, en *La gaya ciencia*, el arte es definido como el "alegre mensajero" —sus formas no se sitúan en una simple relación de oposición inmediata con las formas lógicas, como si se tratara de representar únicamente el "trabajo de lo negativo", pero expresan "una necesidad imperiosa de conocimiento"—. Su actividad

falsificadora *conoce*: *conoce* precisamente la irreductibilidad del conocimiento a la dimensión lingüístico-discursiva; *conoce* las nuevas formas en las que, más allá de esta dimensión, el pensamiento puede darse. Por eso el arte vuelve problemático el espacio tradicional del *logos* y altera sus fundamentos. El arte es libre, sin duda, pero en un sentido perfectamente opuesto a las ideologías de la liberación: es libre de ir hacia formas nuevas y complejas de conocimiento, hacia armonías difíciles, hacia un nuevo "gran estilo".

El error más común, de inspiración claramente "vanguardista", consiste precisamente en interpretar esta orientación nietzscheana a la luz de la noción de signo. La desconstrucción del Veto lógico-metafísico quisiera que concibiéramos las formas artísticas como simples "combinaciones de signos". Pero el Signo en Nietzsche, como en Hölderlin, es la expresión de pensamientos, y de pensamientos *últimos*. Hacia esta dirección se dirigen innumerables aforismos nietzscheanos. Es imposible encontrar un solo pasaje a favor de esta interpretación ingenuamente dionisiaca de la "embriaguez" artística, concebida como una negación abstracta de la discursividad "normal". Nietzsche no cesa de subrayar que esas "combinaciones de signos", que constituyen la obra de arte, tienen un valor *cognitivo* —traducen un conocimiento—, pero no en el sentido en que, una vez más, se privilegie el contenido en detrimento de la forma (concebida como un medio de expresión del pensamiento) de modo que,

más allá de esta forma, se trate siempre de buscar "lo que se dice". Aquí la forma *es* el pensamiento. En otros términos, esta combinación de signos, que es propia del arte, muestra *en tanto tal* cómo ciertos pensamientos se dan en una forma que no es lógico-discursiva.

La facultad falsificadora se revela en el "gran estilo", en la "imaginación domada" de la obra de arte, en su fuerza organizadora, en su capacidad de componer-combinar signos. La extrema *seriedad* del sueño nietzscheano exige que aprehendamos como "contenido" lo que los "no-artistas" llaman "forma"; pero este gusto por la forma, esta *manía* o esta embriaguez de una combinación de signos es de una naturaleza bastante particular, reclama una precisión y una sensibilidad extremas, una agudeza de la inteligencia y de los sentidos, un esfuerzo de lucidez, una claridad y una atención a todos los elementos constitutivos del signo: color, línea, matices tonales. La *manía* de la forma que se apodera del artista es una *manía* de la diferencia, de lo que es distinto, del matiz. La embriaguez artística constituye la cumbre de la lucidez intelectual. Lejos de las retóricas decadentes del *arte por el arte*, Nietzsche aparece más bien como en el origen de los desarrollos de Walter Benjamín sobre Baudelaire.

Sin duda, los contramovimientos tónico-sensuales del arte que Nietzsche exalta, son válidos *contra* la univocidad de la abertura al mundo propia de los sistemas lógico-discursivos, pero en vista

de un "estado de embriaguez" que se da como búsqueda trágico-teórica de la forma en tanto forma-pensamiento. No se trata del pensamiento de esto o aquello, sino de la actividad que plantea: a) la complejidad plurívoca de todas las formas posibles de la abertura al mundo (lo que no tiene nada que ver con ninguna noción de ambigüedad); b) la "mentira" implícita en el carácter reductor de la verdad-falsedad lógica; c) su propia "mentira" a los ojos del reduccionismo lógico-filosófico, en tanto esta mentira revela como única verdad la "no-verdad", la "apariencia" de sus propias combinaciones de signos, de sus propios juegos. La actividad falsificadora no es, pues, solo crítica en cuanto al logos; reclama nuevos criterios de conocimiento, un nuevo saber, que se funda precisamente sobre lo que, para el logos, es mentira: la forma, el signo, el juego de apariencias. Pero la forma y el signo son amados a tal punto, en un estado de embriaguez tan lúcido, que son verdaderamente aprehendidos de una manera dionisiaca: apariencia abisal, acontecimiento abisal, creación-destrucción cósmica.

2. En *Así habló Zaratustra* el laberinto de la concepción nietzscheana del arte se enriquece con nuevos elementos. El acento no está puesto aquí sobre la relación arte/mentira, sino sobre el hecho de que los poetas ("nosotros los poetas") mienten demasiado. Zaratustra se dice cansado, asqueado de esas

demasiadas mentiras. Sin duda, numerosos son los argumentos que justifican este cansancio, pero la principal razón de esta condena es absolutamente clara: el poeta miente demasiado porque se imagina estar en *consonantia* con la naturaleza, el convidado de los dioses "bajo el cielo". Los poetas asumen de buena gana el rol de intermediarios y de metidos, de aquellos que quieren acordar y conciliar "más allá de las partes" (recordamos las páginas de Musil sobre el Gran Letrado), por eso buscan espectadores, "así se trate de búfalos". El exceso que destruye "el gran estilo" es la búsqueda agotadora de significaciones comunicables, de comercios ideológicos. El poeta miente demasiado desde el momento en que busca sus pensamientos en otra parte, más allá de sus formas —dicho de otra manera, desde el momento en que quiebra el círculo mágico que liga forma y pensamiento—. El exceso de mentira destruye el gran estilo de la mentira, esta medida perfecta que, en el hecho artístico, puede alcanzar la universal facultad falsificadora. El poeta que miente demasiado, y que, sin embargo, no inspira más que desagrado y cansancio, es el que pone en forma pensamientos sublimes, el último y exangüe heredero del idealismo del logos, pero es también el que exalta más allá de la medida el poder falsificador de su arte, el que ve en él el símbolo de la creatividad de la *physis*, y cuya embriaguez pierde así toda lucidez intelectual.

La requisitoria nietzscheana contra toda mística del arte es de lo más violenta. La esencia secreta de la naturaleza, lo que está "bajo el cielo", no proviene del arte. Desde el momento en que deja de amar las formas de su arte por sí mismas, el poeta miente demasiado, *no es más poeta*. A este mentiroso se opone la mentira auténtica del gran poeta, de los poetas que Zaratustra ve transformados por esa mirada crítica sobre el arte del más allá, de la profundidad, de lo esencial y que es el arte de la "imaginación libre" (y no *domada*), del sueño creador. El arte de la "profundidad" es totalmente solidario de la verdad metafísica. Para uno como para otro la apariencia es mentira, y el signo nada más que un revestimiento-escritura del pensamiento. Ese arte miente demasiado: en realidad, miente dos veces: la primera, apropiándose de la mentira del *fundamentum* metafísico; la segunda, reduciendo sus propias combinaciones de signos al velamen fascinante del *logos*. El poeta *transformado* opone a esta "profusión" de mentiras la *medida* perfecta de su arte: existen múltiples modos de aberturas al mundo; el signo es una de estas aberturas al mundo puesto que afirma la verdad de la apariencia, el carácter abisal (*ab-gründlich*) de la apariencia, la verdad de lo que, para la metafísica, es no-verdad, y, por lo tanto, mentira y, por otro lado, el carácter de velo, de ocultamiento de esa verdad de la apariencia que reviste la verdad metafísica. Como lo explica Derrida, la verdad "falsificada", deviene apariencia, o mejor aún, asume el rol que la apariencia

tenía a sus ojos, y la apariencia deviene la única verdad, no porque reemplaza el antiguo fundamento, sino porque indica la verdad de la ausencia de fundamento, la verdad de la no-verdad.

El arte en tanto juego, o combinación de signos, es, pues, el *pensamiento* de la verdad de la apariencia, de la verdad de la no-verdad. El anti-Wagner nietzscheano debe, pues, ser leído también en ese contexto: ningún idealismo es permitido al "gran estilo"; la aspiración hacia "qué es", hacia el Sentido, traiciona la forma; pero la Forma no tiene nada de formalista, representa una facultad falsificadora universal, plantea la verdad como no-verdad. La forma artística abre al mundo, es una abertura al ser, en tanto lanzamiento de dados divinos, abismo del azar y de sus combinaciones, teoría trágica de una creación-destrucción eterna.

Nietzsche concibe esta forma de arte como la metáfora general del Anticristo. El arte que *quiere* Zaratustra es un arte *pagano*. Adora las apariencias, edifica un Olimpo de las apariencias, concibe los dioses como seres que actúan en el mundo, y, por lo tanto, como "dichosos" azares, seres fortuitos, sometidos al ciclo cósmico común. En este Olimpo, el pensamiento se da en formas, sonidos, palabras vivas. El artista adorador de la forma del que nos habla *La gaya ciencia*, no cae en ek-stasis inefables "más allá" del pensamiento, pero es aquel que *piensa de esa manera*. Su forma no es sublimada; al contrario, nos trae de

vuelta a la tierra y al carácter trágico de la vida, pero a una vida concebida como "combinaciones de signos". El arte en Nietzsche es el contramovimiento esencial en relación al ascetismo judeocristiano. Su canto es el del Sí y del Amén.

El error escandaloso de Schopenhauer: poner el arte al servicio de la negación de la vida.

El arte es *irremediabilmente* pagano —afirma Savinio—, en el arte lo místico es un *repliegue*, una falta de Forma o, como diría Nietzsche, un *exceso* de mentira. Allí solamente, donde lo divino no puede ser perfectamente aprehendido en la apariencia, nace la "aspiración a", el "deber". Solo que las tentativas más peligrosas para mitificar el arte se esconden precisamente detrás de las representaciones naturalistas, al ser el naturalismo la más alta expresión de un arte que tiende hacia un logos predicativo-discursivo, o que aspira a una "trascendencia" del Sentido.

"Solo creeré en un dios que sepa bailar", escribe Nietzsche en *Así habló Zaratustra*. En Nietzsche, el arte es la ficción⁶¹ de esos dioses. El arte en tanto *alciónico*, mediterráneo, *liviano*. El arte *liviano* es la facultad que triunfa sobre el espíritu de pesadez, y al

61 "Ficción" debe ser comprendido aquí en el sentido etimológico del término, del latín *ingere* "inventar". (Nota de la traducción al francés.)

que no puede oponerse más que el poeta *transformado*, o mejor aún, ese filósofo-artista que expresa el "concepto superior del arte". En un fragmento de 1887, Nietzsche afirma: mediterraneizar la música, tal es mi consigna. Atención: con esto no entendamos a Bizet, sino, como lo explicó Mario Bortolotto, los Lieder italianos y españoles de Wolf. El arte alciónico reclama la "afirmación, la bendición, la *divinización* de la existencia".

En el gran Sí del arte a las *formas como vida* están implícitas la actividad y la potencia formadora-organizadora. Ningún vitalismo ingenuo, pues. La Forma es *composición*, nace de la mirada de la tragedia sobre el mundo concebido como totalidad de los azares. No es una simple reflexión de esta totalidad, no está en una combinación fortuita, sino en una *composición* de signos.

En esta composición, el mundo, en tanto lanzamiento divino de dados, se expresa como Forma, cosmos, o, más bien, se da trágicamente *teorizado* por la tragedia. La tragedia no nos aleja un solo instante del mundo, como tampoco se limita a reflejar pasivamente su naturaleza contingente. Quiere el mundo, ese eterno ciclo cósmico. A cada instante, frente al espectáculo del mundo, repite: "quise que fuera así". La voluntad de poder alcanza su apogeo en la voluntad de poder como arte, pero como arte *trágico*. Aquí el pensamiento se abre de nuevo al cosmos como Gloria en sí misma, como plenitud autónoma del ser que abarca el espíritu y

el Eros. U. Balthasar comprendió perfectamente esta dimensión del pensamiento nietzscheano, que hunde sus raíces en Maquiavelo, Pomponazzi y Bruno. Este acercamiento es, además, mucho más legítimo de lo que parece. La noción misma de una voluntad de poder constituye en un sentido la metamorfosis extrema de Eros: el Hermes psicopompo desbroza el *terreno* que nos arraiga a la tierra. No se conforma solamente con disipar las nubes encima de los árboles que impedían la *epistrophé* hacia la idea celeste, como en la *Primavera* de Boticelli. Un furor heroico se apodera de la dimensión nietzscheana de la voluntad. Pero, en Nietzsche, se consuma también la aventura secular de la crisis del universo teofánico. En tanto el cosmos es Gloria perfecta en sí mismo, no reenvía más a cualquier realidad exterior. Sus leyes son inviolables, su necesidad intangible. Pero, mientras en la tradición de las religiones *históricas*, la crisis del universo teofánico se manifiesta como dimisión progresiva de lo divino, en Nietzsche se expresa como divinización de la apariencia. El problema de la Gloria desaparece con el desarrollo de las religiones históricas, no puede resurgir más que como Gloria de un cosmos *autónomo*, como regreso de los dioses paganos después de su exilio. La influencia del gran debate del Renacimiento es aquí evidente: Nietzsche se presenta como el heredero de la ruptura del cosmos teofánico que se anuncia ya en Pomponazzi; es el heredero del pensamiento clásico-trágico de Maquiavelo, pero es al

mismo tiempo el heredero de ese neoplatonismo todavía vivo en Bruno, donde la existencia aparece como solar-divina en sí, y no como la expresión de lo divino. Según Nietzsche, Goethe representa el último exponente de esta tradición. La lectura nietzscheana de Goethe se ubica totalmente bajo el signo de la oposición al renacimiento pagano. Goethe aparece como el último contramovimiento del idealismo judeocristiano, como esa última y, sin duda, desesperada tentativa de resistencia a la profanación del cosmos que, *in hoc signo*, parece destinada a triunfar.

Pero este renacimiento pagano no deja de aparecer como perfectamente consciente de su carácter paradójico. Como en Goethe, el "ojo solar", que permite contemplar la existencia, no se abre simplemente sobre el mundo como cosmos y armonía. El carácter paradójico de la concepción nietzscheana consiste en que la voluntad que diviniza la existencia se manifiesta como voluntad analítico-intelectual. Esta *manía*, esta ebriedad dionisiaca que constituye el arte, se revela en la severidad y en la claridad del principio de composición. La Forma es una composición desprovista de toda inmediatez intuitiva. El "gran estilo" resulta del trabajo intelectual de crítica-falsificación de lo Verdadero; su "Sí" a la existencia es completamente mediatizado por ese trabajo. De esta mediación misma resulta el derrumbe del universo teofánico. El colmo de la voluntad de

poder consiste en querer que este derrumbe se transfigure en una divinización de la existencia como tal. Para Nietzsche, el arte es precisamente la transformación de esta fuerza crítico-intelectual disolvente que alcanza su colmo transfigurándose en un "Sí" trágico a los juegos del mundo concebidos como juegos *divinos*.

Es solo a la luz de estos desarrollos que podemos comprender la pertinencia de ciertos ecos nietzscheanos en los ensayos de Benjamín sobre Baudelaire y sobre la "filosofía" de la poesía contemporánea. Pues es cierto que para Nietzsche la *manía* dionisiaca es también una manifestación de la intensificación lírica del *Nervenleben* metropolitano. No puede en ningún caso ser concebida como una "fuga" en relación con la espiritualización de la vida contemporánea. Lo que Nietzsche llama "la pasión de los sonidos", la adoración de las formas, las máscaras del bufón que esconden nuestro Eros para el conocimiento, el "gorro del niño" que ridiculamente viste el conocimiento; en suma, el Olimpo nietzscheano de la apariencia es igualmente *Metrópolis* y *Nervenleben*. Pero el arte dramático y la simbólica nietzscheana no se reducen a esta dimensión, así como la dimensión del eterno retorno no se reduce a la metáfora de la mercancía, al principio universal del intercambio: Nietzsche quiere también ver el fuego que arde en la gran ciudad. En la forma artística, ese fuego aparece como una contradicción abisal entre la

expansión máxima de la fuerza analítica del intelecto (esa fuerza misma que, desconstruyendo la gran "síntesis" wagneriana, dicho de otra manera, revelando su carácter infundado, permite descubrir un universo que bulle y abunda en contradicciones, ínfimas transiciones, sutiles juegos de palabras, *lapses* geniales), y la voluntad de mirar el mundo como un "ojo solar" —de *divinizar* la existencia, en el momento justo en que la *Vergeistigung* lleva a cabo la destrucción dialéctica y sistemática de todo cosmos teofánico. La poesía contemporánea —la gran Forma de la poesía contemporánea— revela esa esencia escondida de la concepción nietzscheana del arte: no es síntesis, no es Poema, sino fragmentos, composición fragmento *por fragmento*, sensibles en todas sus fibras, de lo más sutiles, desde las percepciones maravillosamente dilatadas, fragmentos capaces de aprehender lo infinitesimal, precisamente, pareciera, al precio de la miseria "genial", de su impotencia "apolínea".

Llegamos aquí al problema de la relación entre el arte y el eterno retorno. En Nietzsche, la reflexión sobre el arte se desarrolla entre los dos polos lógico-metafísicos de su pensamiento: el crítico-negativo que "se traga" la idea de una abertura del mundo como dominación exclusiva de las formas de la discursividad predicativa, y el del "alegre mensajero", "de la gran tarde", que se afirma en el *abgründlicher Gedanke* del eterno retorno. A falta de

poder proceder a un análisis del eterno retorno, nos conformaremos con mostrar cómo esta concepción pagana del arte, a la vez trágica y paradójica, está indisolublemente ligada a él.

Lo que desaparece en la concepción del eterno retorno es la idea de *un sentido* del acontecimiento más allá de él mismo. En eso, el eterno retorno revela *su prima facies*: el carácter antiteofánico del cosmos. La forma del acontecimiento, la forma que diferentes acontecimientos asumen combinándose "alegremente", se opone, por un lado, a la Forma apolínea y, por otro lado, a la Historia providencial judeocristiana. Shiva-Dioniso "liberan" sus propias formas desprendiéndose de la lógica del *sentido*: las formas devienen apariencias que no disimulan *nada*. Desde entonces, en ese cosmos del eterno retorno, el ritmo resulta completamente del valor del *individuum*, que no disimula *nada*: ningún fundamento, ninguna substancia, sujeto, ningún más allá y que no hace alusión a *nada-individuum* en tanto acontecimiento singular; *individuum* en tanto *kairós*, azar feliz y único, instante; *individuum* en tanto "racimo" de acontecimientos o conjunto de instantes que quiebran las espiras de la duración, o del tiempo concebido como sucesión nihilista de momentos. El *individuum* es un fragmento absolutamente perfecto: es la idea del aforismo nietzscheano y del *Nervenleben* de la poesía contemporánea. El arte *pagano* de Nietzsche no es otro que la exaltación, la divinización del *individuum*. La

facultad artística abre un mundo "desprovisto de sentido", donde la apariencia, en suma, no disimula nada, donde no se trata de buscar algo detrás de las formas, ni de *amar más y más allá*, y donde, *en consecuencia*, el *individuum* —ese Individuo— puede aparecer.

Ahora bien, en el eterno retorno, este *individuo* asume un valor indefectible. Escapa al flujo del tiempo. El arte imagina: ahí donde no parecen existir más que simples seres finitos, ve el *individuum*. Y el *individuum* es *Gleichnis* del eterno retorno. En ese juego, el arte diviniza la apariencia. Divinizar significa lo contrario de idealizar y reenvía a una teoría trágica del ser, a la necesidad de su ciclo. En el arte, el ser, su dimensión abisal, se ve transfigurado, se transforma en *individuum*. Lo mismo en Baudelaire, el carácter radicalmente insensato del flujo de la multitud metropolitana se transfigura y se transforma en el instante desesperado de la *Passante*.

3. No obstante, estas no son todavía las últimas palabras de la concepción nietzscheana del arte. ¿Cómo es posible este arte? ¿Dónde puede ek-sistir en la complejidad de su forma? ¿No llegamos así a otra "idea" del arte? ¿Este arte alciónico no es precisamente lo contrario de un arte pagano; dicho de otra manera, un arte todavía "ideal", o mejor aún, el arte "ideal" por excelencia, impotente para ser-ahí?

A partir de este conjunto de reflexiones, y en particular de algunos pasajes de *Humano, demasiado humano*, parece evidente que el lugar de dicho arte, *símbolo* (unidad efectiva) de una crítica del logos y juego del eterno retorno, es *utopía*. El arte europeo está estrechamente ligado a una visión teofánica del cosmos. Teología y arte, gran arte y dimensión onto-teoteleológica se dan como históricamente indisolubles. En muchos aspectos, el arte contemporáneo no aparece más que como el negativo de esta visión.

La "estética" europea se construye completamente a partir de la noción de idea. La idea hegeliana de una muerte del arte —que Nietzsche retoma en *Humano, demasiado humano*— no es más que el resultado de la disolución del cosmos teofánico.

Ahora bien, la grandeza de la tentativa nietzscheana consiste precisamente en que define las condiciones trascendentales de la posibilidad de un *gran* arte (afirmativo; dicho de otra manera, "mensajero alegre") que, sin nostalgia alguna, reconoce la disolución de ese cosmos: de un arte versus la Idea, *versus* toda sublimación estática de la existencia. Zaratustra está cansado y asqueado de un arte al que le gustaría hacer revivir la Gloria pasada, o forjar un mito en adelante sepultado. En esta nostalgia consoladora consiste, según él, el *exceso* de mentira de los poetas. Más allá de este asco se abre un cruce de caminos decisivo: ya la poesía no es más que repetición, un arte

puramente combinatorio, una composición desesperada de signos que, en la exhibición misma de su miseria, indica la cumplida disolución del cosmos teofánico; ya, atravesando el infierno de esa *inteligencia*, la poesía llega a ser ahí como palabra viva, dionisiaca, que capta el instante como *individuum*, que transfigura en *individuum* indefectible el ser infundado. Pero esta poesía deberá inscribirse en una nueva concepción del cosmos y del tiempo, radicalmente opuesta al nihilismo de la historia europea.

El lugar de este arte es *utopía*. En ciertas páginas sobre la evolución del pensamiento musical, Bloch revivió intensamente esta experiencia nietzscheana. De este arte es imposible "hacerse una imagen". Su mito no podría renacer. Pero lo imposible puede ser oído. El sentido de lo imposible puede darse en la forma musical. El interés de Nietzsche por la música aparece, pues, como *necesario*. El arte del que habla el filósofo no puede sino ser musical: una figura invisible, lugar de un no-lugar. ¿Por qué el arte contemporáneo es musical? ¿Por qué la música aparece como la forma problemática por excelencia del arte contemporáneo? Porque el derrumbe del cosmos teofánico, el ocaso de un arte teo-lógico son vividos aquí no solo cuando la composición musical alcanza el punto culminante de la inteligencia —en tanto problema de nuevos órdenes, combinaciones, representaciones de signos— sino también cuando muestra, en cada una de las fibras de su propio lenguaje, la imposibilidad intuitiva, la imper-

ceptibilidad del ser como *individuum*, la imperceptibilidad de un arte dionisiaco en el sentido nietzscheano del término: del arte como índice de una superación posible del nihilismo en el punto culminante de la historia del nihilismo. El problema de dicho arte —la utopía de este arte— se expresa de Hölderlin hasta Nietzsche, o más bien hasta Rilke, a quien Busoni define como un "músico de la palabra", e incluso hasta el silencio de Webern.

Es precisamente en el corazón de este silencio donde está protegida la palabra viva. En tanto esta palabra no es producida, intercambiada en la economía general de la proposición. Retirándose en la expansión infinita de la pausa, la posibilidad de esa palabra, de esa *Voz* sustraída a la necesidad de su desarrollo discursivo-predicativo, parece conservarse intacta. Solamente así la música contemporánea responde al problema nietzscheano. Ya que es solamente en el campo musical donde tratamos de dar una respuesta rigurosa y desencantada a este problema. El arte del desierto no puede ser más que el de una inteligencia máxima, un arte *de la escucha* —pero esta escucha penetra hasta el silencio que abarca cada "combinación feliz" de signos e indica desesperadamente este lugar u-tópico del gran arte de Dioniso.

*Los mensajeros silenciosos*⁶²
De la relación
Schopenhauer-Wagner

1. Aunque la crítica⁶³ haya cuestionado recientemente la leyenda de una influencia directa de la filosofía de Schopenhauer sobre el drama musical wagneriano, a partir de *Tristán e Isolda*, y esto en el contexto de una reacción saludable contra el Wagner "de los filósofos", por un lado, y contra el de los investigadores del alma, por el otro, la relación entre Schopenhauer y Wagner está lejos de haber sido cuestionada lo suficiente. Si, como dice Nietzsche (y como lo confirma Adorno), el filósofo no sabría ignorar a Wagner, el musicólogo no tiene mayores posibilidades para esperar profundizar esta cuestión renunciando al filósofo. Esta "relación" no debe, pues, ser negada, sino convenientemente

62 En alemán (*Schweigender Bote*) en el original. [N. de E.]

63 Cf. en particular C. Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Lieja, Mardaga, 1994 y *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Venecia, 1984.

"interpretada". En las páginas muy densas que L. Mittner⁶⁴ dedicó a Wagner, esta exigencia ya había sido fuertemente subrayada: el examen filológico de la obra de Wagner, en sus diversos elementos de separación o de "rectificación" de la filosofía de Schopenhauer necesita, si queremos interpretar estas diferencias en toda su complejidad, una confrontación general entre estas dos obras. Un primer paso en ese sentido puede ser completado "situando" (*Er-örterung*) correctamente la filosofía schopenhaueriana de la música en relación con las obras más significativas del romanticismo.⁶⁵ El enfoque de Schopenhauer es *sistemático*; el filósofo integra rigurosamente la música en el desarrollo de su sistema, y es precisamente por eso que cuestiona la esencia de una manera discursiva, sin la más mínima exaltación enfática. Ahora bien, en las principales visiones románticas del arte musical, como en Wackenroder o en Tieck,⁶⁶ se trata menos de

64 L. Mittner, *Storia della letteratura al fine secolo*, Turín, 1971, pp. 652-705.

65 Véase respecto de esta cuestión: *Romanticismo e música. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, antología dirigida por G. Guanti, Turín, 1981.

66 Numerosos estudios mostraron hasta qué punto Schopenhauer era ajeno a la cultura romántica (cualesquiera fueran sus aspectos), y en particular a la música romántica alemana (con excepción de Beethoven). Cf. F. Serpa,

una superación del dominio de la palabra que de una exaltación unívoca del aspecto metafórico-alegórico propio de este dominio. En cambio, la conceptualización que Schopenhauer intenta llevar a cabo explícitamente, "protege" la música del mal infinito de las evocaciones, asociaciones, metáforas, donde el flujo romántico amenazaba con hacerla desaparecer. Es también en este sentido que se explica la actualidad de Schopenhauer en lo que concierne a la nueva música contemporánea. Como sea, en el sistema de Schopenhauer la *especificidad* musical es claramente percibida: su función no puede más que confundirse con algunos abstractos y compuestos *Laocoonte*, así como es imposible (al igual que en Schleiermacher) reducirla al rango de sirvienta (aun de sirvienta favorita) de la idea cristiana de Redención del tiempo, o como "pontifex" entre tiempo y eternidad (entre Chronos y Aión).

El Romanticismo sigue considerando la "pura" música como la imagen de algo distinto de sí; la música expresa una idea, una concepción general del arte, o como en F. Schlegel, la relación entre el arte y la filosofía. En Schopenhauer, en cambio, la función de la música no es representar o reemplazar a otra cosa; su

Introduzione a A. Schopenhauer, *Scritti sulla música e le arti*, Fiesole, 1981, p. XXXI; A. Schopenhauer, *Colloqui*, bajo la dirección de A. Varrecchia, Milán, 1992, pp. 208-209. El encuentro de Schopenhauer con Tieck fue también muy tempestuoso, cf. *Colloqui*, ob. cit., p. 78.

presencia misma indica el punto crítico de la relación denotativa "normal" entre el lenguaje, todo lenguaje y la idea. Por el contrario, la filosofía romántica de la música radicaliza el aspecto *ideal* de la producción artística: la obra de arte, absolutamente libre de toda obligación mimética, realiza en su intuición-expresión, la coincidencia del sujeto y del objeto. En tanto aparece como liberada de toda "religión" respecto de cualquier posición de trascendencia objetiva, la música constituye esencialmente el signo de esta coincidencia: sus "criaturas" son inmediatamente percibidas como *endon eidos*, como ideas-visiones interiores del sujeto que crea. Es lo que establece la relación y la diferencia con la estética schopenhaueriana: la posición romántica no desempeña ningún papel en la concepción schopenhaueriana del hecho musical en sí, pero es esencial para comprender su relación con las otras artes, cuya tarea consiste precisamente en representar la idea; su análisis se produce sin residuo en la esfera del mundo *como representación*. La lógica de la representación no es abolida porque su objeto cambia, porque en adelante concierne a la idea, o más bien, en términos neoplatónicos, al *endon eidos*⁶⁷ Sin embargo,

67 Este término neoplatónico nos parece tanto más apropiado cuanto que, en el Romanticismo, esta tradición de la estética occidental concebida como *mímesis* de la Idea (tradición que E. Panofsky analiza en su trabajo *Idea: contribution a l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, París, Gallimard, 1989) [ed. cast.: *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*,

se cuestiona precisamente esta lógica en la creación musical. El sentimiento mismo de lo sublime, que suscitan las otras artes, se "limita" a la representación del hecho de que la grandeza y el mundo no existen más que como "modificación del eterno sujeto del puro conocimiento",⁶⁸ o, en otros términos, en tanto no existe ninguna grandeza objetiva fuera de nosotros. Ahora bien, la música no se propone más reflejar o poner en imagen ese "eterno sujeto", que acabó con toda exterioridad dominante, que transfiguró-subsumió en sí el mundo, sino que consiste precisamente en la superación del juego de la reflexión y de la representación en tanto tales. Procediendo, en el marco de la representación, a la disolución (incluso "irónica"), en el sentido romántico del término, de toda objetividad exterior, la música nos introduce en la dimensión de una lengua libre de toda obligación y que ya no está sometida a la necesidad de deber reproducir idea alguna ("*eine ganz allgemeine Sprache*", una lengua universal: una lengua que, como lo recuerda Novalis, no solo no habla más "*um der Ding willen*" [del deseo

Madrid, Cátedra, 1989] aparece como perfectamente acabada, y que numerosos temas neoplatónicos están presentes en la obra principal de Schopenhauer, y en particular en el libro III, dedicado precisamente al objeto del arte.

68 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Verstellung*, Zürcher Ausgabe in zehn Bände, Zurich, 1977, vol. I, p. 263. [Ed. cast: *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Aguilar, 1960.]

de la cosa], sino que ya no repite, ni imita el *endon eidos*, "*wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt*"⁶⁹ [no reconocemos en ella la recreación, la repetición de una idea de criaturas en el mundo]). En eso, la música es "*ganz abgesondert*",⁷⁰ totalmente separada, en relación con las otras artes, ocupa un lugar aparte. La estética occidental nunca se había distanciado tanto de toda concepción representativa de la obra de arte.

Pero esta "de-cisión", esta ruptura de la música en relación con el sistema de las artes, no reviste ningún valor extático. De hecho, la música puede ser concebida como "*eine ganz allgemeine Sprache*", precisamente porque su lengua no tiende hacia nada, porque no está habitada por ninguna intención y no admite ningún horizonte de trascendencia.⁷¹ Este movimiento de emancipación respecto de la representación implica un inmanentismo radical. La música no expresa ningún deseo de absoluto (como en numerosas concepciones románticas), al contrario, trae de vuelta toda tensión a su centro de gravedad, a la

69 Ídem, p. 322.

70 Ídem.

71 Sería sin duda interesante comparar esta concepción de la música con la de Hanslick que, en el plano filosófico, es de lo más opuesta a la de Schopenhauer. Cf. F. Serpa, ob. cit., p. xxix.

fuerza que le es inmanente y que estructura todo lenguaje.⁷² La música *es* el mundo, no es una representación *del* mundo, no es la imagen de un "yo" que reconoce el mundo como su propia idea, sino que constituye una objetividad directa del mundo como voluntad, del mundo dicho de otra manera, en su necesidad indefectible. Por eso no solo la música es totalmente independiente del mundo fenoménico ("*ganz unabhängig von der erscheinenden Welt*"), sino que, en tanto objetivación de la voluntad,⁷³ se sitúa más allá ("*übergeht*") de las ideas mismas. La música es, pues, un mundo en sí. Entre la voluntad y la música, existe una relación de resonancia inmediata que, para manifestarse, no tiene ninguna necesidad de "discurrir" a través de las ideas y de los fenómenos. En cierto sentido, la música podría "continuar existiendo, incluso cuando el universo no exista";⁷⁴ en tanto no es *Abbild*, puesta-en-imagen de un mundo cualquiera, la música no depende de ningún mundo. El mundo de su manifestación es, literalmente, autónomo, o más bien es la resonancia inmediata del en sí que constituye la

72 En Schopenhauer, ese movimiento hacia su "centro" inmanente que persigue la música, parece haber escapado totalmente a Nietzsche que, en su crítica contra todo ascetismo místico, asimila a Schopenhauer con Wagner.

73 A. Schopenhauer, ob. cit., p. 324.

74 Ídem.

voluntad, sin ningún desarrollo ulterior posible. Así, su superación de toda *Abbildung* no puede ser concebida más que en términos de un reenvío riguroso de toda forma expresiva a la inmanencia total del mundo de sus signos y de su forma.⁷⁵ Esta conclusión, si bien nunca fue dicha explícitamente por Schopenhauer, aparece como ineluctable desde que se reflexiona en la imposibilidad radical de comprender la música como una imagen de la Voluntad misma: la voluntad, en efecto, no es en tanto tal representable, es precisamente "lo que por esencia jamás compete a la representación".⁷⁶ Entre la música y la voluntad no puede existir más que una relación analógica, fundada precisamente sobre su irreductibilidad a la dimensión representativa. La música es la "imagen de la voluntad" únicamente en el sentido en que, así como sucede con la voluntad, ninguna imagen puede expresarla, representarla. A fin de ser la "imagen" de la voluntad, la música debe constituirse como una imagen que no

75 Totalmente sorprendente es la "simpatía" de Schopenhauer por la tradición clásica de la estética hindú, según la cual la esencia de la palabra poética no se resume en su sentido, así como no está sometida al tiempo cotidiano en su "tridimensionalidad", en tanto ella misma constituye en sí el perfecto *análogon* del Mundo en sus movimientos esenciales.

76 A. Schopenhauer, ob. cit., p. 323.

reenvía a nada.⁷⁷ Pero esta afirmación engendra necesariamente una serie de paradojas y antinomias, que forman la "sal" de la estética schopenhaueriana. De aquí en más, no obstante, podemos mostrar cómo este trasfondo metafísico constituye el origen de la polémica contra toda música-con-palabras y contra la utilización de las seductoras teatralidades en la obra musical.⁷⁸ De hecho, la presunta desacralización nietzscheana del *Wagner en Bayreuth* no constituye más que una "aplicación" de la *pars destruens* de la estética musical schopenhaueriana. La música no tiene ninguna necesidad de texto, puesto que no "describe"

77 Sin embargo, no es posible comprender la música en términos de mimetismo; en tanto "imagen" inmediata de la Voluntad, la música, en efecto, no debe ser concebida como "imagen", sino como mundo, o *análogon* del Mundo. Este aspecto paradójico parece haber escapado por completo a G. Morpurgo Tagliabue, como lo muestra su trabajo *Nietzsche contro Wagner*, Pordenone, 1984, pp. 39-40.

78 Como sabía bien Colli (cf. *La ragione errahonda*, Milán, 1982, p. 154), esta visión de Schopenhauer jamás dejó de obsesionar a Nietzsche. Es cierto que, criticando a Wagner, Nietzsche arremete también contra Schopenhauer; según él, uno y otro cultivan una ética de la compasión (*Mitleid*), del *eleos* (cf. G. Morpurgo Tagliabue, ob. cit., p. 18 sq.). No obstante, se trata esencialmente de una reducción de los temas místicos de Schopenhauer (muy presentes, como veremos, también en Wagner) a cierto ascetismo cristiano.

esencialmente nada.⁷⁹ El orden de la palabra, en su movimiento necesario hacia un sentido, en su curso a través de una sucesión de momentos, aparece como metafísicamente ajeno al tiempo musical, donde toda diferencia se revela simultáneamente como los diversos elementos de un mismo y único mundo que resplandece por su propia y plena evidencia. "Denme la música de Rossini, que habla sin palabra"⁸⁰—cuya "palabra", dicho de otra manera, no persigue ningún objetivo, ninguna finalidad y resuena como "libre" de todo "*um der Dinge willen*"—. La puesta en escena arruina ese lenguaje sin palabras; la exacerbación de los sentimientos que resulta de los artificios de la teatralidad es una costumbre "bárbara" que impide "captar completamente el lenguaje tan extraordinariamente interior de la música".⁸¹ En la música de ópera esta barbarie alcanza su colmo, "hacemos presión sobre el espíritu" por medio del ojo; "ocupamos" el espíritu distrayéndolo con *ballets*, una intriga, escenarios imaginarios, juegos de luces. Lo que no debería ser más que accesorio, deviene la finalidad misma de la ejecución de la obra: un esfuerzo bárbaro y

79 A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, vol. X, pp. 472- 473. [Ed. cast.: *Parerga y paralipomena*, Málaga, Agora, 1997.]

80 Ídem, p. 475.

81 Ídem.

espectacular para transponer en el lenguaje cotidiano de la intuición sensible la voz "extraordinariamente interior" de la música y de su escucha, su simplicidad ("*Einfachheit*"). "En rigor, podríamos llamar a la ópera un invento no musical, para favor de espíritus no musicales, y para los cuales la música debería ser introducida de contrabando",⁸² a través de medios exteriores, de historias insípidas y de "charlas poéticas". En el sistema general de las artes, el "demasiado humano" de la representación y de sus "órganos" prevalece sobre esta excepción paradójica que representa la música.

Pero el "indolente desprecio"⁸³ ("*die höhrende Verachtung*") con el que el gran maestro trata estos medios, no podría ocultar el carácter profundamente aporético de esta vía interior que decidió seguir, de este "mundo" que quiere crear *a partir de nada*. La "vía interior",⁸⁴ en efecto, conduce, a la "única cosa" que nos sea "inmediatamente conocida", si bien escapa a la esfera de la representación y que no nos sea dada como los fenómenos: lejos de estar vacío, el conocimiento que cada uno tiene de su propia voluntad "es más real que cualquier otro conocimiento". El hecho de que seamos nosotros mismos la cosa en sí, el hecho de que la Voluntad constituya la esencia de todas las cosas, y

82 Ídem, p. 477.

83 Ídem, p. 478. "Rossini llevó todo esto al extremo, al punto de burlarse de la palabra", *Colloqui*, ob. cit., pp. 210-211.

84 A. Schopenhauer, *Die Welt*, ob. cit., vol. III, p. 228.

por lo tanto del sujeto que se conoce a sí mismo, es el resultado de "un recorrido subterráneo, de un lazo secreto que, de repente, nos introduce a pesar nuestro en la fortaleza", hacia esa "puerta estrecha que conduce a la verdad".⁸⁵ Desde entonces, la música, por así decir, no debería representar más que el sonido de la meditación que nos conduce hacia esa "única puerta estrecha"; mejor aún: el sonido de ese instante en que el sujeto que conoce decide afrontar el extremo *periculosum* de ese umbral, de ese instante crítico, mientras que al desviarse del fenómeno, de la representación, la fuerza de la meditación se dirige al ser más secreto, al núcleo de cada individuo. Y esto precisamente porque aceptamos reconocer que "no somos solo el sujeto que conoce, sino que pertenecemos nosotros mismos al ser que se trata de conocer".⁸⁶ Pero, este ser íntimo, este núcleo ineluctable y necesario, cuya música, bastante más que una imagen, sería un perfecto *análogon*, ¿no se expresa como "pulsión insensata"⁸⁷ ("*ein unvernünftiger Trieb*"), como un dispositivo *autómaton* sin fin e incansable, como *dira cupido* en relación con la vida, como *conatus*, o deseo de existir? ¿Qué significa la creación musical como objetivación directa de la Voluntad, sino un conocimiento más exigente y más desencantado, o mejor aún: una teoría trágica de la necesidad del en sí

85 Ídem, p. 229.

86 Ídem, p. 228.

87 Ídem, p. 419.

de todas las cosas, que impone *saecula saeculorum* el tormento de vivir? Tal es, parece, la conclusión inevitable: en la música se trata de una *teoría* que conmueve (*pathos*) al auditor, sin ofrecerle refugio ni consuelo; no obstante, es solamente a través de este sufrimiento que el individuo se purifica (*cátharsis*). La tragedia, "en el espíritu de la música", no podría comprenderse de otro modo (encontramos un eco de esta idea en la concepción nietzscheana del drama como *dran*). Desde entonces, lejos de ser redentora (*Erlösung*), la música aparece como una teoría trágica de la Voluntad. Ahora bien, la distancia en relación con las diferentes versiones que asume en Wagner una concepción "redentora" de la música, se revelaría así precisamente abisal. No obstante, tales no son para nada las últimas palabras de Schopenhauer al respecto.

El sistema de las artes, y la música en el seno de este sistema, corresponden igualmente a la primera dimensión de la *Verneigung*, en suma, constituyen igualmente la primera manifestación de esta posibilidad o facultad que sería dada al hombre, de *negar* toda voluntad a la vida. Esta "*trasscendentale Veränderung*",⁸⁸ esta *metánoia* [cambio de opinión], que constituye el único acto de libertad del que el fenómeno (la única creación libre del mundo) es capaz, inaugura su propio movimiento en el dominio de las artes, y, en particular, como veremos, en el de la

88 A. Schopenhauer, *Die Welt...*, vol. II, p. 492.

música: es aquí donde el misterio de la libertad se revela por primera vez. La *Verneinung* schopenhaueriana debe ser comprendida como esa difícil *metamorfosis* del conocimiento que, a partir de su sujeción absoluta e incondicional a la Voluntad, tiende hacia "*jener Friede*", "*jene tiefe Ruhe*", los cuales se sitúan bastante más alto que la razón:⁸⁹ "*Aufgeben des Willens*", vuelco de la Voluntad contra sí misma que, por fin libre, plantea "nuestro tan real universo con todos sus terrenos y sus vías lácteas como-nada".⁹⁰ Lo que fue dicho hasta aquí, a propósito de la extraordinaria instancia anti-rrepresentativa que invade la estética schopenhaueriana, debe ser reconsiderado, pues, a la luz de la conclusión a la cual llega el sistema, o de su *epifilosofía*: en tanto *Verneinung* de esa "sujeción" de su lengua al "qué es", la música constituye un momento decisivo de esta vía paradójica, de esta vía excepcional⁹¹ (en el sentido propio del término *Ausnahme*), que se llama redención, o liberación del sujeto del conocimiento de todo lazo con la Voluntad.

89 Ídem, p. 507.

90 Ídem, p. 508.

91 Solo los hombres pueden no subordinar el conocimiento a la voluntad, y, como si fuera poco, únicamente en "casos excepcionales" (*Die Welt...*, vol. I, p. 231).

Schopenhauer confunde, en una misma perspectiva, el *puro* conocimiento de la Voluntad concebida como fuente de toda manifestación y la capacidad (*Kraft*) de liberarse de todo lazo con la Voluntad misma. Por un lado, parece que, a partir de la teoría según la cual el conocimiento en general no sería más que un fenómeno, a partir del lazo inextricable entre conocimiento y representación, el sujeto que conoce no podría alcanzar más que el *puro* reconocimiento trágico del carácter insuperable del horizonte de la Voluntad; en suma, que no podría constituir más que el espejo límpido de esa Voluntad o mejor aún: que no podría ser más que la resonancia musical. Por otro lado, sin embargo, esta misma "*ruhige Kontemplation*"⁹² parece expresar una fuerza o un potencia del espíritu ("*Kraft des Geistes*") que sería capaz de liberarnos de la voluntad misma y de transformar-metamorfosar el sujeto en "*willenlose Subjekt*". El pasaje del § 34 del libro III, donde este tema es por primera vez ampliamente desarrollado, contiene numerosas referencias a la tradición mística eckhartiana (de la cual sabemos hasta qué punto influyó a Schopenhauer) y oriental: este párrafo, en efecto, está completamente dominado por la idea de la *Gelassenheit*, o de una pérdida del sujeto en la contemplación, llegando hasta el olvido total de su propia individualidad y voluntad, hasta la renuncia

92 A. Schopenhauer, *Die Welt...*, vol. I, p. 231 y sigs.

absoluta de todo objetivo o interés (el hombre *noble*, según Eckhart, es aquel que *se desvía* de todas las cosas, aquel que no es retenido por ninguna voluntad). Así es igualmente caracterizado el Genio que crea la obra de arte, en tanto libera el conocimiento-contemplación de toda Voluntad, de toda intencionalidad, de toda finalidad, de todo proyecto determinado; la nobleza del Genio consiste esencialmente en el desinterés soberano o en la *inutilidad* de su creación.⁹³

Pero, lejos de aclararse, la paradoja se oscurece cada vez más. La "vía" mística de la *Gelassenheit*, en efecto, se revela incompatible con la de la creación genial. Sin duda, en este último caso, el intelecto se libera de todo objetivo "útil" y determinado; actúa, ciertamente, como si no tuviera nada que ver con los "proyectos" de todos los chapuceros (*Pfuscher*)⁹⁴ de la

93 La cuestión del Genio está ampliamente tratada en el capítulo 31 de los *Suplementos* (vol. IV, p. 445 y sigs.). Schopenhauer radicaliza la noción de "desinterés" schilleriano, interpretándolo en un sentido místico-contemplativo. Esta noción schopenhaueriana de una "generosidad" (*Edelmut*) de la inteligencia que, contrariamente al hombre común (este "*Fabrikwaare der Natur*"), no está más sometida a la tentación de espiar, de escrutar (*spähen*), aparece más o menos en los mismos términos en Heidegger, a propósito de la oposición entre "*rechnende Denken*", pensamiento calculador, y "*Besinnung*", meditación.

94 A. Schopenhauer, *Die Welt...*, vol. IV, p. 454.

tierra, pero únicamente en tanto el intelecto devino un puro *análogon* de un mundo donde la voluntad renueva sin cesar su velo de Maya. El desinterés de la creación genial es *pro-ductivo*, de una manera mucho más radical, esencial y trágica que la del desinterés de los chapuceros ordinarios. *Gelassenheit* significa, al contrario, abandono de toda intención productiva, a fin de que el llamado, imprevisible *Kairós*, pueda tener lugar y ser oído. No obstante, es en la dimensión de la *Gelassenheit* donde se derrumba toda subjetividad, y no en el sistema schopenhaueriano: aquí, en efecto, el Genio es todavía definido como sujeto del conocimiento. Aquí, el sujeto del conocimiento debería manifestarse como "reines, *willenloses, schmerzloses, zeitloses*";⁹⁵ el sujeto del conocimiento (el conocimiento) se queda, solo la Voluntad supuestamente se desvanece. ¿Pero cómo considerar el hecho de que el sujeto y la voluntad no se pertenezcan indisolublemente? ¿La Voluntad no expresa precisamente el *fundamentum inconcussum* [fundamento inquebrantable] de toda manifestación, o, dicho de otra manera, la subjetividad, el Subjectum-Substratum? ¿Cómo el sujeto del conocimiento puede superar la iluminación-reconocimiento de la miseria de su estado, en tanto manifestación del poder absoluto de ese Sujeto último, en sí, que constituye la Voluntad? En suma,

⁹⁵ Ídem, vol. I, p. 232.

¿cómo puede el sujeto desprenderse del Sujeto? Decir que el sujeto del conocimiento puede sustraerse al dominio de toda motivación no permite por ello hablar de una "autosupresión de la voluntad", de una *Verneigung*.⁹⁶ La Voluntad no interviene solamente cuando es cuestión de proyectos precisos y determinados: la Voluntad se manifiesta de buenas a primeras cada vez que está planteada la subjetividad. En la tradición mística a la que se refiere Schopenhauer⁹⁷ no se trata, en efecto, de liberar al sujeto conocedor de la Voluntad, sino de liberarse del sujeto mismo, al punto de concebir esta Voz misma que nos llama, *no* como un nuevo fundamento, sino como *Ab-grund*. Puesto que esta voz es totalmente inaccesible al que quiere situarse (como Schopenhauer lo afirma en el último párrafo de *El mundo como voluntad y representación*) en el terreno de la filosofía,

96 Al punto que el Genio, cuya generosidad debería preservar de toda impaciencia proyectiva, es inmediatamente acercado a la "locura", en virtud de la extraordinaria sensibilidad de su *Nervenleben* (vol. iy p. 461), mientras que, por el contrario, en Eckhart, a través del olvido de todas las cosas, el hombre noble se transforma en un *parvulus* de Dios. La separación del "reino de los móviles" crea una tensión y un cansancio extremos, ¡el esquema de objetivo es por definición una fuente de tormento! (Conviene subrayar la presencia de cierto número de temas schopenhauerianos en toda la tradición estética y sociológica del siglo XX, de Simmel a Benjamín.)

97 Cf. el capítulo 48 de los *Suplementos*.

entonces no queda más que esta otra vía que, cuando se trató de la obra musical, ya había sido definida en su dimensión puramente trágica: la "voz interior" que conduce a la mirada límpida, a la *teoría* del poder insuperable de la Voluntad.

En cuanto se capta claramente que el núcleo de nuestro ser íntimo consiste en una "voluntad ciega de vida", "*Durst nach Dasein*", en una sed de existencia y que, más allá de todas las "catástrofes" de los estados del ser-ahí, esa Voluntad permanece inquebrantable, entonces, el sujeto del conocimiento no puede dejar de exclamar en lo más profundo de su corazón: "*Ich mag nicht mehr*"⁹⁸ [no tengo más ganas]. El sujeto comienza a sentir "una infinita nostalgia por el paraíso perdido del no-ser",⁹⁹ una nostalgia que se opone a la necesidad de la Voluntad y que la combate. *Nous* [inteligencia] contra *Ananke* [necesidad]. Pero el hecho de saber que habría sido mejor que no existiéramos ("la más importante de todas las verdades"¹⁰⁰ no implica para nada una real *abnegatio sui ipsius*, ya que esta abnegación no es permitida a ningún sujeto de la Voluntad. Por lo demás —en tanto filosofía— la filosofía de Schopenhauer no podría hablar, a la manera eckhartiana, de una disolución de la subjetividad, ni

⁹⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt...*, vol. IV, p. 562.

⁹⁹ Ídem, p. 547.

¹⁰⁰ Ídem, p. 709.

siquiera de la negación, *Verneinung*, de lo que fue reconocido como una terrible condena. Una vez planteado que lo Inmutable reside exclusivamente en la Voluntad, que solo la Voluntad es determinante y que el intelecto no es más que un fenómeno secundario, entonces se vuelve posible "deducir" una infinita nostalgia por la Nada, una lucha encarnecida contra la Voluntad pero, al mismo tiempo, su impotencia absoluta. El triunfo del conocimiento sobre la Voluntad jamás podrá ser celebrado.¹⁰¹ Lo que se renueva sin cesar es más bien el naufragio de esta nostalgia.

Sin embargo, la Heilsordnung, la salvación que Schopenhauer intenta "extraer" de los fundamentos trágicos de su teoría del conocimiento choca contra "los muros de nuestra prisión".¹⁰² La salvación es concebida como aquel poder del espíritu de "eventualmente querer de otro modo" ("*anders wollen*": tales son las últimas palabras de los Suplementos de *El mundo como voluntad y representación*); pero esta expresión es de lo más equívoca, ya que si es perfectamente concebible que el intelecto pueda querer "de otro modo" e independientemente de todo esquema de objetivo, el

101 Ídem, p. 546.

102 Ídem, pp. 751-752. Cómo no evocar ese lector atento y atormentado de Schopenhauer que será Wittgenstein: "Hay en el hombre la tendencia a darse la frente contra los límites del lenguaje". Esta manera de "darse la frente" contra los barrotes de nuestra jaula es un acto absoluto y perfectamente desesperado. *Leçons et conversations*, París, Gallimard, 1971, p. 155.

hecho de que la voluntad, en tanto tal, pueda querer su propia negación, que sea posible querer el no-querer, constituye una paradoja absoluta. Ahora bien, tal es precisamente la paradoja a la que se confronta el sujeto cuando, desesperado, comprende que el delirio insensato de la vida no es más que una manifestación de la Voluntad. Tal es su extremo tormento: renegar de esta manifestación equivale a querer borrar la sombra de un sueño. Sin embargo, reconociéndolas como tales, nuestra voluntad puede desviarse de esas sombras, si bien no tiene ningún poder sobre la fuerza que las recrea continuamente: para disolver esta fuerza, haría falta encarar la autodisolución de la Voluntad misma.

Desde que el sujeto del conocimiento decide (y *se* decide) realizar el "*Aufgeben des Willens*", el discurso se vuelve contradictorio. Es lo que subraya Schopenhauer en una página central de *El mundo como voluntad y representación*, donde trata de resolver la antinomia concibiendo este *Aufgeben* independientemente de toda intención, de toda actividad o espera (la cual se afirmaría necesariamente en el marco de la representación).¹⁰³ Esa libertad, que solo la negación de la voluntad parece prometer, no puede obtenerse "*durch Vorsatz*" (intencionalmente): surge súbitamente "*und wie von aussen angefliegen*", como si volara. Es un acontecimiento que ocurre de

103 M. Heidegger, *Gelassenheit*, traducción francesa *Sérénité in Questions III*, Gallimard, París, 1955.

improvisado, que "cae" sobre el hombre, y que este no puede en ningún caso producir. Es una *gracia*, "totalmente ajena a nuestra persona", y que nuestras "obras" jamás podrán justificar.¹⁰⁴ "*Gratia vocatur, quia gratis datur*" [la llamamos gracia porque es dada gratis]. La autosupresión de la Voluntad puede constituir una exigencia del conocimiento, pero nunca puede ser el producto o el resultado de su obra. La "salvación", si se produce, se produce desde el exterior y con un aleteo: es este *chronos apokalypseos* que nos sorprende, imprevisible y sin ninguna relación con las manifestaciones conscientes de nuestra voluntad, con nuestro paradójico y desesperado querer-el-no-querer: es "*electio divina*". Por eso en el sistema de Schopenhauer, la referencia a una tradición teológica determinada (de San Agustín a Lutero) es decisiva; en un sentido, esta referencia representa la única dimensión en que el "*anders wollen*" de su epifilosofía puede ser concebida, la única palabra que puede tratar de expresarla de una manera no-contradictoria.

No obstante, no solo esta conclusión supera el marco de la filosofía, sino que se opone también a la concepción del arte expuesta en el libro III, o mejor dicho, a toda posibilidad de incluir la *obra* de arte en una *Heilsordnung* cualquiera.

Si la salvación nos sorprende únicamente *katá charin* [según la gracia], entonces ninguna obra —y

104 A. Schopenhauer, *Die Welt...*, vol. II, p. 499.

luego ni siquiera la del Genio artístico— puede imaginarla, prefigurarla. La obra no podrá manifestar más que esta única dimensión, la primera encontrada en nuestro análisis, y en virtud de la cual el intelecto capta el mundo, *sub specie aeternitatis*, como una manifestación de la Voluntad.

2. En lo que concierne a la obra wagneriana, a la luz de este conjunto de temas que, uno tras otro, se enmarañan y se contradicen, podemos, no obstante, intentar la síntesis siguiente. Esta excepción que constituye la música, su naturaleza excepcional, consiste no solo en que la música representa la disolución de todo "interés" finito (su lengua, en efecto, se emancipó de todo esquema de objetivo), no solo en el reconocimiento trágico de la voluntad concebida como este "en sí" necesario a toda manifestación y en el hecho de devenir perfecto *análogon* del mundo como Voluntad, sino en el reconocimiento del naufragio al que el sujeto está necesariamente confrontado, desde entonces tiende inevitablemente hacia la Nada, y que habiendo llegado a una plena intuición de la Voluntad, quiere su negación. En la música, la Voluntad es eco inmediato y *simultáneo* del deseo de su negación y del sufrimiento del naufragio al que ese deseo se confronta sin cesar. En la música ese destino es reconocido y buscado *libremente*. Su canto "quiere morir realmente

y no solamente *en apariencia*",¹⁰⁵ a semejanza de los individuos de cada especie que mueren para asegurar la supervivencia de la especie; su obra persigue este fin, que ninguna obra, ninguna espera pueden garantizar. Ahora bien, la naturaleza paradójica y antinómica de su libertad consiste precisamente en que no cesa de recrear esta espera.

Que Schopenhauer conciba la tragedia precisamente en el espíritu de la música, y viceversa, es lo que nos indica el hecho de que la obra sobre la cual se detiene más para ilustrar los temas que acabamos de evocar no sea sino la *Norma* de Bellini, que, por otra parte, también constituye una de las obras musicales preferidas del propio Wagner.¹⁰⁶ Este instante en que el querer-vivir se vuelve contra sí mismo y en que, llegados a su paroxismo, la tensión, el espasmo, el sufrimiento se transfiguran en renuncia y resignación, representa verdaderamente una catástrofe trágica. Ahora bien, nunca como en el dueto *Qual cor tradisti* esta catástrofe fue expresada con tanta pureza. El corto silencio que precede a la confesión de Norma constituye realmente la abertura de un abismo imprevisible, donde todo querer-vivir se desvanece para dejar lugar a un canto que vibra del deseo ardiente de una muerte verdadera, "contenta" de sí y que el mundo como representación permite apenas imaginar.

105 Ídem, vol. IV, p. 596.

106 Ídem, p. 513.

Esta voz, que no dejaba presagiar nada de la angustia, del tormento, del deseo ardiente de amor y de venganza que dominaban hasta aquí, avanza realmente hacia nosotros volando. De manera imprevisible, en un relámpago, se vio separada para siempre del mundo precedente. Está *sola*, sin embargo, incluso en el entrelazamiento del *duetto*: sigue la línea de su meditación, ya siquiera la rozan las pasiones que gravitan todavía alrededor de ella. Renegó de todas para siempre. Su dolor, ahora, se transformó en nostalgia —en nostalgia de la *nada*—. Solamente así puede aparecer como una negación de la Voluntad: no "triumfalmente", no en tanto obra, sino negativamente, como naufragio, como renuncia y "liberación" de todo interés finito; como impotencia frente a la renovación incansable del juego de la manifestación. Es cierto que esta *excepción* —que se da un "entretiempo" inesperado, un vacío instantáneo donde se abisma el *movimentum* de la vida— rara vez fue comprendida y escuchada tan intensamente como en ese pasaje de *Norma*.

La obra de Wagner está obsesionada por la "búsqueda" de esta excepción. En esto —y "solamente" en esto— Wagner es auténticamente schopenhaueriano. Nietzsche tiene razón en el resto, pero se trata tal vez, en verdad, de los "restos" de Wagner, del "wagnerismo" de Wagner, por más violentamente que esos restos hayan podido imponerse *sobre la escucha* de su léxico más profundo, o de sus

"miniaturas" musicales.¹⁰⁷ Lo que es esencialmente antischopenhaueriano¹⁰⁸ en Wagner es la relación entre la música y el mito, la idea de un *Mythein*, o de un decir mítico, de la forma musical. La crítica adorniana contra la gestualidad grandilocuente y el histrionismo wagnerianos¹⁰⁹ (que retoma los temas característicos de la polémica nietzscheana, pero sin el oído de Nietzsche para el otro Wagner) simplifica de manera reduccionista la verdadera idea conductora de la concepción wagneriana del drama musical: que la universalidad original del lenguaje musical pueda informar vastas estructuras mitológicas, dar vida a verdaderos desarrollos narrativos. Ahora bien, según nosotros, la forma del *Leitmotiv* es todo un ejemplo de

107 F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, Gamier-Flammarion, París, 1990. Cf. también Mario Bortolotto, *Altra Aurora*, en F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Milán, 1879. Ahora bien, es precisamente apoyándose sobre ciertas sugerencias preciosas de Nietzsche que L. Mittner "escucha" a Wagner (ob. cit., p. 653). Hacía falta que el "oído" de Nietzsche, al final, pudiera también alcanzar a comprender la obra que más había odiado: *Parsifal*. En una carta a Peter Gast, fechada 21 de enero de 1887, Nietzsche precisa, en efecto: "no encontramos cosas de este tipo más que en Dante."

108 Thomas Mann insistió particularmente sobre este aspecto en su *Souffrances et grandeur de Richard Wagner*, Fayard, París, 1933.

109 Theodor Adorno, *Essai sur Wagner*, París, Gallimard, 1966.

este problema, en la medida en que, en el curso de la sucesión de los acontecimientos,¹¹⁰ recuerda, o conduce nuevamente cada vez al centro de la atención, lo que constituye el núcleo original e inalterable de la intriga. Pero es evidente, en cambio, que para Schopenhauer la música es la imagen de una ruptura posible en la sucesión: un mundo realizado en sí, meta físicamente cortado de todo discurrir. Una vez más, el ejemplo de *Norma* es absolutamente esclarecedor: la tragedia musical se concentra en el instante de la decisión de Norma, en su súbita y sin embargo necesaria *metánoia*. Schopenhauer concibe la tragedia como un puro acontecimiento, el acontecimiento de la decisión irrevocable. Ninguna sucesión, ninguna narración, ningún *mythein* la caracterizan, sino más bien la imagen de lo que niega toda intención, toda aspiración, todo deseo de vida. Tal es la fuerza del *dran*, de su "hacer" trágico, cuya concepción habitual del drama, de su temporalidad inmanente, constituye una perfecta traición. Como ya hemos dicho, la intención nietzscheana de conducir de nuevo el drama a su etimología (*dran*) interpretándola a la luz de su raíz, esa idea, que constituye sin duda el germen más profundo de su polémica sucesiva con Wagner está esencialmente ligada a la filosofía schopenhaueriana de la música.

110 C. Dahlhaus, *Les drames musicaux* de Richard Wagner, ob. cit., p. 78.

En suma, el conjunto de las diferencias entre esta filosofía y la concepción wagneriana del drama se articula en torno del problema de la relación entre la dimensión del origen y el discurrir temporal: la cuestión del rol de la palabra, de la estructura narrativa, del desarrollo "teatral" de la acción, se reduce esencialmente a este problema. Los temas utópicos de la "filosofía" wagneriana (el amor como redención del miedo; la persistencia de elementos "humanistas" de inspiración feuerbachianos) derivan asimismo de la idea según la cual la música constituiría la síntesis entre una acción discursiva y lo que es "originariamente" humano (aquí reside la raíz de la noción misma de *Gesamtkunstwerk*). Ahora bien, en tanto tal, esta idea se *opone* a la concepción schopenhaueriana de la música concebida como "totalmente fuera" del tiempo, que domina por el contrario en las otras artes.¹¹¹ Mientras el deseo, la intención, la nostalgia están necesariamente presentes en las otras artes, en la música, en cambio, el mundo se muestra tal cual es en sí mismo. Wagner, no obstante, se desmarca de Schopenhauer *sobre la base* de los problemas y de las aporías que subrayamos en el filósofo. Si es cierto que su relación con Schopenhauer ilumina de una manera

111 Sobre esto, es interesante resaltar que Schopenhauer estimaba a Wagner en tanto poeta, mientras se interesaba poco, por no decir nada, en Wagner en tanto compositor: "Este hombre es un poeta, no un músico" (*Colloqui*, ob. cit., p. 199). Nietzsche intentó luego "reducir" a Wagner a su dimensión literaria.

esencial la obra de Wagner, no por ello, precisamente, las cuestiones sobre las cuales Wagner se sitúa en las antípodas de Schopenhauer dejan de ser las que nos permiten profundizar la filosofía musical de este último. En la medida en que la posibilidad de liberarse de la Voluntad, que la música misma parece sugerir, se manifiesta a través de antinomias insolubles, el orden de la expresión y de la representación se reafirma inevitablemente. Si el deseo de una *Verneinung* está destinado a fracasar, y si una total emancipación respecto de la Voluntad parece inconcebible, al menos en *otra* dimensión que la que caracteriza toda obra, entonces la *obra* no podrá sino ser caja de resonancia de la *representación* del fracaso de la *Verneinung*. No se trata solamente de la imposibilidad de una reconciliación entre inmanencia y trascendencia, y entonces del fracaso de los héroes de la inmanencia de lo absoluto, de Siegfried a Tristán e Isolda,¹¹² sino del reconocimiento de toda forma de vida en un *pensum* que nos oprime y en el que no podemos *morir* definitiva, perfectamente: pasan signos, sombras, huellas, que renuevan incesantemente su propio juego, aun cuando aspiran al "paraíso perdido" del no-ser. Desde entonces, la "historia" wagneriana representa el carácter insuperable de la antinomia inherente al "*anders wollen*" schopenhaueriano, el fracaso ineluctable de la nostalgia schopenhaueriana de una

112 L. Mittner, ob. cit., pp. 676-677.

autosupresión de la Voluntad, una nostalgia donde una música sin palabras ofrecía o debería haber ofrecido su canto. Desde entonces, el drama wagneriano no debe ser concebido como una "reacción" contra la *pura* música de Schopenhauer, sino como una *explicación* de las aporías que tejen su propia trama. El Wagner realmente "schopenhaueriano" es el que, en su drama musical, no sugiere nuevas redenciones utópicas sino, por el contrario, el fracaso de la *Heilsordnung* que el sistema del filósofo persigue en vano.

En la obra wagneriana, los movimientos entre dos órdenes de "voz" se contradicen y se invocan continuamente. El primero repite, en la variedad de sus formas, el deseo de existir, el impulso y la tensión hacia el *Dasein* que domina la naturaleza entera, pero que en el hombre llega a su objetivación más acabada. El segundo movimiento experimenta incansablemente "la vía interior" de la *Verneinung*, o mejor aún, intenta profundizarla hasta la *crisis* que quisiera abrir a la espera a-intencional de la Nada, a querer el no-querer. Si bien en el desarrollo de la obra estos dos movimientos aparecen como indisolublemente entrelazados, en realidad son metafísicamente opuestos. El drama wagneriano nace esencialmente de esa relación, de la intensidad de la distancia y de la tensión entre esas dos "voces" que, a menudo, conviven en el seno de una misma persona. La desesperanza que traduce el primer movimiento engendra el segundo, y el naufragio de este último renueva la imagen de la

necesidad del primero. Frente a los asaltos repetidos de la voluntad de poder que intenta desesperadamente existir, expresarse, la nostalgia de la Nada que domina la dimensión de la *Verneinung* naufraga. El reconocimiento trágico del en sí de toda manifestación deja oír de nuevo la voz de dicha nostalgia, quiere de nuevo su fracaso. La comprensión de este "círculo trágico" permite una interpretación de la conclusión del *El anillo del Nibelungo* desprovisto de profetismos y de mitos místicos. Es cierto que la aniquilación de los dioses, la paz eterna que les impone el incendio provocado por Brunilda, lejos de prometer la Nada schopenhaueriana, signa el principio del mundo de lo humano, de lo demasiado humano; pero ya sabemos que se trata aquí de una condena, y que el hombre que encarna la objetivación más acabada de la Voluntad es también la criatura más indigente y más miserable. Sabemos también que la nostalgia de la Nada que anima necesariamente esta criatura ya se ha manifestado. No se trata, pues, de una victoria sobre los dioses, ni de un "bárbaro" y "triumfal" "Dios ha muerto", sino exactamente de lo contrario: de la consumación de una de las formas donde resurge eternamente el naufragio del deseo de una *Verneinung*, al mismo tiempo que la catástrofe de los mundos infinitos que la Voluntad produce incansablemente.

Siegfried participa en la hoguera de Walhalla; la expresión más perfecta y "feliz" del querer-vivir es una manifestación destinada a quemar a todos aquellos que

temían su poder. Siegfried es la voz del primero de estos dos movimientos de los que ya hablamos: es el "*wonniges Kind*" que se sumerge en el encantamiento narcisista de su luz victoriosa; es el que despierta ("*Der Wecker des Lebens*"); no es sino presencia y manifestación. Pero su "principio" se contradice de buenas a primeras (en ese juego de distancia necesario, que crea una pertenencia trágica) por la mirada límpida de Brunilda. Esta no puede sustraerse a la "*siegendes Licht*" del héroe, pero lo reconoce: antes de sucumbir al impulso (*furente*) del querer-vivir, se hace eco del tema de la paz y del sueño, del sufrimiento de esa *Ferne*, de ese alejamiento, que los sentidos de Siegfried no pueden aprehender. La nostalgia del sueño¹¹³ del que ha sido despertada, la nostalgia de su inaccesible alejamiento, no son más que uno con la necesidad de amar, de seguir la imagen, la representación que la voluntad recreó y que le impone. Este conflicto es desgarrador: la *violencia* de la luz desbarata la nostalgia de la mujer; sin embargo, le recuerda a la fuerza que quebró su sueño que no sabe nada de la *Ferne*, del olvido, del alejamiento, donde por fin su

113 En lo que concierne a la relación entre el mundo del sueño y el mundo de la imaginación y del Genio en Schopenhauer, cf. uno de los ensayos principales de los *Parerga (Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt* vol. VII, p. 247 y sigs.). S. Barbera y G. Campioni, en *II genio tiranno*, Milán, 1983, subrayaron, con toda razón, la importancia de este tema en Wagner.

impulso, su impaciencia se abismarán de nuevo. Debe despertarse, ahora, debe seguir el héroe que ignora todo, el héroe cuya mirada penetra su angustia y su vergüenza ("*Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach! -Oh Siegfried! Siegfried! Sieh'meine Angst!*"), el héroe que la toca, que la aplasta, que la quiere (nada que ver, pues, con un *parvulus* evangélico, o joachimite, como Parsifal!), pero que sabe, al mismo tiempo, que la conducirá a su pérdida, "*zugrunde*", y que la *Nacht der Vernichtung* abrazará el viejo mundo de los dioses al mismo tiempo que el nuevo "orden", tan cercano y tan sensible, que Siegfried representa. En un solo canto, al *Heil der Sonne* del héroe, a su saludo a la vida, a la luz, a la víspera, hacen eco el crepúsculo y la noche de Brunilda. Ningún dueto logró jamás reunir principios tan opuestos.

Wotan también encarna el querer-vivir, pero un querer-vivir cuyo fin está próximo, consciente y *cansado* (solo Kundry, entre las grandes figuras trágicas de Wagner, también está cansada: "*Ich bin müde*"). Hará falta que nuevas representaciones surjan y se derrumben. Wotan juega, en adelante, un juego desesperado, aunque inexorable. Pero su canto es la impronta del pathos de esa *teoría* trágica de la que Siegfried ignora todo; no puede renunciar a aquella locura, a aquel insensato deseo de sobrevivir, de durar, incluso si reconoce el absurdo y parece maldecirlo. La nostalgia de aniquilación que cada uno de sus actos se esfuerza en negar, transfigura su canto en un lamento,

en un adiós. Siegfried no sucede a Wotan más que "cronológicamente"; en realidad, Wotan está infinitamente más cerca que el héroe "inocente" del conocimiento y de la renuncia. Prueba, si era necesario, que el "tiempo" wagneriano no puede ser comprendido como una sucesión lineal o un encadenamiento dramático de acontecimientos,¹¹⁴ pero se concentra, o tiende siempre a concentrarse, en ese círculo mágico" del que ya hemos hablado. El sueño, gracias al cual el dios moribundo protege a su querida hija, es liviano, como si no sirviera tanto para huir de la luz victoriosa como para atraer al héroe, cuya nostalgia del sueño y de la muerte es tan impotente como la voluntad de supervivencia. Pero el "eterno desdichado" *sabe* que su final está próximo, y en su renuncia, su adiós expresa un grado de sufrimiento y de *pietas* de la que la impaciencia del héroe ignora todo. Si —como dice Angelus Silesius— nuestra impaciencia crea el tiempo, Wotan ya es un testimonio lúcido y desesperado de esto, el *martirio*; Siegfried, en cambio, es el anuncio "triumfal". *El anillo del Nibelungo* no nos dice nada a propósito de ese día en que los hombres llegarán

114 Como dice G. Locchi en su *Wagner Nietzsche e il mito sovrumana*, Roma, 1982: "En Wagner, a cada instante el final y el comienzo resuenan juntos. El presente constituye el centro de una esfera cuya superficie está formada por el pasado y el futuro. Realizar esta simultaneidad en el instante de las diferentes dimensiones del tiempo constituye la verdadera «filosofía» del *Leitmotiv*".

finalmente al desencantamiento de Wotan; aquí se agitan en vano en el mundo como representación. No obstante, en *Tristán e Isolda*, la voz de la *Verneigung* schopenhaueriana y de su naufragio alcanza su más alta expresión, o, por así decir, su expresión definitiva, pero solo en el hombre, y quebrando toda estructura "dramática" o mitológico-narrativa. En adelante, esta voz ya no constituye solo el emblema de un período —desgarrado entre pesimismo y Realpolitik, según la definición de L. Mittner— sino que, a través de este canto, deviene el símbolo de las antinomias de una época y de su miseria metafísica.

Si la escena II del acto II de *Tristán e Isolda* pudo ser definida como "la más elevada expresión musical de los *Hymnen an die Nacht* de Novalis, y de sus serenatas provenzales",¹¹⁵ constituye también, según nosotros, la más elevada expresión de la *Kultur* schopenhaueriana: de ese Schopenhauer que se vuelve hacia su propio pesimismo para escucharlo con una *pietas* desesperada. Sin el menor énfasis, a través de un retorno continuo del mismo tema, en formas siempre diferentes, que disuelven poco a poco toda "orilla" tonal, mucho más que un himno, una *meditación* de la noche, un pensamiento que se abisma en el tema de la noche, se insinúa entre los amantes que se han entregado a ella. No se trata simplemente del tema del amor y de la muerte, según la acepción romántica que

115 L. Mittner, ob. cit., p. 692.

ya consideramos, sino más bien del amor como un pensamiento que rinde homenaje a la noche, de un *denken-danken* dedicado a su *Wunderreich*. Precisamente el amor —que Siegfried exaltará en su lazo "evidente" con la alegría del día— abre aquí los ojos sobre la *dira cupido*. El amor, que constituye aparentemente el órgano supremo del querer-vivir, se vuelve aquí contra su propio principio y se expresa como voluntad desesperada de nunca más querer despertarse, de abismarse "*durch des Todes Tor*", a fin de ya no ser alcanzado y maldecido por ninguna voz engañadora. El canto de Tristán y de Isolda persigue este fin de la representación, de la imagen, vibra con una distancia absoluta, sin embargo, cada vez resuena puro, particular y único. Tristán e Isolda saben mirar "*Unbebürftig des Lichts*" (Novalis), o más bien: *durchschaun*, esa *Ferne*, esa *Tiefe* que está cerrada al *Tagesknecht*, a Siegfried mismo. Hay que escuchar estas voces puras, despojadas de todo elemento sugestivo o patético-sentimental; hay que insistir sobre la agudeza de la mirada que, ahora, en su voluntad de prolongar eternamente su sueño, se abre precisamente en la noche. La voz de esta voluntad paradójica está determinada, se concentra inconsolablemente en su desesperación. Ninguna conclusión, ningún deseo de un origen indistinto, a lo sumo ese *conocimiento* que permite afirmar que los hombres que reniegan de la noche, que no conocen el sueño y que no creen más que

en las representaciones están locos. Su impaciencia es la que recrea siempre la rueda de Ixión del tiempo.¹¹⁶

Que estas figuras estén absolutamente determinadas, es lo que nos muestra, de manera innegable, el hecho de que canten *desde* el reino de la noche. Tristán murió después de beber lo que él *sabía* que era veneno. Tristán e Isolda, desde entonces, no tienen más presencia real, oscilan en la tierra de nadie que separa y entrelaza la muerte y la vida, en las más bajas regiones de la muerte, podríamos decir con Kafka. De allí surgen sus palabras; y es por eso que son "*unendlicher Geheimnisse/Schweigender Bote*", los mensajeros silenciosos de infinitos secretos, o de auténticos anuncios —en la forma del silencio¹¹⁷ cuyo crepúsculo, el "*Vergessen*", constituye la única *Erlösung* concebible—, el único contramovimiento radical en relación con el principio que encarna Siegfried. Sin embargo, estas dimensiones jamás unidas son indivisibles: en el juego incansable de las representaciones, Siegfried representa la heroica voluntad de poder "encantada"; él, ese Narciso siempre

116 Este tema es todavía más explícito en los *Wesendonk Lieder*: "*Genug des Werdens, lass Ende des Wollens ew'ger Tag!*" En estos *Lieder* y en *Tristán e Isolda* encontramos realmente el signo de una fidelidad extrema y dolorosa del pensamiento musical wagneriano a la "epifilosofía" de Schopenhauer.

117 "*Des Schweigens Herrin*" vale para Tristán y para Isolda.

alerta, él, que no cree más que en las sensaciones "reales", es la presa fácil de las ilusiones y se ve sumergido en un sueño profundo a lo largo del *El crepúsculo de los ídolos*. Tristán concentra en él voluntad nocturna y voluntad de olvido, representa el naufragio de la *Verneinung*, el reconocimiento de que no existe ninguna muerte acabada para el hombre al que no le es acordada más que aquella noche que "*bald entweicht*", ya que en el mundo como voluntad o representación, el día comenzará siempre de nuevo, por ser aquí el día y la noche indisolublemente opuestos. Tristán representa el desencantamiento de las aspiraciones mismas de Schopenhauer: en su *música* Tristán e Isolda quieren formar un mundo, *un mundo* totalmente diferente del mundo que los engañó y atormentó hasta aquí, pero no solo ese mundo no dura más que una noche, no solo, pues, depende aún del "encantamiento", sino que no podría ser más que la imagen de la voluntad misma: aún deseo, aún nostalgia —la nostalgia de esa muerte *perfecta* que se niega a la criatura—. Ahora bien, aspiran en vano a esta muerte, puesto que es absolutamente inconcebible querer el no-querer.

En la conclusión de *El crepúsculo de los ídolos*, en torno del *Trauermarsch*, se anuncia la indisolubilidad trágica de estas oposiciones. De repente, *en la muerte*, el canto de Siegfried se transfigura, haciéndose eco de todos los temas que Brunilda le había recordado en vano la víspera. Es

entonces cuando Siegfried escucha al fin el "*süßes Vergehen*", contra el cual había luchado, como héroe solar, el círculo mágico. Es precisamente aquí, en la nostalgia de la Nada, donde el querer-vivir y la voluntad de poder, su "encantamiento", debían fracasar. Esta última voz es "recogida" por Tristán, y por ella comienza *Tristán e Isolda*: por la noche que la mirada de Siegfried no pudo captar más que por un corto instante. Tristán se vuelve hacia la significación de esta muerte, la hace suya. De lo más recóndito de esta muerte surge su voz; Tristán busca la realización perfecta de esta muerte a través del amor, pero de un amor puro de toda voluntad de posesión, de toda pulsión de vigilia y de adquisición, y que se opone conscientemente a esos impulsos: un amor que muere al querer-vivir. Tristán representa la aventura a-temporal del que, *ya muerto*, intenta la experiencia imposible de una muerte perfecta, de una muerte tan acabada como el mundo de la voluntad, de una muerte que sea mundo, y por lo tanto que sea realmente capaz de aniquilar el mundo común de los hombres "en estado de vigilia". El naufragio de ese amor (y por lo tanto, de la espera, del deseo, de la necesidad), el naufragio de un mundo totalmente otro en relación con el mundo de la voluntad y de la representación, nos obliga a reconocer la necesidad del canto mismo de Siegfried; dicho de otra manera, literalmente, la imposibilidad de que este último llegue alguna vez a desvanecerse. Una dialéctica trágica liga

indisolublemente estas diferencias. El uso obsesivo del *Leitmotiv* en Wagner debe ser comprendido a la luz de esta dialéctica: lejos de ser señales o indicios que caracterizan tal o cual momento, tal o cual presencia, como si se tratara de "máscaras", los *Leitmotive* transfiguran incesantemente un principio en su contrario; "reprimen", desplazan, a través de la irrupción de recuerdos involuntarios, de prefiguraciones, de rupturas bruscas, las figuras particulares, sin cesar de determinar su drama *interior*. Cada voz vibra con todas las demás, cada una de ellas está tejida de esas voces con las cuales liga esta dialéctica trágica, cada una se destaca de ese trasfondo que constituye el conjunto de esas voces para transfigurarse en ellas, y viceversa.

Que esta nostalgia de una autosupresión de la voluntad haya podido ser confundida con una sensualidad teatral; o que el nudo que une los "indivisibles jamás unidos", Brunilda y Siegfried y Tristán e Isolda y Xoton, haya podido ser ignorado al punto de que esas figuras fueron concebidas como viñetas alegóricas y máscaras estereotipadas; que el tiempo, que las reúne trágicamente y las separa continuamente, haya podido ser encadenado en una sucesión de significaciones unívocas: de los dioses al hombre, o de la vida al sonido puro, indeterminada y sentimental aniquilación: todo esto no representa sin duda más que uno de los numerosos crímenes de la lógica "diurna" que confunde el conocimiento, la vista y el tacto, y que

ignora todo acerca de la fuerza y de las posibilidades de la escucha. Wagner pone a prueba la música posible de ese *Ausnahme*, que Schopenhauer había evocado —y "supera" al filósofo comprendiendo este naufragio como necesario. La dureza y la claridad de este reconocimiento vuelven inconsistentes, secundarios, todos los otros temas, desde las "imponentes" estructuras mitológico-narrativas hasta la gestualidad teatral. Ciertamente, como dijimos, la concepción wagneriana del drama musical presenta temas perfectamente ajenos al puro *dran* a-temporal y a-discursivo, que constituye la auténtica utopía de la filosofía schopenhaueriana de la música (y que será una referencia privilegiada de la vanguardia musical contemporánea). Ciertamente, hay páginas de *La poesía y la música en el drama del futuro* que podrían ser leídas como manifiestos anti-schopenhauerianos: "el incomparable efecto de las combinaciones musicales dramáticas en el curso de la representación";¹¹⁸ el encanto de la Grand Opéra: el destino de la música alemana, su evolución hacia el drama musical; la "superior" unidad del *Wort* [palabra] y del *Ton* [sonido]. De una manera más general, en Schopenhauer, la distinción fundamental entre la música, como *análogon* del mundo como voluntad, y

118 R. Wagner, *Música dell'avenire* (1860).

las otras artes, como imagen-representación de las ideas,¹¹⁹ está lejos de ser clara.

No obstante, sería absurdo querer comprender la música de Wagner a la luz de sus escritos, así como sería absurdo querer aislar estos pasajes de su contexto. Por cierto, el Wagner de *Tristán e Isolda* está igualmente presente en sus obras teóricas, al menos a partir de *La poesía y la música en el drama del futuro*. Entre tanto, en este ensayo y en el dedicado a *Beethoven*, se ilumina la forma de la relación entre *Wort* y *Ton*, esencial en la composición de *Tristán e Isolda*: no se trata de una simple "síntesis", sino de reconocer que el canto constituye una disposición innata de la palabra. La palabra debe ser interpretada a partir de esta alma musical que le es propia y que disuelve las significaciones que heredó, su rigidez tradicional, y la transforma, en tanto tal, en música. La palabra desea esta "disolución" de su propio "*um der Ding willen*"; es, en lo más profundo de sí, musical; en la composición musical ella misma encuentra, no el acuerdo con otra dimensión, sino su propia "libertad", su capacidad de superar continuamente toda sistematización puramente discursiva, todo esquema funcional de fin, toda "utilidad". Así, en *Tristán e Isolda* no existe más repetición alguna de palabras,

119 Esta confusión está todavía presente en su *Beethoven* (1870) (cf. R. Wagner, *Beethoven*, París, Gallimard, 1970). En lo que concierne a la importancia de este escrito wagneriano, cf. G. Campioni, ob. cit., p. 59 y sigs.

pero la expansión de la melodía ya es inherente a la trama de las palabras y los versos, la melodía ya es construida poéticamente.¹²⁰ Esta concepción de la relación entre la música y la palabra, que supera toda forma de acuerdo estático, entre medios rígidamente fijados en sí, no podría no tener consecuencias en el plano de esas "acciones musicales" que Wagner decía no saber aún qué nombre darles ("y que por el momento tengo la intención de ofrecer sin nombre a mis amigos").¹²¹

Su drama no deja entrever ningún acontecimiento visible; de una manera general, no es para nada el hecho de volver visibles ideas musicales (como lo dice Wagner), pero es esta tensión incansable, esta nostalgia, que nunca parece poder aliviarse del todo, que mueve la palabra hacia la música, *análogon* perfecto de un deseo de absolutizar el querer. Ahora bien, ese *drama* se escucha simplemente, no se ve, no debe participar "de la ilusión de los fenómenos".¹²² "Solo Tristán le interesa, pero debe

120 R. Wagner, *Música dell'avenire*, ob. cit., pp. 381-382.

121 R. Wagner, *Della locuzione Musikdrama* (1872), traducción al italiano, Ricordi, ob. cit., p. 4.

122 R. Wagner, *Beethoven*, traducción al italiano, ob. cit., p. 245.

quitarse los anteojos! No debe oír más que la orquesta."¹²³

El "rol ideal" de la acción está reservado "completamente a la orquesta";¹²⁴ ¿pero cómo deberá actuar esta melodía infinita ("*uferlos*"), que se dirige hacia todos lados, infinitamente variada, y, sin embargo, definida en cada una de sus configuraciones, y que el auditor más distraído por lo "visible" percibe finalmente? ¿Cómo podrá esta melodía evitar todo efecto mimético, no resolverse en una especie de naturalismo del alma? Esta superación solo es posible si la melodía solicita la más extrema atención a la percepción del silencio mismo, si resuena no como una abolición del silencio, sino como su anuncio, volviéndolo cada vez más audible y "elocuente".¹²⁵ A medida que la escucha del auditor crece, a medida que el auditor percibe cada vez mejor las diferentes voces, las más mínimas variaciones, las relaciones secretas que las unen y las separan, desarrolla esta atención "extrema" al silencio que las engendró y donde se abisman, al silencio del que está tejida cada una de sus fibras. Es solo cuando esta tendencia se afirma que todo riesgo mimético y representativo puede ser

123 Carta de Wagner a Nietzsche, del 25 de junio de 1872, en Carteggio Wagner-Nietzsche, Turín, 1959.

124 R. Wagner, *Música dell'avenire*, ob. cit., p. 389.

125 Ídem, pp. 388-390.

considerado como superado. Pero esto constituye también la ocasión de una profunda reflexión sobre la filosofía schopenhaueriana de la música, en sus instancias más radicales y más allá de sus incertidumbres y de sus contradicciones más evidentes que, como hemos visto, son subrayadas por el filósofo mismo. Es así como, de Mahler a Webern, será escuchada *Tristán e Isolda*: desde la trama profunda de sus dilaciones, de sus rupturas, de sus recuerdos y de sus *silencios*, desde su deseo imposible de silencio y la necesidad trágica —paradójica, antinómica— que vuelve perceptible-audible este silencio. Entre estas dos "orillas" pone en juego el drama auténtico.

De Hegel a Duchamp

¿Después de décadas de hermenéuticas heideggerianas sobre el origen de la obra de arte, por un lado, y de formalismos semiológicos sofisticados por el otro, una fenomenología concreta del arte contemporáneo no debería incitarnos a una relectura *inteligente* de Hegel? Tal es nuestra convicción, y en estas pocas páginas, quisiéramos limitarnos a indicar un programa de investigación en vista de la demostración de esta tesis.

Las dos principales concepciones filosóficas sobre el arte que produjo Occidente, la concepción platónica y la concepción hegeliana, son precisamente las que dieron lugar a un gran número de malentendidos. La primera, reduciendo la *mímesis* a la imitación y estableciendo sobre esta base las razones de su crítica contra esta parte de la *póiesis* "que es relativa a la música y a los metros"¹²⁶ (*Banquete*, 205 c). La segunda, concibiendo la dialéctica como un proceso histórico que distingue rigurosamente el arte, la religión y la filosofía, y que por este mismo hecho las

126 Cf. en este mismo libro el capítulo "El hacer del canto", p. 11 y sigs.

reúne. Si consideramos el lugar del arte en el sistema hegeliano, comprendemos que no se trata de su "muerte", sino de su *necesidad*. En tanto constituye esta forma particular bajo la que el espíritu se manifiesta (deviniendo así más accesible a los sentidos y al sentimiento [*Empfindung*]; cf. *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, en Hegel, *Werke*, 20 vol., Suhrkamp, Francfort del Memo, 1970, p. 21), el arte representa un principio dialéctico necesario e insuperable -este principio mismo en virtud del cual "*der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich*" [la apariencia misma pertenece esencialmente a la esencia], de manera que la verdad no sería si no apareciera, si no estuviera ahí para otra cosa que sí. Eso vale en general para el arte, más allá de las múltiples formas de su manifestación: "exponiendo" su propio mundo, el arte muestra la verdad como *a-létheia*, como revelación, iluminación, epifanía de la esencia. Lo negativo de la esencia, el aparecer, es por lo tanto esencial a la esencia: produciendo el momento de lo negativo, manifestando su carácter esencial al sentimiento mismo; dicho de otro modo, permitiendo que esa misma esfera del sentimiento, que de otra manera sería condenada a la insignificancia, a lo perecedero, a lo arbitrario, acceda a la verdad, el arte aparece en la construcción misma del sistema como necesario e irremplazable. "¿En qué medida hay arte al fin?" Hay arte en tanto la esencia de la verdad consiste precisamente en el hecho de poder ser pro-ducida, de historizarse, de ocurrir. "El arte hace

surgir la verdad".¹²⁷ Si la verdad es pensada como *a-létheia*, la expresión la "muerte del arte" no podrá concebirse más que en esos términos: la representación sensible ("convinciente" para el sentimiento mismo) pertenece al dominio del arte, puesto que lo negativo (la muerte) es esencial a la esencia, la verdad misma no puede existir si no "fallece" en el aparecer. Pero con el ocaso de los "bellos días del arte griego" y más aún con la realización de las antinomias del Romanticismo, ese principio, que vale para el arte en general, se erige no obstante en el centro de su reflexión consciente. Pensar la relación entre la muerte y el arte, imaginarla (dicho de otra manera, traducirla en imágenes sensibles) aparece como el *problema* de esta forma históricamente determinada del devenir histórico de la verdad que constituye el arte contemporáneo.

En el momento mismo en que la representación artística se vuelve consciente de su propia necesidad en tanto representación de lo "negativo" de la verdad, las fronteras que lo separan del pensamiento reflexivo, o de la razón discursiva se revelan necesariamente confusas e inciertas. Si el arte asume la significación de la que hemos hablado, es evidente que participará de lleno en la "*Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens*" (Hegel, *Vorlesungen*, I, p. 25), en la "paideia"

127 M. Heidegger, "*L'origine de l'œuvre d'art*", en *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1962. Como podemos constatar, el núcleo teórico de la estética heideggeriana es esencialmente hegeliano.

de nuestra época, que está precisamente dominada por la reflexión y el pensamiento. Pero no es menos evidente que la distinción entre diferentes dominios, que resulta de la limitación del arte a un contenido determinado, dotado de una forma sensible, o de una "apariencia inestable" (p. 23), se revela teóricamente frágil. Si la apariencia no es lo que *no* debe ser, sino, por el contrario, es esencial a la esencia, el aparecer mismo en un contenido determinado, en una forma sensible, y por último, en la forma inestable de la apariencia, será necesariamente esencial a la esencia. Por eso el arte deberá reflexionar, con toda la fuerza de la reflexión, sobre su propio destino que consiste en representar la verdad que "fallece", que se "niega" llegando a revestir la apariencia que le es más opuesta. Esta forma artística, ligada inexorablemente a la reflexión, solicita nuestro juicio y será sometida a nuestra meditación ("*unser denkenden Betrachtung*", p. 25), o más bien nos invitará a esta "consideración pensante". Este arte no es si no se inscribe "en" la *Reflexionsbildung* y "para la" *denkende Betrachtung*. En otros términos, la "consideración pensante" no resulta solamente del juicio que damos de ella, sino que participa de la verdad constitutiva del arte mismo.

Renuncia grandiosa, y despedida grandiosa de toda utopía del arte concebida como mediador supremo entre naturaleza y libertad, del arte como realización del "esquema" kantiano, del arte como reconciliación de lo que la historia separó, como comunión acabada

entre lo humano y lo divino. Y, al mismo tiempo, teorización de las aporías que le son implícitas, de manera que la utopía no está de modo alguno simplemente negada sino *desarrollada*: es en su desarrollo donde se manifiesta la necesidad, el destino de la "muerte" *del arte*, la necesidad de una reflexión *estética*; dicho de otra manera, de una reflexión en el marco de la representación sensible, sobre el ser-apariencia de la verdad, sobre el ser-mortal de lo divino. En Hegel es precisamente el desarrollo radical de la idea romántica lo que vuelve inevitable esa renuncia. Y es de esa renuncia, que es al mismo tiempo un desarrollo, de lo que está hecha la "poesía pensante" contemporánea.

El arte contemporáneo no puede existir sino como *reflexivo*; toda "belleza", toda inmediatez, toda armonía deben serle negadas. Mejor aún, el arte representa precisamente su negación efectiva, la muerte. Reflexión y meditación: este arte *analizará* todo presupuesto, *criticará* toda inmediatez aparente. Nada puede ser reflejado en su espejo como teniendo en sí y para sí un valor. Solo tiene un valor lo que se "produce" a través de la reflexión o de la imagen reflejada. Por lo tanto, solo la obra que imagina, que pone en imagen y no reproduce ningún dato, mejor dicho, solo la obra que liquida la idea misma de un dato en sí, de un *Objectum*, *Gegenstand*, como presupuesto de la reflexión discursivo-imaginativa, tendrá un valor. Es el caso del principio de la *ironía*, de ese principio

romántico, o más bien de cierto romanticismo (el de Schlegel, en parte, o el de Solger y de Tieck), que es igualmente decisivo en la construcción sistemática hegeliana. Si el arte no fuera esa potencia reflexiva que, al mismo tiempo que plantea su objeto lo disuelve, si no fuera igualmente la representación de la nulidad de toda objetividad en sí, entonces ciertamente, debería ser considerado como un puro "solaz del espíritu", como una cosa superflua (p. 16), puesto que en ese caso no pertenecería en ninguna forma "a la actividad de la idea: debería negarse como lo infinito y lo universal se niegan a la finitud y a la particularidad" (pp. 98-99).

Hegel, como sabemos, critica el principio disolvente de la ironía que considera como impotente para "restaurar" (*wiederherzustellen*) lo universal en lo finito. Pero esta crítica deja intacta su aporía intrínseca que, al contrario, es tomada en cuenta en la fenomenología del arte contemporáneo. Desde este punto de vista, podríamos decir que la ironía romántica es impotente para llevar a término la muerte del presupuesto inmediato, puesto que su crítica *presupone*, más allá de toda apariencia, la "genialidad divina, que hace que toda cosa sea solamente una criatura privada de esencia" (p. 95). Ese yo (esa conciencia), ante cuya mirada "ningún contenido aparece como absoluto en sí y para sí, pero como una apariencia de sí producida y destructible", permanece pase lo que pase siempre a salvo. La ironía es una

forma de nihilismo imperfecto,¹²⁸ su "insatisfacción", sin embargo, no nace de la ausencia de algo "sustancial y sólido" (p. 96) (¿por qué debería concebir eso como un signo de su propia impotencia, si su potencia consiste precisamente en eliminar todo lo que aparece como sólido y duradero?), sino del hecho de que no alcanza a disolver irónicamente eso "divino" que el Yo continúa siendo para ella.

El movimiento reflexivo-imaginativo del arte contemporáneo no puede, pues, detenerse en la forma irónica, en la aniquilación de lo que aparece *a los ojos* del Yo como "superior y excelente". Este arte deberá detenerse en el presupuesto inmediato del Yo: su reflexión deberá ser autorreflexiva, o bien deberá asumir como contenido de su propia crítica-análisis ese mismo presunto *sujeto* de la reflexión. Sujeto y objeto forman *un* sistema; y ahí donde las formas subjetivas de la representación ya no producen representaciones sólidas y duraderas, esas formas devienen "imposibles de salvar". La liquidación de la perspectiva fundada sobre el genio irónico constituye el pivote de la muerte contemporánea del arte (siguiendo la significación que

128 Según mi parecer, ese es también el punto de vista de Nietzsche, en particular cuando denuncia la "pretensión" del autor irónico (*Humano, demasiado humano*) que, semejante a un perro, habría aprendido a reír después de haber aprendido a morder. Nietzsche, no obstante, define también el nihilismo como "en parte destructor, en parte irónico", en tanto ideal de un *poder supremo* (*Fragmentos postumos*, otoño 1887).

dimos a este término), este arte en consecuencia no podría ser definido como romántico-irónico. El "asalto" contra la estética, o contra la pintura "retiniana" (a través de manifestaciones tan diferentes como en Kandinsky y Klee, Malevitch y Mondrian) tiene desde entonces detrás de ella el asalto contra el objeto, contra la abstracción del presupuesto objetivo; lo que cuenta aquí es el análisis, la disolución del principio mismo que regía el proceso de abstracción (todavía vigente en el impresionismo y tal vez incluso en el futurismo, que Duchamp califica de "impresionismo urbano") en el Gran Juego de la *Reflexionsbildung*. Todo lo que se forma y se construye es producido por la reflexión, o por reglas y leyes reflexivas que no pueden dar lugar a ninguna inmediatez. Relaciones y medidas sin fundamento constituyen la representación, pero aquí ningún cuerpo se ve atribuir un rol privilegiado, duradero, porque ningún cuerpo puede ser concebido como un cuerpo de referencia estable. *Reflexionsbildung*, tal es *La cuarta dimensión* de Malevitch, absolutamente imperceptible, y que no puede ser concebida más que por "el espíritu", así como la *mathesis* intuitivo-constructiva de Mondrian, o la dimensión pluridimensional de la figura *singular* en Klee, esta polifonía de la figura concebida como una pura combinación de potencia y acto. Ciertamente, el cuestionamiento radical que representa la ironía constituye el presupuesto de esta *Reflexionsbildung*, pero no la agota en absoluto. En la

forma irónica, en efecto, la simple aniquilación de lo que "es superior y excelente" en su aparecer en individuos y caracteres determinados, finitos, constituye todavía algo inmediato: aquí la "voluntad de poder" que aniquila, representa siempre y todavía el punto de vista de la construcción. En el mundo de la mediación universal, lo que se expone, en cambio, es lo relativo, la relación en tanto tal, el número o el ritmo que cada vez establece una asociación entre apariencias-fenómenos indiferentes.

En términos hegelianos, esta situación no puede en ningún caso ser definida como irónica —pero podría, sin duda, ser llamada cómica—. Es precisamente en lo cómico donde se acaba la estética. Me parece que se trata de una intuición que convendría interrogar. Lo cómico se distingue nítidamente de lo ridículo, pero también de la sátira, que constituye la forma del pasaje del arte clásico hacia el romanticismo; ridícula es la manifestación inmediata de una acción desprovista de toda sustancia (*Vorlesungen*, III, p. 527). Ahora bien, la vanidad de esta acción constituye precisamente el objeto de la sátira, donde en un movimiento de indignación dolorosa, "un espíritu noble (*ein edler Geist*), un alma virtuosa, a la que se niega la realización de su conciencia en un mundo de vicios y de tontería, se da vuelta, con una argucia sutil o una amargura helada, contra la existencia que está frente a ella, y ridiculiza o desprecia el mundo que contradice directamente su idea abstracta de virtud y de

verdad" (*Vorlesungen*, II, pp. 122-123). La ironía podría entonces concebirse como una profundización especulativa de la sátira. Ciertamente, en la ironía, ese presupuesto que constituye el Yo está reforzado, pero ese Yo no es el "alma bella" que se vive como ajena a las desgracias del mundo y que las juzga abstractamente; el Yo irónico-disolvente reconoce que lo universal está destinado a morir historizándose en los individuos determinados. Esta *muerte*, sin embargo, no tiene por cierto nada de ridículo. Precisamente la ironía romántica volvió imposible la sátira en el arte contemporáneo.

Pero ¿qué es lo cómico? De una manera general, cómico es "la subjetividad que se contradice a sí misma y que disuelve su propia acción permaneciendo serena y segura de sí" (*Vorlesungen*, III, p. 552). Lo cómico, por lo tanto, desarrolla la aporía de la forma irónica y termina por disolver su sujeto; en él se disuelve esta acción misma que abolía todo presupuesto exterior al Yo. Lo cómico es el mundo de la mediación universal, donde ningún fundamento es predicable, alcanzable; toda determinación vale en tanto *se refleja* en otro distinto de sí, en tanto deviene otra. Así, la acción del sujeto conduce inexorablemente a resultados contrarios a sus propios fines, y toda forma no puede ser concebida más que de-formándose en una relación con una infinidad de otras formas posibles. "No existen combinaciones imposibles" (Gombrowicz). Lo que es imposible es "fundar" una *ars combinatoria* que no

resulta de ningún proyecto, de la que nadie es agente, y en cuya creación participa nuestro ojo mismo. Es imposible juzgar y ser juzgado. El juicio consiste en el proceso mismo. De ahí el carácter profundamente cómico de Kafka, o de la Acción Paralela de Musil. De ahí el carácter profundamente cómico de esta *libertad sin empleo*, que es propio de la acción del arte contemporáneo y que se abisma en sí mismo, libre de todo fundamento, y por lo tanto de toda finalidad propia. Pero la *reflexión* que disuelve todo lazo causal, toda relación denotativa entre la palabra y la cosa, la voluntad que se destruye a sí misma, no permite por ello hablar de forma cómica. Hace falta todavía que, en el Gran Juego ("espiritual" que penetra cada aspecto, pero que permanece en él absolutamente inmanente), la *risa* pueda resonar ruidosamente, serena, sin la más mínima maldad o burla. La sátira no ríe, juzga. La ironía no ríe, disuelve. Cómica, en cambio, es la situación misma, esa red irreductible de máscaras y de roles que deben continuamente *fingir*, en el sentido etimológico del término, es decir dar forma, inventar proyectos y fines, que sin cesar naufragan y sin cesar resurgen. Aquel que actúa, y que reflejando actúa perfectamente, perfectamente educado a todos los medios y a todos los artificios de la reflexión, como un perfecto "geómetra", como el Monsieur Teste, y que, al mismo tiempo, es consciente de la contradicción que lo habita, "libre" de las consecuencias de su acción, esta es la verdadera "persona" cómica.

Los profetas de esa Risa son sin duda el Momus albertiano (no la Locura de Erasmo, que es la "marioneta" del alma noble, del hombre virtuoso), el bufón de Shakespeare, *El Geographo* de Velázquez o el Arquímedes de Ribera —pero es cierto que las posibilidades del cómico, en tanto cumplimiento del arte imaginativo-reflexivo, del arte de la época de la mediación universal no están verdaderamente *teorizados* sino en Duchamp—. Acá, no solo la acción se "abstrae" de toda intención mimética;¹²⁹ no solo su juego "es solaz de" nuestro físico, liberándolo de toda dirección y de toda significación presupuestas; no solo toda forma aparece como la proyección de otra, y por lo tanto toda realidad visible aparece como una "impronta" de lo invisible, sino que, además, la alteración de las dramaturgias del *logos*, de sus leyes tridimensionales, de su presunto reino de la necesidad, aparece ella misma como *profundamente* cómica, como una inmensa Carcajada. Como dice Duchamp, alcanzar el más alto grado de la inestética, de lo inútil,

129 La acción se emancipa también de toda intención y voluntad de abstracción. La "gran abstracción", según su principio, es de lo más indiferente a lo "figurativo" y a lo "no figurativo". La "gran abstracción" debe abstraerse también de toda intención "no figurativa". Por otra parte, es perfectamente consciente de que su búsqueda de la extrema " semejanza " conduce a la "reproducción" a alejarse cada vez más de su modelo, y que para obtener la "copia" más "fiel" posible hay que renunciar a reproducir el modelo.

de lo injustificable, *agotar* el sentido de las palabras, no remontándose a sus *orígenes*, a su *étymon* (y acá lo cómico se distingue precisamente de lo trágico), sino vaciándolos, "solazándolos" de su contenido, conferir a cada letra valores semánticos arbitrarios, no provoca la risa del espectador, pero constituye lo cómico mismo del arte, donde "imaginamos" verdaderamente la muerte de todo presupuesto. Aquel que no sabe participar realmente de la Risa de este arte y que no sabe participar en él con toda su alma, jamás podrá comprenderlo, y menos aún amarlo (*amor intellectualis*).

No es sino en el colmo de la *Reflexionsbildung* que tal risa es posible. Y, por lo tanto, en el colmo del infortunio, cuando el intelecto disolvió toda inmediatez, toda ilusión de un origen. "De hecho, cuanto más conocen la vanidad de esos bienes y el infortunio de la vida, menos esperan, menos aún son aptos para gozar, y más generalmente los individuos son proclives a la risa" (Leopardi, *Elogio de los pájaros*). "Más crece el hombre (sobre todo en experiencia y en sabiduría, ya que muchos siguen siendo niños) y, como creciendo cada día se vuelve menos aptos para la felicidad, más es proclive a la risa, que se le vuelve así familiar, y más ajenas le son las lágrimas" (*Zibaldone*, 4138). Sófocles ya nos decía esto en *Ajax* ("cuando no pensamos la vida es dulce") o lo que nos mostraba en *Edipo*. Y es lo que nos dice aquí Leopardi, subrayando esta dimensión de lo cómico y de

la Risa que pasó desapercibida a Hegel, y donde, a través del sufrimiento, lo cómico auténtico se asocia precisamente al conocimiento que resulta de la forma trágica. En un sentido, cómica es la acción trágica misma, mientras que su desarrollo no produce más ninguna *techne* capaz de aliviar el dolor (*techne alypias*). Tal es precisamente la situación del *Trauerspiel* del juego de duelo de la *alegoría* indecible -en el espacio del cual, reflexionando, el hombre deviene "proclive a la risa que lo vuelve así familiar"- . El mejor ejemplo (ejemplo límite, sin duda, como es Duchamp en su género) de esa relación en el arte contemporáneo nos es sin duda dado por Samuel Beckett.

Risa libre de todo "amor" de sí misma, o por así decir, de toda *philopsychia*, libre de todo resentimiento en cuanto a las desgracias del mundo; risa que agota las posibilidades de empleo de esas tres palabritas execrables: creer, juzgar, ser (Duchamp). Pero una risa, al mismo tiempo, que constituye el paroxismo del sufrimiento, de los *pathémata* que nos arrancan de toda inmediatez, una risa que nos libera de todo fundamento y de todas las antiguas moradas del lenguaje —una risa, en suma, que nos arranca de esta Tierra bien fundada a la cual Goethe aspiraba todavía—. El *Trauerspiel* representa ese desarraigo, pero la palabra que ilumina su espacio es, al final, la de la Risa (que no es la sátira, que no es provocada por algo ridículo, que tampoco se confunde con la ironía). La risa muestra el naufragio de

toda *techne alypias*, pero al mismo tiempo, la infatigable *duda* que conduce de pregunta en pregunta, de construcción en construcción, de un posible a otro posible —acción gratuita, puesto que no hay principio de razón ni objetivo; acción desprovista de toda finalidad, paradójica, contradictoria, injustificable y que escapa a todo juicio—. Perfectamente cómico. Conocemos la afirmación hegeliana, según la cual frente al arte de nuestro tiempo es imposible quedarse rezando. Pero tal vez es posible realizar una acción más profunda todavía: reflexionar riendo.

Esta última consideración nos conduce a otro aspecto de lo cómico que no es desarrollado por Hegel, pero que se revela fundamental para una fenomenología del arte contemporáneo. Comprender la relación entre lo cómico y la forma dramática (¿Cervantes no es su profeta?) nos conduce, como hemos visto, hacia una risa que disuelve verdaderamente todo lazo, toda *religio* con representaciones definidas, contenidos determinados; hacia una risa que libera, ante todo, de la esclavitud primera: la que nos condena al Yo. En el juego cómico, en efecto, el Yo se expone íntegramente, se entrega sin reservas y se disipa sin esperar nada a cambio. Es recién entonces cuando la eliminación del presupuesto, inaugurada por la forma irónica, puede considerarse realizada. Pero este momento parece coincidir con lo Místico. La *Reflexionsbildung* del arte contemporáneo no podría reducirse a "vías analíticas"; en ella, la

liquidación de toda *superstitio* (de toda creencia *inmediata* no solo en la imagen retiniana, pero en el Yo mismo), la dimisión de toda voluntad representativa (de toda pretensión de objetivar su propio fin), la oposición entre el espíritu, el *pneuma* de su propio Juego que se expande sobre todas las cosas, y las razones definidas de la *psyche*, que remiten inexorablemente a las "leyes" de la visión, a las convenciones a partir de las cuales los hombres pueden entenderse y malentenderse, todo esto indica lazos constitutivos con el lenguaje paradójico y al mismo tiempo extremadamente lúcido de lo místico. En esos lazos implícitos no solo en la "gran abstracción" de un Malevitch o de un Mondrian,¹³⁰ sino en aquellos que aparecen como evidentes también en Duchamp, comprendemos con J. Clair, que el Gran Vidrio es también la "sombra reflejada de una realidad superior", "un pasaje hacia la comunicación". La indiferencia de las significaciones, la *irreligio* respecto de ellas, no es para nada una iconoclasia abstracta, sino lo que permite hacer-el-vacío, imaginar el vacío como una com-posibilidad acogedora. La Risa podría entonces resonar como Caos, como lo Abierto. Desde entonces, a diferencia de la forma irónica, la forma de la Risa no

130 Se trata de lazos *filológicamente* demostrables, y no vagos ecos teosóficos -exactamente como en el caso de la relación entre "gran abstracción" y pensamiento físico-matemático contemporáneo-. Analicé esta cuestión en mi libro *Icônes de la Loi*, París, C. Bourgois, 1991.

debería en absoluto aparecer como un nihilismo acabado, sino como una intuición constructiva del Vacío, dicho de otra manera, como una intuición susceptible de ser definida analíticamente y que no pertenece por lo tanto al orden del sentimiento, de la improvisación, de la decisión: producción, *póiesis* del Vacío *lejos* de la "riqueza" de las significaciones. "Muerte" de las significaciones, pero para "resurgir" como imágenes *realmente desnudas*. *Kenosis* que sin embargo aspira a una *pobreza* auténtica. Pero, una muerte y una *kenosis* que no son posibles más que a través de la más rigurosa *Reflexionsbildung*. Y aquí reside sin duda *la* diferencia entre el lenguaje propiamente místico y la acción de este arte, si las palabras de San Juan de la Cruz no nos volvieran a la mente: "porque aquí no se escribieran cosas muy morales y sobrosas para todos los espirituales que gustan de ir por cosas dulces y sobrosas a Dios —*sino doctrina sustancial y solida*, así para los unos como para los otros, si quisieren pasar a la desnudez de espíritu que aquí se escribe". Purgación activa, vaciamiento intelectual del Yo, voluntad e inteligencia que, llegadas a su paroxismo, se superan a sí mismas, sin olvidar o sin negar su propia potencia: con esta mística ascética (de *askesis*: ejercicio, pena, búsqueda), más que extática, está tejida, nos parece, la "gran abstracción" contemporánea.

Pero, cruzando la perspectiva mística, esa gran Risa cómico-dramática que, en virtud de una reflexión

despiadada, emerge de la forma romántica de la ironía, sufre una auténtica *metánoia*, y cambia totalmente de espíritu. Lo cómico pertenece todavía a la historia o al destino de la representación; innova, ciertamente, pero sin volver a cuestionar esa evidencia absoluta que pretende que el arte sea representación, un producir que permite a la presencia ocurrir. Ahora bien, esta evidencia se impone, a su vez, en el marco de esta otra evidencia más general que concierne a toda forma de *póiesis*, de manera que el arte es siempre concebido como *mímesis*: la imitación de un "hacer" concebido en general como un hacer-aparecer la luz.

El gesto heroico de la "gran abstracción" consiste en el asalto contra esta idea de *mímesis* radical y original, y no en la disolución de la intencionalidad imitativa en relación con los objetos, los caracteres, los sentimientos determinados, que constituyen una realidad totalmente secundaria, por no decir insignificante. La "gran abstracción", en suma, busca liberarnos de la imitación de la forma universal del hacer que, al ser considerado en sí mismo como evidente, constituye siempre un presupuesto dogmático. *Asistimos aquí a una verdadera fractura en la historia de la representación*: esta, en efecto, no recibe más la metamorfosis, ya que la cuestión, la pregunta, la duda conciernen a la producción, la representación, la expresión en tanto tal. La idea de Malevitch de la "muerte del sol" expresa esta *metánoia*. Pero igualmente la "cosa" de Duchamp: en adelante, no es la

forma de su representación lo que cuenta, sino el hecho de que, dándose en su desnudez, la cosa suscita la pregunta: "¿por qué no Nada?". Ciertamente, esta "inversión" del producir, esta vía de la *decreatio* se ofrecerá todavía en una forma sensible. Tal es la aporía de toda vía "interior", al menos en el marco de nuestra *Reflexionsbildung*: la voluntad que se niega a sí misma sigue siendo voluntad. Y es precisamente lo que funda el carácter esencial de la forma cómica. Cómica parece precisamente la situación-límite; dicho de otra manera, el hecho de que, dándose en su desnudez, la cosa deviene el signo, la sombra, la impronta de la Nada: el abismo de la vía inversa, la vía de la *de-creatio*, se abre en el colmo del pro-ducir, aun cuando su proceso parecía haber alcanzado un resultado estable y apacible. Así como es profundamente cómico el hecho, según hemos visto, de que la voluntad se exprese, a pesar de todo, en productos contrarios a su propio fin: aquí la voluntad es voluntad de no-querer, y sin embargo debe siempre "traicionarse" de nuevo volviéndose querer-vivir.

En suma, podemos decir que es precisamente su lazo inexorable con el drama de lo cómico lo que distingue la dimensión mística del arte contemporáneo, diferenciándola de esta tradición de la mística europea, cuyos principales temas son también la Desnudez, el Vacío, la *de-creatio*. La obra de Giacometti nos brindó una perfecta ilustración de esto. El "relato" que nos hace él mismo ya es irresistiblemente cómico.

Giacometti, en efecto, no llegaba a esculpir personajes enteros; durante su trabajo, la figura acababa infaliblemente por reducirse, "para terminar un día decidí comenzar una escultura así de grande (más o menos un metro) y no ceder ni un solo milímetro". "Lo logró?", le pregunta Pierre Dumayet. "Sí, porque lo había decidido. Pero, de hecho, se produjo lo contrario. En lugar de reducirse así (a lo alto), se redujo así (a lo ancho)." Un relato digno de Hoffmann. La figura tiende a desaparecer, implosiona. El artista lucha contra esta "necesidad" pero, al final, está obligado a plegarse (y se espanta). Es como si la figura se resistiera a manifestarse, y esta resistencia se expresa, en el artista, por el borramiento mismo de la presencia. Su hacer, en efecto, no consiste en el pasaje de la no presencia a la presencia, en el pasaje a lo Abierto o en el pasaje de lo Vacío a lo pleno, sino en la reducción de lo pleno, en su esfuerzo por borrarlo lenta y pacientemente. Es de alguna manera como la figura misma que invoca: "Yo no construyo sino destruyendo, no avanzo sino dando la espalda a mi destinación" (Giacometti); así, la situación cómica inicial deja aparecer la *de-creatio* como una creación paradójica del arte. Y puesto que el fin de la *de-creatio* no puede de ninguna manera ser representado, lo que interesa a este arte no es sino su propio *fracaso*: este arte puede solamente acercarse a su propia "visión", una visión de la cual es imposible dar cuenta, mejor aún, que es lo Imposible. En el colmo de la "gran abstracción", el drama cezariano se impone

en toda su verdad: la imposibilidad de representar verdaderamente esta manzana sobre la mesa, la cosa en toda la "profundidad" de su puro ser-ahí.

Ciertamente, la fenomenología bosquejada hasta aquí no agota en absoluto el conjunto de las formas del arte contemporáneo. Creo, sin embargo, que indica su *fondo*, su *impasse*, si preferimos, o mejor dicho, la aporía a la que llegan, mientras *reflexionan* despiadadamente sobre sus propios principios. La expresión "la muerte del arte" no significa nada más que eso: la afirmación de su propia muerte, de su propio *ir al fondo* (al mismo tiempo que la disolución de toda inmediatez, de todo presupuesto) como problema destinal del arte, como problema inmanente al desarrollo de sus propias formas desde el Romanticismo. El recorrido que conduce de la sátira a la ironía, a lo cómico, hasta lo místico, no podría ser descrito en términos lineales, históricos: procede necesariamente a partir de ciertos "tipos ideales" que, en realidad, se "confunden" cada vez más. Es importante destacar que incluso los productos más sincretistas "confunden" siempre, precisamente en sí, esos "tipo ideales". El arte contemporáneo siguió ese recorrido a través de formas muy diferentes; podemos decir que ningún artista dejó de experimentarlo, "imaginando" sus tipos de una manera original. A falta de poder describirlos todos, podemos seguramente detenernos sobre uno de ellos; es seguramente posible saltar desde el fondo de lo Místico hasta las formas que

parecían habernos conducido ineluctablemente hacia él. Es posible "repetir" la matriz romántica; es también posible "repetir" lo que parece representar su realización (puesto que nadie podrá decir cuánto tiempo durará esta realización). Pero, una cosa es innegable: este itinerario, o este enfoque pensante del arte "reflexivo" de nuestra época, indica un fracaso, un límite, una frontera insuperable para la historia misma de la representación, desde el momento en que, en el juego de lo cómico o en la comunicación entre lo cómico y el *Trauerspiel*, esta historia percibe la emergencia ineluctable del problema místico por excelencia: la *decreatio, noluntas*. Formulado en otros términos, tal era el problema de la reflexión hegeliana: lejos de decretar abstractamente la desaparición del arte, es precisamente su necesidad que se ve afirmada a la luz de la lógica misma del sistema, y por eso se trata de comprender la "fiebre de lo negativo" que nos condujo a la crisis, no de ciertas modalidades determinadas de la creación, o de ciertos momentos específicos de la producción, sino de la representación en tanto tal y como inmanente a la forma artística.

Si el discurso hegeliano se pareciera al menos un poco a esas "múltiples voces" que F. Schlegel pretende que constituyan la poesía, ésta no siendo más que una *Vorübung der Wissenschaft, Hülle der Erkenntnis* [una preparación para la ciencia, un velo sobre el conocimiento] (*Über das Studium der griechischen Poesie*, en *Kritische Schriften*, Munich, 1964, p. 158),

algo precisamente "superfluo", que "la clara tarde de la *Aufklärung*" habría disipado, como la bruma disipada por el sol; entonces la reflexión schellinghiana que invoca las razones de la "libre apariencia del juego de la imaginación" (p. 160) podría todavía oponerse a ella. Pero precisamente Hegel nos habla de esta potencia de la *Einbildungskraft* —y es precisamente esta potencia que, según Hegel, llegando a su paroxismo está destinada a volverse contra sí misma—, Hegel tampoco opone, de manera intelectualista y abstracta, la ironía (y sus vicisitudes) al genio romántico concebido como *synthetisierendes Prinzip* (Novalis), o al arte-magia romántico como creación de un Yo total (*vollständig*), pero percibe en los aspectos "diabólicos" de la forma irónica la "perfección" de ese Principio, el resultado de esa "magia". Y, en efecto, la utopía romántica de una comunión de los inconciliables, de una comunión entre espíritu y naturaleza, finito e infinito, no podría expresarse más que por analogía. La analogía, sin embargo, indica la naturaleza de un concepto que, aplicándose a diferentes dimensiones del ser, cambia de significación, sin perder la unidad de su propio contenido. Desde el momento en que esta unidad está perdida, ya no queda más que un parecido, una relación, una similitud. Pero si, por el contrario, esas diferentes dimensiones del ser asumen la significación *misma* del concepto que le es aplicada, entonces toda distinción se desvanece. Ciertamente, para que una analogía auténtica tenga lugar, hace falta que los

distintos sean pensados en la unidad del concepto, pero hace falta igualmente que esta unidad sea tan importante como su desemejanza. El romanticismo, por el contrario, oscila continuamente entre la analogía concebida como una metaforización incesante e inagotable, y la analogía concebida como una *coincidentia oppositorum*. En el primer caso, la forma analógica se quiebra precisamente en la ironía; en el segundo, se pierde en una filosofía de la identidad, o de la superación vacía y formal de lo negativo, de la escisión —en una superación impotente, y que concibe lo negativo como siéndole inmediatamente opuesto—. De ahí la necesidad, de nuevo, de la forma irónica, en tanto matriz (siempre fecunda) de la fenomenología del arte contemporáneo.

El bello arte, pero también la magia analógica romántica y la forma irónica, que constituyen la crítica inmanente, pertenecen realmente a una época pasada. Están verdaderamente comprendidas en el horizonte que describe Hegel. Pero el horizonte, el meridiano que tratamos de indicar a partir de Hegel, o a partir de lo impensado de su discurso, comprende igualmente el itinerario que se aparta de la forma irónica. En efecto, se trata del meridiano del nihilismo realizado, pero en virtud de lo que en él pasa desapercibido a la *Reflexionsbildung* y que lo relaciona, más allá de toda *doxa* historicista, a la *de-creatio* mística. A partir de este meridiano tenemos que volver a pensar la afirmación hegeliana según la cual "el arte sigue siendo

para nosotros, por el lado de su más alta destinación (*Bestimmung*) algo del pasado (*ein vergangenes*)" (*Vorlesungen*, I, p. 25). Si, en efecto, su destinación, la destinación que se fija él mismo, se expresa en la inversión de la representación, o en su agotamiento, en tanto representación, dicho arte sin embargo pertenece a una época pasada. En su creación, el arte se vive a sí mismo y se expresa él mismo como pasado. No es una mirada eterna que lo considera así, sino su propia autorreflexión. Si el meridiano que indicamos es una línea de la que "saltamos" sin cesar, pero únicamente en esta forma, que puede desarrollarse en lo ulterior (dicho de otra manera, a través de las variaciones continuas de su propia realización y del proceso que condujo a ella), entonces el arte existe, y existe necesariamente aquí y ahora, precisamente en tanto pasado. En el ser-pasado el arte, por así decir, exhibe las razones de su propia existencia. El arte es una realidad pasada, no en el sentido trivial del término, y como lo afirma y lo afirmó siempre la doxa contemporánea ("de lo que se trata aquí no es de poesía sino de problemas científicos, económicos, políticos": fórmulas banales pero en absoluto erróneas: mientras hablamos de "bienes artísticos", de recuperación y de restauración, expresamos, más o menos conscientemente, esta idea de un arte pasado, "inválido", incapaz de vivir y que necesita

protecciones, clínicas o museos¹³¹), sino en el sentido en que, en lo que concierne a la destinación hacia la que parece tender el arte, toda representación posible aparece a sus espaldas. Por eso, como dice Giacometti, el arte no puede avanzar sino dando la espalda a su destinación (puesto que sabe que ella es lo Imposible). Puede avanzar como pasado, o no avanzar del todo; callarse "triunfalmente" sobre su propio fracaso, o bien reflejarse siempre de nuevo. Es imposible decir cuál de esas dos vías es preferible; ambas son perfectamente coherentes, incluso perfectamente compatibles, hasta en la obra del "poeta" mismo.

Pero el arte es una cosa del pasado en el sentido en que no puede ser comprendido sino en el meridiano de la *de-creatio*, y no solo a partir de él. Disolviéndose, el arte se vuelve hacia el Comienzo, hacia lo Abierto, que no es el pasado de tal o cual forma, que no es un pasado "destinado a morir" en la apariencia del devenir, sino un *Eterno Pasado*. Es imposible hablar de *de-creatio* si su finalidad es concebida como posibilidad de alcanzar el *origen* de la creación: este origen, en efecto, anuda relaciones inextricables con sus efectos, no es concebible sino a partir de lo que produce. Tal es la diferencia metafísica entre Klee, por

131 Esta idea del arte que pertenecería a un pasado es desarrollada en una de las obras más originales y violentas del romanticismo, las *Veilles*, publicadas bajo el seudónimo de Bonaventure en 1804, y a propósito de las cuales se barajaron los nombres de Jean Paul y de Schelling.

un lado, Malevitch y tal vez Duchamp, por otro: para Klee el final es precisamente el Origen, el principio del nacimiento, es *physis*; para Malevitch el fin es el Comienzo, el Vacío o lo Abierto, "donde" nada nos conduce hacia el origen, o, dicho de otra manera, hacia la creación. Este Comienzo es un eterno Pasado. Y el arte que se sitúa en el meridiano de la *decreatio* lo asume necesariamente como su "contenido".

Ahora bien, en la época de la reflexión, ninguna manifestación artística podría ignorar ese meridiano. Y es precisamente re-flexionando sobre sí mismo, que el arte comprende que su primera palabra, su primer signo se dirigen a un pasado que no puede expresarse en ellos. La existencia de la primera palabra indica un origen inmemorable. El juego de signos podrá "resucitar" todos los recuerdos, pero ningún recuerdo podrá hacer presente esa *lethe*, ese escondite, ese Inmemorable de donde proviene la "verdad" (*a-létheia*), o mejor aún, donde toda "verdad está guardada desde siempre". La poesía, al fin, se preocupa por ese eterno Pasado. Incluso cuando se ilusiona con dirigirse únicamente a formas, a figuras, a nombres definidos o definibles. Incluso cuando confunde esta figura, que puede asumir su origen, con el Comienzo por el cual siente una infinita nostalgia. Desde que descubre realmente su propio Origen, su mirada lo aniquila, puesto que es para rememorarse lo Inmemorable que su canto, al final, existe, y solo esta

memoria constituye su imposible destinación.¹³² Como el escultor, del que Plotino hablaba en los mismos términos que lo hará Giacometti: *aphele panta*, depura, afina, hace el vacío. Deja el espíritu soplar donde quiere.

132 Así, Orfeo está obligado a aniquilar a Eurídice para continuar su camino hacia los Infiernos, hacia el comienzo inmemorial. Como el arte, al alcanzar su último meridiano, se manifiesta a través de la figura misma de la que surgió en el origen.

(Contraportada)

ESPACIOS DEL SABER 17

Las dos principales concepciones filosóficas sobre el arte que produjo Occidente, la concepción platónica y la hegeliana, son precisamente las que dieron lugar a un gran número de malentendidos. La primera, reduciendo la mimesis a la imitación; la segunda, concibiendo la dialéctica como un proceso histórico que distingue rigurosamente el arte, la religión y la filosofía. Sin embargo, la distinción entre diferentes dominios —que resulta de la limitación del arte a un contenido determinado, dotado de una forma sensible— se revela teóricamente frágil,

En este libro Massimo Cacciari interroga al arte después de Schopenhauer hasta hoy día, tras las huellas dejadas por Nietzsche, valiéndose de las categorías de verdad, ilusión, espejo, ironía y provocación. A partir de las grandes figuras de la modernidad artística —desde Richard Wagner hasta Luigi Nono, pasando por Marcel Duchamp—, el análisis del autor inscribe el arte del siglo XX en su lugar: en la más pura de las tradiciones clásicas, a pesar del aparente caos o de las numerosas rupturas fundadoras y constitutivas de su historia.

Massimo Cacciari nació en Venecia en 1944. De intensa participación política, es conocido como un pensador que aúna la reflexión metafísica y el análisis político. Entre sus obras se destacan *El ángel necesario*, *Drama y duelo*, *El archipiélago*, *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política* y *Diálogo sobre la solidaridad*.

ISBN 950-12-6517-X