

TRES ACERCAMIENTOS AL ENSAYO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO:
EL ARTE DE VIVIR ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA POESÍA
EN ANTONIO MACHADO, JOSÉ ORTEGA Y GASSET Y MARÍA ZAMBRANO

BY

JORGE BRIOSO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures
and Languages in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York

2004

UMI Number: 3115231

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 3115231

Copyright 2004 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2004

JORGE BRIOSO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Lusobrazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor in Philosophy.

OCTOBER, 31, 2003

Date

José Muñoz Millanes

Chair of Examining Committee

10/31/03

Date

Liz Stewart

Executive Officer

Norman Kennell

[Signature]

[Signature]

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

Tres acercamientos al ensayo español contemporáneo: El arte de vivir entre la filosofía y la poesía en Antonio Machado, José Ortega y Gasset y María Zambrano

by

Jorge Brioso

Adviser: José Muñoz Millanes

Through the study of three contemporary Spanish essayists, Antonio Machado, José Ortega y Gasset and María Zambrano, I study the problematic relationship between philosophy and poetry. The three philosophers I investigate attempt to think, from three very different traditions, the place of art in the modern world. Antonio Machado believes that in order to resolve the crisis of the work of art in the modern world one must have a critical relationship to tradition. That critical relationship must pass through the invention of apocryphal traditions, of possible traditions, and through the recovery of possibility in the past. Machado also attempts to think about the challenges that the masses, the multitude and massification pose to the work of art. María Zambrano attempts to think about the work of art by employing the concept of the sacred. The sacred in Zambrano functions as a dead language that has to be saved in order to recover the concept of the artistic in modernity. José Ortega y Gasset turns the philosopher into an exemplary figure who becomes the model for the way to live in the social sphere. The work of José Ortega y Gasset reads like an art of living. Ortega y Gasset believes that through some reflection about the work of art one can eliminate the boundaries between art and society, art and thought, art and life. The methodology that I employ with all three philosophers in my thesis is a close reading of their work with a philosophical and aesthetic approach.

Agradecimientos

Primero lo primero, tengo que agradecerle a Ottavio di Camillo por haberme orientado y apoyado cuando empecé a estudiar en el programa doctoral de la City University of New York. Di Camillo hizo la laberíntica estructura administrativa de esta universidad vivible e incluso disfrutable. Debo agradecer también a Oscar Montero por orientarme en mis primeros días como profesor en Lehman College y ofrecerme su compañía y amistad. Susana Reisz fue una de las causas por las cuales empecé a estudiar en este programa doctoral. Sus libros de teoría literaria siempre fueron una inspiración y muchas de las ideas de esta tesis están en profunda deuda intelectual con su trabajo. Gracias a Thomas Mermall y a sus cursos decidí hacer mi tesis sobre la ensayística española contemporánea. Isaías Lerner le dio otro sentido a mi acercamiento a los textos literarios. Con él descubrí que la especulación teórica sin un sólido fundamento filológico es una forma degradada de la ciencia ficción. José Muñoz Millanes con su infinita sabiduría y su incomparable generosidad intelectual ha sido decisivo en mi formación académica. Lía Schwartz no sólo fue un gran estímulo intelectual sino que me hizo comprender el sentido de palabras que para mí han sido siempre un poco enigmáticas como *deadline*, *rules and procedures*. Da mucha alegría constatar que todos los profesores que aquí menciono son también hoy mis amigos.

Sin la constante ayuda y el apoyo de Celia Pérez Ventura no hubiera podido terminar esta tesis ni mi doctorado. Celia me salvó de todos los enredos en los que me metía, que como ella y yo sabemos fueron casi infinitos. Otros amigos como Antonio Calvo, Enrique del Risco, Geandy Pavón, Elena Ribarova, Silvia López y Chris Chiappari fueron de gran ayuda en diferentes momentos de la preparación de este manuscrito.

A mi esposa Yansi Pérez le agradezco su infinito apoyo y ayuda en todos los momentos de la preparación de esta tesis. A mi familia le agradezco todo su apoyo y cariño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. El arte de vivir.....	1
2. El cuidado del yo o la relación entre lo ético y lo estético	6
3. Pequeña aclaración metodológica.....	12
CAPÍTULO I: ANTONIO MACHADO Y LA TRADICIÓN APÓCRIFA.....	14
I.A. La contingencia del pasado: Machado y los sentidos de lo apócrifo	14
I.A.1. Lo apócrifo y la tradición de la crítica.....	14
I.A.2. La tradición como un arte de la memoria (y del olvido)	29
I.B. Reinventar el siglo XIX: contrapunto entre Antonio Machado y Walter Benjamin....	47
I.B.1. Un siglo XIX apócrifo.....	47
I.B.2. La pérdida del aura de la obra de arte: el arte y las masas.....	56
I.B.3. La máquina de trovar	63
I.B.4. ¿Es posible seguir hablando del aura de la obra de arte después del desencantamiento del mundo?	68
I.B.5. Del espejo a los ojos: el universo distorsionado en estado de similaridad	77
I.C. Ética y estética: lo apócrifo como un arte de vivir.....	87
CAPÍTULO II: MARÍA ZAMBRANO O DE CÓMO SE LEE UNA LENGUA MUERTA	94
II.A. La tradición crítica	94
II.B. Filosofía y poesía	108
II.B.1. De la derrota como una forma de la utopía.....	108
II.B.2. ¿Cómo leer la expulsión de los poetas de <i>La República</i> ?.....	112
II.B.3. La poesía y el no-ser; la poesía y el secreto.....	122
II.C. De lo sagrado o de cómo se lee una lengua muerta	133
II.C.1. La revelación poética y la revelación religiosa.....	133
II.C.2. Hacia un saber del alma.....	146
II.D. El corazón, el secreto, la piedad: infancia y lenguaje	152
Coda	155
CAPÍTULO III: EL ARTE DE VIVIR EN LOS PRÓLOGOS: FILOSOFÍA Y POESÍA EN LA OBRA DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET	157
III.A. Filosofía y literatura en la obra de Ortega y Gasset: la tradición crítica	157
III.B. ¿Cómo vivir entre conceptos “ocasionales”?.....	173
III.C. El arte de vivir en los prólogos.....	184
III.C.1. Filosofía e ironía en el “Prólogo para franceses”.....	188
III.C.1.1. De malas y buenas utopías: traducción, ironía y ejemplaridad.....	193
III.C.1.2. La morada de la ironía.....	201
BIBLIOGRAFÍA.....	206

INTRODUCCIÓN

1. EL ARTE DE VIVIR

Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro.
Montaigne

La vida de un hombre verdaderamente canónico
tiene que ser toda ella simbólica.
Novalis

Si se compara las distintas formas de la poesía
con la luz solar refractada por el prisma, los
escritos de los ensayistas serían la radiación
ultravioleta.
Georg Lukács

La deconstrucción¹ pensó la relación entre la filosofía y la literatura como una de exclusión y represión.² La filosofía se había construido su sueño de un decir unívoco y verdadero a partir del control que ejerció sobre el nivel tropológico del lenguaje, el carácter equívoco de la lengua. La lectura retórica, tal como la entiende la deconstrucción, viene a liberar la materialidad de la letra, su resistencia a incorporarse a un sistema coherente de significado. Este tipo de acercamiento retórico lee todo texto -filosófico, político, jurídico,

¹ Utilizo aquí la categoría deconstrucción por motivos de comodidad. Me refiero básicamente al tipo de acercamiento retórico que se impuso en los estudios literarios a partir de los primeros trabajos de Jacques Derrida y Paul de Man. La distancia que asumo con este tipo de lectura no significa en ningún sentido que la obra de estos dos pensadores no sea muy útil para mi trabajo. De hecho, dos de sus textos, *The Truth in Painting* de Jacques Derrida y *Aesthetic Ideology* de Paul de Man, son esenciales para mi investigación.

² La represión aquí, como en el psicoanálisis, también comporta un olvido. Ilustrativa en este sentido es la siguiente cita de Nietzsche: “A moving army of metaphors, metonymies and anthropomorphism, in short a summa of human relationships that are being poetically and rhetorically sublimated, transposed, and beautified until, after long and repeated use, a people considers them as solid, canonical, and unavoidable. Truth are illusions whose illusionary nature has been forgotten, metaphors that have been used up and have lost their imprint and that now operate as mere metal, no longer as coins” (citado por Paul de Man, *Allegories of Reading* 110-111).

científico, histórico- como si fuera un texto literario. Afirman los deconstruccionistas que a nivel retórico (entendido aquí lo retórico como el potencial figurativo de un texto), el texto niega lo que afirma a nivel literal (el texto dice una cosa y hace otra).

El arte de vivir es la figura con la cual trato de buscar una alternativa a la deconstrucción; otro modo de pensar, de conceptualizar, la relación que se establece entre la filosofía y la poesía. A través de esta figura, trato de imaginar cómo se puede construir un yo, o varios, una voz, o múltiples voces, en un texto filosófico a través de una particular relación con el lenguaje, con los conceptos, con la tradición. Cómo, además, esta voz, se imagina viviendo en un espacio intermedio, intermitente, entre la filosofía y la poesía. El arte de vivir que investigo vincula la dimensión filosófica que tienen ciertos conceptos literarios con la dimensión literaria que tienen ciertos conceptos filosóficos:

The sort of self one constructs as a result of adopting certain theories is not simply a biographical matter. It is, much more importantly, a literary and philosophical accomplishment. The self presented by the philosophers I discuss here is to be found in their writings. It can function as an example that others, depending on their own views and preferences, can either imitate or avoid [. . .]. It is a philosophical accomplishment because the content and nature of the self created in the process I will try to describe in what follows depends on holding views on issues that have traditionally been considered philosophical and not on anything one pleases. It is literary because the connection between those philosophical views is not only a matter of systematic logical interrelations but also, more centrally, a matter of style. It is a question of putting those views together so that, even when the connections

between them are not strictly logical, it makes psychological and interpretative sense to attribute them to a single, coherent character (Nehamas 2-3).

José Ortega y Gasset, varios años antes, piensa este problema en términos muy similares:

Todo estilo es una *pose*: el autor es un actor que se adjudica un papel y es el protagonista verdadero de toda su obra. Esta creación de sí mismo como personaje poético es lo que ha traído nuestra edad individualista. Cada vez más necesitamos sentir el timbre personal de la voz que nos narra. Lo narrado nos parece vago, inconcreto, esfumado, si no viene en una voz evidente (“El estilo de una vida” 51).³

El rol que juegan estos filósofos del arte de vivir⁴ los asemeja a un personaje literario. La realidad a partir de la cual surge su yo, su voz, es la palabra. Son seres de palabras y a las palabras deben su fisonomía y sentido. Pero también, son los creadores, a través de la palabra, por supuesto, de estas figuras de papel, autores y criaturas a un mismo tiempo:

“Philosophers of the art of living, however, usually play a double and more complex role

³ Todas las citas de José Ortega y Gasset que sean de las obras completas de José Ortega y Gasset se indicarán por su tomo y la paginación. Para las otras citas de Ortega se indicará el título del libro entre paréntesis y la página.

⁴ Es importante subrayar que los filósofos del arte de vivir sólo constituyen una de las tradiciones posibles dentro del saber filosófico. Dice Nehamas al respecto: “We are therefore faced with at least two conceptions of philosophy. One avoids personal style and idiosyncrasy as much as possible. Its aim is to deface the particular personality that offers answers to philosophical questions, since all that matters is the quality of the answers and not the nature of the character that offers them. The other requires style and idiosyncrasy because readers must never forget that the views that confront them are the views of a particular type of person and of no one else” (3).

[. . .], they are both the characters their writings generate and the authors of the writings in which their character exists. They are creators and creatures in one” (Nehamas 3).

El arte de vivir, en el libro de Nehamas, se articula alrededor de la figura de Sócrates. A través del filósofo griego, se declara la paz en una lucha, la de la filosofía y la poesía, que ya el propio Platón consideraba antigua. Sócrates es, a la vez, un personaje literario y un filósofo real. Sócrates, además, encarna y reconcilia el ideal filosófico y el literario: su vida es, al mismo tiempo, la más coherente y la más ambigua. La vida más digna de ser imitada, la de mayor ejemplaridad, de la que podemos obtener mayor cantidad de conocimiento y, también, la más inigualable, la de mayor singularidad, la imposible de imitar. El arte de vivir, por otra parte, y esto es muy importante subrayarlo, conlleva una paradójica concepción de la imitación. La ejemplaridad de la figura de Sócrates no sólo consiste en la coherencia del modelo de vida que nos propone sino que está, también, totalmente vinculada a su ironía, a la opacidad y ambigüedad de sus pensamientos y acciones. La mejor manera de imitar a Sócrates, parece querernos decir Nehamas, es reinventarlo, imaginarlo desde un proyecto intelectual y de escritura diferente. Dice Nehamas en su libro *The Art of Living*:

The philosophers of the art of living keep returning to Plato’s Socratic works because they contain both the most coherent and the least explicable model of a philosophical life that we possess. Like a blank sheet, Socrates invites us to write; like a vast stillness, he provokes us into shouting. But he remains untouched, staring back with an ironic gaze, both beyond his reflections and nothing above their sum total (9).

Pero, como veremos en los capítulos de esta tesis, hay muchas maneras de vivir entre la filosofía y la poesía, no todas necesariamente vinculadas a la figura de Sócrates. Con

Machado aprenderemos que el arte de vivir empieza con una relación crítica con la tradición. La verdadera originalidad radica en la posibilidad de reescribir la tradición, de reinventarla. Imaginar la voz propia como si fuera ajena; imaginarse tradiciones y poetas apócrifos. Reinventar la relación con la propia vida, con la propia obra, con el lenguaje, con los otros hombres y el mundo, a partir de la aceptación de su heterogeneidad, su alteridad, su carácter inapropiable. El arte de vivir entendido como una apertura hacia el otro después que se han destruido todas las certezas, incluida la de una vida filosófica, tal y como la entiende

Nehamas:

To create a self is to succeed in becoming someone, in becoming a character, that is, someone unusual and distinctive. It is to become an individual, but again not in the strict sense in which an individual is anything we can point out and reidentify, anything that, like human beings and material things, exists independently in space and time. To become an individual is to acquire an uncommon and idiosyncratic character, a set of features and a mode of life that set one apart from the rest of the world and make memorable not only for what one did or said but also for who one was (4-5).

En Zambrano, por su parte, el arte de vivir se construye a partir de “un amor a los orígenes y descuido de sí” (*Filosofía y Poesía* 106). Es un arte de la desposesión:⁵ el yo, la

⁵ “Porque a nada se llega por uno mismo. No sólo no es posible poseerse a sí mismo, sino que tampoco se puede poseer ninguna cosa por pequeña, por minúscula que sea su existencia. En cada criatura vulgar está el misterio de su ser y el de la creación entera y, ¿cómo venir a poseerlo? En verdad, que aquél que llegara a penetrar enteramente en la existencia de la más deleznable criatura del mundo, habría penetrado en todo el mundo. Mas eso es imposible, como imposible es poseerse a sí mismo” (María Zambrano, *Filosofía y Poesía* 108).

persona⁶ que propone su escritura, está hecho de las palabras que fueron descartadas, olvidadas, por la razón, por la modernidad, por la filosofía. Palabras que ya nadie reclama y, quizás por eso, puedan volver a ser de todos.

Es sin duda Ortega y Gasset el que propone, con mayor claridad, el arte de vivir como tema central de su filosofía. Por esta razón, esta tesis cierra con el capítulo dedicado a su obra a pesar de que, por razones cronológicas, su capítulo debería ser el segundo. El arte de vivir en Ortega se estructura a partir de la tensión entre el sistema filosófico y el ensayo, el libro y el prólogo, la vida, convertida en la categoría filosófica central, y el aparato conceptual inherente al discurso filosófico. Ortega insiste que para pensar la realidad radical que es la vida es necesario que la filosofía construya conceptos ocasionales, conceptos capaces de cambiar sentido cuando cambia su contexto de enunciación. Son el libro, los prólogos, la ironía (como práctica y no como teoría), la traducción, el ejemplo y la ejemplaridad los conceptos ocasionales del sistema de Ortega, los que nos ayudan a entender su vida, a cumplir la tarea más importante asignada a su filosofía: la constitución de una vida filosófica.

2. EL CUIDADO DEL YO O LA RELACIÓN ENTRE LO ÉTICO Y LO ESTÉTICO

The key to the personal poetic attitude of a philosopher is not to be sought in his ideas, as if it could be deduced from them, but rather in his philosophy-as-life, in his philosophical life, his ethos.

Michel Foucault

⁶ La persona en Zambrano es siempre definida en oposición al individuo, a la individualidad que el filósofo persigue y busca. También resulta útil para el entendimiento de esta noción la siguiente cita de *Filosofía y Poesía*: “El poeta ha sabido desde siempre lo que el filósofo ha ignorado, esto es, que no es posible poseerse a sí mismo, en sí mismo . . . La actualidad plena de lo que somos, únicamente es posible a la vista de otra cosa, de otra presencia, de otro ser que tenga la virtud de ponerme en ejercicio” (109).

What I want to show is that the general Greek problem was not the *tekhnē* of the self, it was the *tekhnē* of life, the *tekhnē tou biou*, how to live. It's quite clear from Socrates to Seneca or Pliny, for instance, that they didn't worry about the afterlife, what happened after death, or whether God exists or not. That was not a really great problem for them; the problem was: Which *tekhnē* do I have to use in order to live well as I ought to live? And I think that one of the main evolutions in ancient culture has been that this *tekhnē tou biou* became more and more a *tekhnē* of the self. A Greek citizen of the fifth or fourth century would have felt that his *tekhnē* was to take care of the city, of his companions. But for Seneca, for instance, the problem is to take care of himself.

Michel Foucault

La obra, interrumpida por su muerte temprana, de Michel Foucault, quizás el último gran filósofo del arte de vivir, deja a sus estudiosos ante una gran paradoja: cómo es posible que un filósofo como él, que predijo la muerte del hombre, que demostró que la noción de normalidad fue construida en instituciones como las prisiones, los hospitales, los manicomios, terminara preocupándose por el tema más tradicional de la filosofía occidental: el cuidado del yo. La vida del filósofo entendida como una obra de arte: “[. . .] a commentary on Plato's *Alcibiades* in which you find the first elaboration of the notion of *epimeleia heautou*, ‘care of the self’, about the role of reading and writing in constituting the self [. . .]” (Foucault 1997, 255).

Para empezar a resolver esta paradoja es importante subrayar que la noción del cuidado del yo propone un nuevo *ethos*, una nueva relación entre lo ético y lo estético. Foucault buscaba fundar en la obra de arte, o mejor en la vida entendida como una obra de arte, un modelo ético alternativo a la ley, al sistema jurídico, y a su vocación normativa.⁷ El

⁷ Thomas Flynn, en un artículo que comenta el último curso que Foucault dio en el *Collège de France*, describe el proyecto de Foucault en los siguientes términos: “What I have termed

yo no es algo dado, nosotros tenemos que crear nuestro propio yo como una obra de arte. Para esto no existen reglas universales, ninguna normatividad externa que pueda definir cómo la vida debe ser vivida. Crear el propio yo, la propia vida como una obra de arte, supone fundar una ética desde un modelo de vida que se considera único y singular: “The idea of the *bios* as a material for an aesthetic piece of art is something that fascinates me. The idea also that ethics can be a very strong structure of existence, without any relation with the juridical *per se*, with an authoritarian system, with a disciplinary structure” (Foucault 1997, 260). Al reactivar el concepto del cuidado del yo, Foucault propone que entendamos la construcción de la subjetividad como un ejercicio, una praxis, que involucra al deseo, al lenguaje y a la verdad. El cuidado del yo no es una técnica introspectiva. El cuidado del yo es un conocimiento al que se accede a través del diálogo con los otros, con la tradición: “Plato never speaks of the examination of conscience -never!” (Foucault 1997, 276).

Foucault’s ‘aesthetics of truth’ is his attempt to show that this multiplicity of events and truths is not without ‘rhyme’. The Socratic *parrhesia* of harmony between one’s *logos* and one’s *bios* exemplifies such an aesthetic vision of truth. It is truth one does or lives rather than says. And the living realizes a certain style, not a general rule or norm” (113). Foucault en un seminario que impartió en Berkeley en el otoño de 1983 desarrolla también la tensión, que se da a partir de Platón, entre, *nomos* y *bios*: “In Plato and in what we know of Socrates through Plato a major problem concerns the attempt to determine how to bring the political *parrehsia* involving *logos*, truth and *nomos* so that it coincides with the ethical *parrehsia* involving *logos*, truth and *bios* [. . .] Plato distinguishes between the Guardian of the Laws and the *parrhesiastes*, who does not monitor the application of the laws, but, like Socrates, speaks the truth about the good of the city, and gives advice from an ethical, philosophical standpoint [. . .] In the *Cynic* tradition which also derives from Socrates, the problematic relation between *nomos* and *bios* will become a direct opposition” (Foucault 2001, 104). Lo que no deja de sorprender es la ausencia de reflexión, que se da en los estudios culturales producidos en la academia norteamericana, sobre esta tensión que plantea Foucault entre lo ético y lo político y de la centralidad que adquiere lo estético en la concepción del *ethos* inherente a la existencia. Debemos recordar que la figura de Foucault, sobre todo a partir de textos como *El orden del discurso* y de la relación que plantea allí entre el conocimiento, el poder y las practicas discursivas y disciplinarias que constituyen a la subjetividad moderna, ha sido decisiva en la formación de los estudios culturales norteamericanos.

El concepto del cuidado del yo también supone imaginar una diferente relación entre la vida y la obra de arte; un concepto de belleza anterior a, o a contrapelo de, la parcelación de lo artístico que implementa una disciplina como la estética. Lo bello, según la división de saberes que implementa la modernidad, es por un lado el producto del trabajo de ciertos especialistas, los artistas, y por otro, la cualidad que este trabajo le otorga a ciertos objetos, las obras de arte:

What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? Why should the lamp or the house be an art object, but not our life? (Foucault 1997, 261)

La idea del cuidado del yo, entender la construcción de la propia existencia como una obra de arte, está relacionada, en el caso de Foucault, con una crítica del proyecto ilustrado: la escisión y la jerarquía entre los saberes que instituyó la ilustración. El concepto del cuidado del yo supone una crítica al modelo de secularización según lo entendió Max Weber, fundado en el desencantamiento del mundo vía la racionalización del espacio social en diferentes esferas discursivas: lo científico, lo ético y lo estético. El cuidado del yo también propone una noción secular de la ética pero una ética que convierte a la pregunta sobre cómo debemos vivir nuestra vida en el principal dilema ético, estético y gnoseológico.⁸ La pregunta

⁸ Martha Nussbaum, desde otra tradición de pensamiento, propone, también, en su libro *Love's Knowledge* recuperar la centralidad de la pregunta de cómo la vida debe ser vivida para la reflexión ética: "The Aristotelian procedure in ethics begins with a very broad and inclusive question: 'How should a human being live?'. This question presupposes no specific demarcation of the terrain of human life, and so, *a fortiori*, nor its demarcation into separate moral and non-moral realms. It does not, that is, assume that there is, among the many ends and activities that human beings cherish and pursue, some one domain, the domain of moral

de fondo que nos propone un concepto como el cuidado del yo es: ¿qué relación hay entre el sujeto de la ética, el sujeto de la estética y el sujeto del conocimiento?

Sin embargo, antes de poder imaginar una respuesta a la pregunta que nos propone Foucault hay que dar cuenta del precario *status* ético y gnoseológico que ha tenido la obra de arte, a partir también de Platón, en la historia occidental. Es importante recordar que una de las principales causas para la mítica expulsión de los poetas de la república ideal de Platón era la imposibilidad de traducir⁹ el *ethos* de la poesía dentro de una praxis concreta. Este carácter intraducible del *ethos* de la obra de arte estaba condicionada por su precario *status* epistemológico. Para decirlo con las palabras de Dalia Judovitz: “Insofar as poets lay claims to knowledge, their knowledge is something that they have but do not possess” (25).

value, that is of special importance and dignity, apart from the rest of life. Nor does it assume, as do utility theorists, that there is more or less something that a good agent can be maximizing in every act of choice. It does not assume the denial of these claims either, it holds them open for inquiry within the procedure -with the result that, so far, we are surveying everything that Aristotle surveys, that we do actually survey: humor alongside justice, grace in addition to courage” (25). Martha Nussbaum, además, entiende la antigua disputa entre filósofos y poetas como un debate sobre cómo la vida debe ser vivida y sobre el contenido y la forma de la experiencia, tanto en su dimensión ética como cognitiva. Por eso, para reformular la experiencia ética en la modernidad hay que volver a entablar un diálogo con la literatura, con los textos literarios: “The project I undertook was, then, to begin to recover, in the domain of the ethical, very broadly and inclusively construed, the sense of the deep connection between content and form that animated the ancient quarrel and that has usually been present in the greatest ethical thinkers, whether they were friends of literature or not and whether or not they wrote in a ‘literary’ way” (22).

⁹ Sorprende, también, en el giro hacia lo ético que ha habido en los últimos años en la academia norteamericana la ausencia de reflexión sobre la ambivalencia que tiene lo estético en la obra de Emmanuel Lévinas, figura que ha inspirado en gran medida este vuelco hacia la preocupación ética. La teoría de la otredad en Lévinas es una teoría de la expresión. Es un particular uso del lenguaje donde el acto de expresar, de llamar y ser llamado por el otro, antecede a todo conocimiento e incluso al juicio de existencia. A pesar de la clara inspiración poética de esta concepción, Lévinas, en el texto más importante que le dedica a la obra de arte “El arte y su sombra”, asume una posición de clara ascendencia platónica al definir al arte como una falsa revelación, una falsa creación. Ver el segundo capítulo de esta tesis.

Alain Badiou habla de tres posibles relaciones que ha tenido la filosofía, el pensamiento, con el poema, lo estético: “identifying rivalry, argumentative distance and aesthetic regionality. In the first case, philosophy wants the poem; in the second, it excludes it; and in the third, it categorizes it” (95-96). Él localiza estas tres actitudes en las figuras de Parménides, Platón y Aristóteles. Badiou separa su visión de lo estético de la vocación de fusión que asocia con Parménides y de la regionalización de lo estético, la conversión de lo estético en una disciplina, en cuyo origen coloca a Aristóteles. Su actitud con respecto a Platón es mucho más ambigua. Badiou define a la filosofía como una cierta forma de pensamiento que tiene la capacidad de ponerse en contacto con, interpelar a, y a la vez substraerse de, el poema, la política, el *matema*, y el amor: “Poem, matheme, politics and love at once condition and insult philosophy. Condition and insult: that’s the way it is” (101). Es desde esta doble condición de la obra de arte, fundamento y negación de la praxis y del conocimiento, que trato de pensar en esta tesis la relación entre la filosofía y la poesía.

En el primer capítulo de esta tesis estudio cómo en la obra de Antonio Machado este vuelco hacia lo ético pasa por la disolución de la visión analógica del mundo. La desintegración de los lazos que unían al hombre y al universo y la ausencia de toda certeza sobre el conocimiento del mundo y de los otros son las condiciones fundadoras de este nuevo *ethos* que nos propone la obra de arte. Para poder afirmar la existencia del prójimo hay que aceptar la radical heterogeneidad del ser y del mundo, del pensamiento y del lenguaje.

En el segundo capítulo estudio la obra de María Zambrano interesándome por el singular *status* epistemológico que esta pensadora le otorga a lo poético: qué tipo de saber es el poético que afirma no la cosa sino su fantasma, su simulacro; qué tipo de saber es la poesía que separa a la palabra de la razón y de la verdad. A la poesía, según María Zambrano, le es

inherente un singular arte de vivir, que se basa no en la construcción de un yo, de un individuo, sino en la restitución de la persona a partir de palabras y saberes derrotados, olvidados. Al arruinarse, los conceptos y las palabras nos entregan algo más de lo que su forma, su posición dentro de una geografía conceptual, les permitía decir. La persona no se construye sino que sobrevive a la destrucción, a la ruina, el único legado real que nos ofrece la historia. Por eso, el arte de vivir en la obra de Zambrano no está regido por la figura de Sócrates, como en la tradición que nos propone Nehamas, sino por Antígona.

En el tercer capítulo estudio cómo la relación entre lo ético y lo estético en la obra de José Ortega y Gasset está vinculado a su noción de la ejemplaridad. En una cultura como la moderna donde la noción de norma, de paradigma, de modelo ha caído en crisis, Ortega propone la figura del filósofo como *exemplum*, como último paradigma para el conocimiento. El filósofo, como aclara Ortega, es un ejemplo paradójico, un “error ejemplar”. A partir de la figura del filósofo aprendemos que sólo podemos relacionarnos con los modelos a partir de su diferencia y no de su semejanza. Los modelos y la tradición deben ser leídos como errores ejemplares. La traducción, es el mecanismo retórico y filosófico, que nos permite entender correctamente la distancia entre las diferentes lenguas y tradiciones filosóficas, entre las diferentes épocas históricas. La traducción hace inteligible la distancia con el original, con el origen. El filósofo debe ser capaz de hacer inteligible la absoluta extrañeza de los otros momentos históricos.

3. PEQUEÑA ACLARACIÓN METODOLÓGICA

A través de la figura del arte de vivir, como ya dije, intento vincular la dimensión filosófica que tienen ciertos conceptos literarios con la dimensión literaria que tienen ciertos

conceptos filosóficos. Casi todas las categorías que uso en mi estudio tienen una doble filiación literaria y filosófica: lo apócrifo, lo analógico, la heterogeneidad, la alegoría, la utopía, la derrota, el alma, el corazón, la piedad, la traducción, la ironía, la ejemplaridad. Todas estas categorías, con excepción de la alegoría, son usadas por los pensadores que estudio.

Este estudio parte de la premisa que para empezar a pensar de un modo diferente hay que comenzar por usar un lenguaje diferente. Utilizo, por lo tanto, las categorías mencionadas anteriormente con una doble intención. En primer lugar, para tratar de construir un lenguaje crítico asentado en la tradición ensayística española. En segundo lugar, trato de utilizar la extemporaneidad, incluso el anacronismo, de algunas de estas categorías como herramienta crítica contra las jergas al uso en nuestra profesión.

Es importante señalar, también, que en este estudio he propuesto leer a los pensadores que analizo desde una hermenéutica de la revelación y no de la sospecha. Podía haber leído y criticado el sexismo y el elitismo de Ortega, criticar a Zambrano por su mesianismo y providencialismo, y a Machado por su populismo y folclorismo. Preferí, sin embargo, leer de otra manera; rescatar las posibilidades crítico-filosóficas de algunas de sus posiciones y conceptos y contraponerlos con el pensamiento de algunos de sus contemporáneos, de gran influencia en el pensamiento teórico moderno, como Lévinas, Benjamin, Heidegger, Lukács y Adorno.

CAPÍTULO I: ANTONIO MACHADO Y LA TRADICIÓN APÓCRIFA

I.A. LA CONTINGENCIA DEL PASADO: MACHADO Y LOS SENTIDOS DE LO APÓCRIFO

I.A.1. LO APÓCRIFO Y LA TRADICIÓN DE LA CRÍTICA

Es un lugar común en la crítica sobre Antonio Machado el protagonismo que tiene en su obra, a partir de los años 20, la noción de lo apócrifo. Entre 1923 y 1925, aparece, en su cuaderno de notas *Los Complementarios*, la antología “*Cancionero apócrifo. Doce poetas que pudieron existir*”. Entre los poetas hay uno llamado Antonio Machado, de quien se dice que no debe ser confundido con el autor de *Soledades y Campos de Castilla*. En las mismas notas encontramos una lista de seis filósofos que podrían existir, con seis metafísicas diferentes. En 1926, su más conocido apócrifo, Juan de Mairena, aparece por primera vez publicado en la *Revista de Occidente*. Mairena viene acompañado de dos apócrifos más, su maestro Abel Martín y Jorge Meneses, de quien se dice que es un apócrifo creado por Juan de Mairena, es decir un apócrifo de segundo grado, inventor de una máquina de trovar. En una carta del 15 de mayo de 1928 le informa a su amigo Giménez Caballero de la creación de otro poeta:¹⁰

Entre manos tengo mi tercer poeta apócrifo: Pedro de Zúñiga, poeta actual nacido en 1900. Acaso encuentre en la ideología de este poeta motivos de simpatía. Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde

¹⁰ El total de apócrifos inventados por Machado asciende hasta 36. Ver la “Introducción” de Orestes Macrí a su edición de *Poesía y Prosa* de Antonio Machado.

arranque y él pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica -ahora lo veo muy claro-, sino en la creación de nuevos poetas -no nuevas poesías-, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrarse en el espíritu como se engendra en la carne, y, por ende, impugnar a la musa para nuevos poetas que, a su vez, nos den el porvenir de nuevas canciones (*Poesía y Prosa*, Tomo 3, 1759).

Como se puede leer en este fragmento, Machado se sirve de lo apócrifo para inventarse una tradición. El escritor moderno, como bien sabía Jorge Luis Borges, es aquel que inventa a sus predecesores, aquel que inventa la tradición. La constante de todas las definiciones de la modernidad es la necesidad de crear una relación crítica con la tradición. La singularidad de la posición de Machado es que su modernidad está vinculada a su noción de lo apócrifo. No hay que inventar nuevas poesías, hay que imaginar a poetas que pudieron ser y no fueron. Lo apócrifo responde, también, a otra crisis: “[. . .] quiero hacer constar que la poesía, y especialmente la lírica, se ha convertido para nosotros en problema” (“Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”, *Poesía y Prosa*, Tomo 3, 1780). El viaje hacia la objetividad, que según Machado es el destino del arte moderno, es un viaje hacia el otro, hacia la alteridad: “Antes de escribir un poema [. . .] conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo” (*Juan de Mairena*,¹¹ Tomo 1, 188).

¹¹ Todas las citas de Machado están tomadas de la edición de *Juan de Mairena* de Antonio Fernández Ferrer y de la edición en cuatro volúmenes de *Poesía y prosa* de Orestes Macrí. Siempre que cite de la edición de Fernández Ferrer lo indicaré con las siglas *JM* y la de Macrí con las siglas *P y P*.

Al entender lo apócrifo como un recurso retórico que utiliza Machado para inventar una tradición, responder a la pérdida del aura de la obra de arte y crear una nueva forma de objetividad, recupero, en mi opinión, los mejores momentos de la exégesis de este recurso en la obra de Machado. Esta tradición crítica se puede resumir en los siguientes ocho temas:

a) *Crítica de la noción tradicional de autor y de obra.*¹²

Lo apócrifo propone un nuevo sentido para la pluralidad y heterogeneidad que se esconde muchas veces bajo el concepto de obra. Al disociar la clásica dependencia que se establece entre el autor y su obra, lo apócrifo imagina una nueva concepción de la misma donde lo contradictorio y lo heterogéneo adquieren un carácter protagónico. El yo, al igual que la obra, es polifónico y dialógico, se organiza a partir de las tensiones y los contrastes. Lo apócrifo incorpora al concepto de obra el fragmento, lo inédito, las diferentes posibilidades existenciales y estilísticas¹³ que la noción de autor excluye en función de una determinada economía textual. Nociones como autoría y autoridad, basadas sobre la distinción entre lo propio y lo ajeno, el original y la copia, son puestas bajo tela de juicio. En los textos de Machado, que aparecen bajo los heterónimos de Abel Martín y Juan de Mairena, la palabra de estos poetas-filósofos se mezcla, muchas veces, con una tercera persona que resume, glosa y comenta sus ideas:

¹² Para esta temática ver “Lo apócrifo machadiano: ‘un ensayo de esfuerzos fragmentarios’” de Cerezo Galán y “El otro irreductible de Juan de Mairena” de Muñoz Millanes.

¹³ “In every life there remains something un-lived just as in every word there remains something unexpressed. Character is the obscure power which sets itself up as the caretaker of this untouched life: it jealously watches over what has never been, and without you wanting it, inscribes its traces on your face. This is why the new born baby seems to already resemble de adult: in reality, there is nothing common to the two faces except, in the one as in the other, what has not been lived” (Agamben, *The idea of Prose* 93).

No conviene olvidar tampoco que nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella -elegida o impuesta- que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que, a lo largo del tiempo, parece llevar la voz cantante. Pero este personaje ¿está a cargo siempre del mismo actor? (*JM*, Tomo 1, 166)

Muñoz Millanes afirma:

En su mayor parte, los fragmentos que componen *Juan de Mairena* se habían publicado en dos periódicos madrileños: *El diario de Madrid* y *El Sol*, entre 1934-1936. Y cuando en 1936 se reunieron en forma de libro, la portada adoptó una forma muy significativa [. . .]. Lo peculiar de esta portada es en que en ella se asigna el texto del libro a dos autores. En lo alto aparece el nombre del autor: Antonio Machado. Y, más abajo, el título de la obra declara que ésta consiste en las ‘sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo’ llamado Juan de Mairena. [. . .] se intenta romper la dependencia convencional de la obra respecto del autor: el texto no se presenta como escrito directamente por Antonio Machado. Aparentemente, aquí Antonio Machado se ha limitado a transcribir . . . las palabras de otra persona (71).

Sin embargo esta aparente transcripción de las palabras de otras personas¹⁴ puede responder a objetivos filosóficos y poéticos muy diferentes:

¹⁴ Me parece muy importante tener en cuenta la distinción que hace Octavio Paz: “la relación entre Pessoa y sus heterónimos no es idéntica a la del dramaturgo o el novelista con sus personajes. No es un inventor de personajes-poetas sino un creador de obras de poetas. La

[. . .] para Kierkegaard, los apócrifos especifican posibilidades contrarias, estructuralmente hablando, de la existencia, formas o estadios -la estética, la ética y la religiosa-, que son incompatibles entre sí y entre las que se transita por la dialéctica subjetiva del salto. Machado, en cambio, se refiere a las posibilidades vocacionales o contrarias/complementarias, porque se trata de diferencias cualitativas internas de lo mismo. De lo mismo, pero no de lo igual. Nada ha criticado Machado con tanta insistencia como la hipóstasis idealista de la identidad del yo. Esta no es más que un fetiche o una máscara, que en nombre de la abstracción cosificadora, se intenta apoderar de la persona viviente (Cerezo Galán, “Lo apócrifo machadiano” 195).

*b) Lo apócrifo como superación de la escisión entre filosofía y poesía, entre palabra poética y palabra pensante.*¹⁵

Lo apócrifo viene a trascender la fractura entre la poesía, que posee su objeto sin conocerlo, y la filosofía, que lo conoce sin poseerlo.¹⁶

diferencia es capital” (citado por Jorge Guillén 220). No todos los poetas-filósofos apócrifos de Machado alcanzan a tener una obra tan definida como Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Algunos de los personajes de Machado sólo tienen una biografía, muchos un sólo poema. Sólo dos tienen el espesor bio-bibliográfico que tienen los heterónimos de Pessoa: Abel Marín y Juan de Mairena. Todos comparten, sin embargo, la cualidad de ser poetas posibles, de ser diferentes posibilidades de decir.

¹⁵ Ver Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado* y “Lo apócrifo machadiano”; Gutiérrez-Girardot, *Poesía y Prosa en Antonio Machado*; Lane Kauffmann “Género y praxis en Juan de Mairena”; y Muñoz Millanes.

¹⁶ Ver *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben.

Los poetas no sólo interpretan signos y autentifican la voz del ser, también preguntan y pueden utilizar las cuestiones hasta el más hondo de los escepticismos, el de las ganas de no-ser; los filósofos, no sólo construyen y razonan; crean también aquellas grandes metáforas (el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant, etc.) (Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo* 32).

La superación de la división entre la imaginación y el concepto no supone una síntesis sino un vaivén, un “ir de lo uno a lo otro”: “Hay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo” (*JM*, Tomo 1, 195).

Este vaivén contagia, por un lado, a la poesía con los temas, el lenguaje y muchas de las problemáticas filosóficas tradicionales, pero, a su vez, ejerce una crítica del pensamiento filosófico desde la paradoja, la ironía y el fragmento, que se van a asociar en el pensamiento de Machado con el ejercicio poético, entendido como duda radical, más allá de cualquier certeza y fundamento. El mundo inteligible, el cual le otorga a las cosas un ser, un sentido, una identidad, no es más que un poema de nuestro pensar:

Claro es que la duda que yo aconsejo no es la duda metódica a que aluden los filósofos, recordando a Descartes. Una duda metódica será siempre pura *contradictio in adjecto* [. . .]. Porque el que tiene un método o cree tenerlo, tiene o cree tener un camino que conduce a alguna verdad, que es precisamente lo necesario para no dudar. Cuando leáis la obra de Descartes, el mayor padre de la filosofía moderna, veréis como es la duda la que no aparece por ninguna parte [. . .]. Pero yo no os aconsejo la duda a la manera de los

filósofos, ni siquiera de los escépticos propiamente dichos, sino la duda poética, que es duda humana, de hombre solitario y descaminado, entre caminos. Entre caminos que no conducen a ninguna parte (*JM*, Tomo 1, 25-26).

El sentido del mundo está:

[. . .] ordenado o construido todo él [el mundo] sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón, que llaman principios de la lógica, los cuales reducidos al principio de identidad que los resume y reasume a todos, constituyen un solo y magnífico supuesto: el que afirma que todas las cosas, por el mero hecho de ser pensadas, permanecen inmutables, ancladas, por decirlo así, en el río de Heráclito (*JM*, Tomo 1, 195).

Muñoz Millanes en su artículo “El otro irreductible de Juan de Mairena” resume muy bien esta problemática:

Para precisar aún más esta aproximación recíproca entre poesía y filosofía, podríamos decir que los modernos poetas tocados de metafísica se inspiran en una nada puramente intelectual: ellos admiran una nada negativa del pensamiento que reduce la diferencia de lo real. En cambio, los metafísicos modernos que poetizan, meditan sobre una nada existencial: sobre cómo la diferencia de lo real afecta negativamente al poeta en cuanto hombre, produciéndole inquietud (81).

c) *Lo apócrifo como otra forma de la verdad: verdad inventada, imaginada, soñada.*¹⁷

A este respecto dice Muñoz Millanes:

En general, ‘apócrifo’ significa ‘no manifiesto’: ‘oculto’, ‘secreto’, ‘disimulado’ (este adjetivo se relaciona etimológicamente con ‘críptico’ y ‘cripta’ y se aplica a menudo a libros sagrados no canónicos y no leídos públicamente como sucede con los evangelios de ese nombre [. . .]). Machado se refiere a lo apócrifo como algo ficticio e inventado: como un producto de la imaginación. [. . .] Aunque, más exactamente, no lo concibe como creación absoluta, como pura fantasía sin relación alguna con la realidad, sino como invención en el sentido de descubrimiento, hallazgo [. . .] lo apócrifo vendría a ser, no una falsedad, sino una verdad alternativa o complementaria: una verdad insólita que, al haber sido oculta por la verdad oficial que nos ofrece la razón, tiene que ser descubierta por la imaginación (72).

Para Machado, al igual que para Ortega y para Heidegger,¹⁸ la verdad va a ser *alétheia*, desocultamiento, invención, revelación. La verdad más que ser una concordancia entre el pensar y el mundo, las palabras y las cosas, devuelve a los entes su carácter de acontecimiento. La verdad más que definir una identidad, un contorno definido para las cosas, propone una apertura en la cual los entes aparecen, se muestran, se dejan ver. Dejarse ver, aparecer, mostrarse no va a querer decir enseñar el verdadero rostro, sino que:

¹⁷ Ver Cerezo Galán y Muñoz Millanes.

¹⁸ Para la noción de verdad como *alétheia* ver *Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset y “On the essence of truth” y “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger incluidos, respectivamente, en sus libros *Pathmarks* y *Caminos del bosque*.

[. . .] al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece pero se muestra como algo diferente de lo que es (Heidegger, *Caminos del bosque* 36).

En la última estrofa del proverbio XLVII de “Proverbios y Cantares”, Machado afirma: “[. . .] En el principio era la máscara”. Y en el proverbio anterior, Machado dice: “Se miente más de la cuenta/ por falta de fantasía/ también la verdad se inventa” (*P y P*, Tomo 2, 635).

d) *Lo apócrifo como lugar de encuentro (y también de lucha, conflicto, desencuentro) entre “el corazón del poeta, tan rico en sonoridades [. . .] [y] la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico” (P y P, Tomo 2, 709).*¹⁹

e) *La noción de un pasado apócrifo: negación del principio de la irrevocabilidad del pasado (del carácter irrealizable de la potencialidad en el pasado).*²⁰

¹⁹ Ver “Antonio Machado y la máquina de trovar” de Manuel Durán; Gutiérrez-Girardot; y “Machado y sus apócrifos” de José Ángel Valente, incluido en su libro *Las palabras de la tribu*.

²⁰ Ver *Antonio Machado: Teoría y práctica del apócrifo* de Eustaquio Barjau; *Palabra en el tiempo* de Cerezo Galán; Gutiérrez-Girardot; *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano* de Laín Entralgo, en particular su ensayo “Tiempo, recuerdo y esperanza en la poesía de Antonio Machado”; y Muñoz Millanes.

*f) Los otros del pensar filosófico: la retórica, el escepticismo y la sofística como ejercicios apócrifos del pensar.*²¹

*g) Lo apócrifo entendido como una ética de la expresión y un arte de vivir.*²²

Esta temática, central para mi argumento, es la menos desarrollada por la crítica. Sin embargo, se pueden encontrar sugerencias útiles que apuntan en esta dirección en Cerezo Galán:

No se limita, por tanto, al reconocimiento de que el llamado mundo objetivo es una fábula o ‘poema’ de nuestro pensar, sino que intenta exorcizar con su sofística el sortilegio de este palacio encantado de la lógica, buscando la puerta al campo. [. . .] Su tarea consistirá por lo tanto en un doble frente: la descomprensión de lo ya pensado y el ensayo de una nueva vía dialógica de confrontación de las creencias radicales, en que puede estar el hombre. La comunicación en Mairena sigue siendo de raíz poética, como es poético, esencialmente creativo y lúdico, el aire de su aventura. De ahí que su escepticismo, lejos de inhibir, estimule al juego de las diferencias, ensayando el paso a la parte contraria; y su diálogo tenga que ser abierto, policéntrico, porque no busca el acuerdo ‘objetivo’; relativamente fácil en un mundo/fábula, como el de la lógica, sustancialmente apócrifo, sino la

²¹ Ver Gutiérrez-Girardot.

²² No me extiendo en la exposición de estas últimas tres temáticas porque a ellas les dedicaré especial atención más tarde.

fecundación recíproca de las creencias contrarias/complementarias, para que nunca se cierre el espacio del sentido (“Lo apócrifo machadiano” 206).

*h) Lo apócrifo y los románticos: ironía y fragmento.*²³

La ironía, según Schlegel sólo es posible a aquel espíritu, “[. . .] que en cierto modo contenga en sí una pluralidad de espíritus y todo un sistema de personas” (citado por Barjau 92). La ironía no sólo es multiplicidad, disolución del yo en sus múltiples máscaras, sino también simulación: “el ironista, al fin de invalidar mejor la verdad establecida, también finge estar de acuerdo en un primer momento con los que la detentan” (Muñoz Millanes 76). A partir de esta puesta en cuestión de lo que pasa por objetivo y fiable, el ironista señala el carácter arbitrario y contingente de los fundamentos de nuestra razón. El ironista dice otra cosa de la que piensa, habla desde la diferencia entre la palabra y el pensar, entre la intención y la expresión.²⁴

No es fácil que pueda yo enseñaros a hablar, ni a escribir, ni a pensar correctamente, porque yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y arrepentimientos. Llevo

²³ Ver Barjau; *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos* de Pablo Cobos; “Lo apócrifo machadiano” de Cerezo Galán; Gutiérrez-Girardot, Kauffmann y Muñoz Millanes.

²⁴ Alexander Nehamas en su libro *The Art of Living*, al cuestionar la traducción que Gregory Vlastos hace del ciceroniano “*alia dicuntur ac sentias*” como “what you say is **quite** other than what you understand” (23, las negritas son del autor), trata de mantener en la concepción moderna de la ironía la infinita y absoluta negatividad, según el decir de Kierkegaard, inherente a este tropo. El énfasis, según Nehamas, que *quite* le otorga a la frase acerca el término *allium* al significado de *contrario*, mucho más fácil de discernir y entender que su más literal y mucho más ambiguo sentido de diferente. Decir algo diferente, y no contrario de lo que se piensa, coloca a la ironía en una zona intermedia entre la verdad y la mentira, entre la sospecha y la revelación del sentido.

conmigo un diablo -no el demonio de Sócrates-, sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado; que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas. ¡Un verdadero lío! Para los tiempos que vienen, no soy yo el maestro que debéis elegir, porque de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos (JM, Tomo 1, 105).

Gutiérrez-Girardot reconoce en el uso del fragmento²⁵ machadiano, una ascendencia romántica, más de tono que de intención, sin embargo piensa que quien pudo ejercer influencia directa sobre Machado fueron las glosas de Eugenio d'Ors. El fragmento machadiano se distingue de la glosa en que: “no es comentario sino resonancia, no es razonamiento sino intuición” (Gutiérrez-Girardot 166). El fragmento en Machado, como en los románticos, sirve para mantener la vida del poema, después de la disolución de la lírica, a través de un doble movimiento: “[. . .] poetización del mundo [. . .] socialización de la poesía [. . .]” (Gutiérrez-Girardot 166).

Cerezo Galán, acertadamente, alerta sobre una fácil asimilación del pensamiento machadiano a la estética romántica:

La interpretación de Machado en clave exclusivamente romántica no da cuenta del nivel del proceso de crisis interior de su obra, ni de su esfuerzo por desembarazarse del yo interior especular y sus secretas galerías de fantasmas, para abrirse a lo real, buscándose afanosamente el lugar de los ojos. También

²⁵ El mejor estudio del uso del fragmento en el romanticismo que conozco es *The Literary Absolute* de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy.

como Kierkegaard, Machado ha sufrido la quiebra del yo romántico y se ha enzarzado en una lucha intestina con el romanticismo. Ya se le llame ‘desubjetivización’ (despertar del sueño) o apertura cordial de la alteridad (Cerezo Galán, “Lo apócrifo machadiano” 188).

Lane Kauffman propone, en su ensayo “Género y praxis en *Juan de Mairena*”, leer lo apócrifo como una modalidad genérica: “La clave genérica de *Juan de Mairena* reside precisamente en su carácter ‘apócrifo’ con referencia, [. . .] no a su ambigua condición ontológica, sino a su carácter retórico, al tipo de comunicación (*speech acts*) que encarnan los fragmentos de Mairena” (271). Esta idea de Kauffman resume, magistralmente, las diferentes interpretaciones a que se ha sometido lo apócrifo en la obra de Machado. Decir que lo apócrifo es un género supone la afirmación de que a lo apócrifo le es inherente una peculiar noción del autor y del lector, una específica concepción de la verdad, una distintiva relación entre las partes y el todo, una singular distribución de los saberes establecidos con los cuales el género en cuestión se relaciona, una distintiva manera de leer la tradición, una interacción propia entre la intención autorial y la expresión o producto discursivo de la misma.

La pregunta que propone Lane Kauffman, ¿qué consecuencias va a tener concebir lo apócrifo como un género?, no sólo sirve de resumen de toda una tradición sino que es el punto de partida de mi lectura. Es importante aclarar que el argumento central de mi lectura es que lo apócrifo es una poética en la obra de Machado. En mi estudio asumo la propuesta de Kauffmann, pero, también, en cierto sentido, la radicalizo: lo apócrifo no es una peculiaridad estilístico-expresiva que caracteriza a ciertos textos de Machado, sino que es la figura central para entender la obra de Machado en su totalidad. El concepto de lo apócrifo

contamina toda la obra machadiana y no se limita a los textos producidos por sus diferentes heterónimos. El concepto de lo apócrifo conlleva el de reescritura.²⁶ Lo apócrifo es un espacio desde donde se reescribe²⁷ la tradición y la propia obra. A partir de este concepto, Machado redefine, en su totalidad, el sentido y la intención de su obra; la reinventa desde otro lugar y otro tiempo.

En mi análisis de los apócrifos de Machado intentaré responder a las siguientes problemas-preguntas: ¿Cómo leer una historia apócrifa, una tradición secreta y espúrea,²⁸ una historia cuyo origen se encuentra fuera de los hechos reconocidos, en la ambigua zona de lo posible y lo contingente?²⁹ ¿Cómo leer una historia no lineal, una historia que no respeta las

²⁶ El crítico que mejor ha estudiado la función que tiene la reescritura en los apócrifos de Machado es Jorge Guillén en su artículo “El apócrifo Antonio Machado”.

²⁷ Machado al reescribir sus textos hace dos cosas diferentes: reescribe algunos de sus textos a través de sus heterónimos, utiliza dos fragmentos idénticos y los firma con nombre diferente.

²⁸ Ya en San Agustín, en su *The City of God*, la palabra apócrifo significa falso, espúreo, malo, herético (esta acepción se puede datar desde Orígenes): “Let us omit, then, the fables of those scriptures which are called apocryphal, because their obscure origin was unknown to the fathers from whom the authority of the true Scriptures has been transmitted to us by a most certain and well-ascertain succession. For though there is some truth in these apocryphal writings, yet they contain so many false statements, that they have not canonical authority” (*The City of God* 514; bk. 15, ch. 23).

²⁹ Agamben en su bello ensayo sobre el *Bartleby* de Melville define la contingencia como: “un ser que puede ser y al mismo tiempo no ser” (121). Esta modalidad, todavía según Agamben, ha dado lugar a un sin número de dificultades: “En efecto: si el ser conservase, en todo tiempo y sin límites, su potencia de no ser, por una parte el pasado mismo podría ser en cierto modo revocado y, por otra, ningún posible se actualizaría jamás ni permanecería en acto. Sin embargo, las aporías de la contingencia se han reducido tradicionalmente mediante el uso de dos principios. El primero que podría llamarse de la *irrevocabilidad del pasado* [. . .] lo enuncia Aristóteles poniéndolo en labios del poeta trágico Agatón: ‘Con respecto al pasado no hay voluntad. Por ello nadie elige que Troya haya sido saqueada, porque nadie decide acerca de lo que ha sido, sino únicamente sobre lo posible y lo futuro. Tiene pues razón Agatón cuando dice: ‘Sólo una cosa no puede hacer Dios, que no hayan pasado las cosas que han pasado’ [*Eth. Nic.*, 1139b, 6-10]. [. . .] El otro principio, estrechamente

genealogía establecidas, el calmo tránsito de padres a hijos,³⁰ y nos cuenta una zaga de hijos de nadie, una historia fraterna, que vive el tiempo en varias direcciones siempre burlándose de la concepción lineal de la historia? ¿Cómo pensar la dialéctica inherente a la memoria entre la pérdida y la búsqueda, entre el recuerdo y el olvido? ¿Cómo recordar lo que está fuera de la memoria? ¿Cómo se puede definir la tradición a partir de lo apócrifo?

¿Cómo, desde un siglo XIX apócrifo, conciliar las múltiples sonoridades del corazón del poeta con la afonía cordial de la masa? ¿Cómo inventar una nueva noción de la objetividad que se coloque más allá de la cosificación de la obra de arte, de la pérdida del aura de la misma, de la indistinción entre los objetos bellos y los objetos-mercancía? ¿Cómo recuperar - y recuperar para Machado va siempre querer decir recordar- el aura de la obra de arte, la huella de lo humano olvidada en la cosa?³¹

vinculado al anterior, es el de la necesidad condicionada, que limita la fuerza de la contingencia con respecto al ser en acto. Aristóteles [*De int.*, 19a, 22] [. . .] lo expresa con estas palabras: ‘Es necesario que aquello que es, mientras es, sea, y que lo que no es, mientras no es, no sea.’ Wolf [. . .] define este principio como *canon tritissimus in philosophia*, fundamentándolo no sin razón en el principio de contradicción. La validez lógica de este principio es, al menos lo que respecta a la potencia, hartamente incierto. El mismo Aristóteles parece desmentirlo en ocasiones, como cuando, en la *Metafísica*, escribe que ‘toda potencia es, a la vez [. . .] potencia de lo contrario’ (“Bartelby o de la contingencia” 122-23).

²¹ “El Cristo, en efecto, se revela contra la ley de Dios de Israel, que es el dios de un pueblo cuya misión es perdurar en el tiempo. Este dios es la virtud genésica divinizada, su ley sólo ordena engendrar y conservar la prole. En nombre de este dios de proletarios fue crucificado Jesús . . . ¿Quién es ese hijo de nadie Cristo que habla de amor y no pretende engendrar a nadie? ¡Tanta sangre heredada, tanto semen gastado para llegar a esto! Así se resuelven con ira proletaria los hijos de Israel contra el Hijo de Dios, el hermano del Hombre. Contra el sentido patriarcal de la historia, milita la palabra del Cristo” (*JM*, Tomo 1, 154).

²² “¿No es acaso el aura la huella de lo humano olvidada en la cosa [. . .]?” (Adorno-Benjamin 308).

¿Por qué es necesario dudar radicalmente de la existencia del prójimo para poder afirmarlo desde un punto de vista cordial? ¿Cuál es la manera correcta de dirigirse, interpelar, al otro? ¿Por qué es necesario vaciar al lenguaje de toda certeza, de todo saber positivo, para poder hablarle al otro? ¿Por qué el escepticismo, entendido como la suspensión sobre el juicio de existencia sobre el mundo, es la condición necesaria para la invención de un *pathos* y un *ethos* para el lenguaje? ¿Qué relación hay entre la ética y la estética? ¿Constituye lo apócrifo un arte de vivir?

I.A.2. LA TRADICIÓN COMO UN ARTE DE LA MEMORIA (Y DEL OLVIDO)

Cuando recordar no pueda
 ¿dónde mi recuerdo irá?
 Una cosa es el recuerdo
 y otra cosa el recordar.
 Antonio Machado

Desde principios del siglo XVII las culturas metropolitanas trataron de definir su nueva condición, su modernidad, redefiniendo su relación con su pasado. Bacon, en el *Novum Organum*, invierte el *topos* sobre el que se basa la querrela entre los antiguos y los modernos:³² nosotros los modernos somos los verdaderos antiguos porque hemos vivido y experimentado más. Nietzsche, en su ensayo “On the uses and disadvantages of history for life,” ve el exceso de historiografía como un mal, como una enfermedad. Dice Nietzsche en este ensayo: “[. . .] the unhistorical and the historical are necessary in equal measure to the health of an individual, of a people, of a culture” (*Untimely Meditations* 63). El tipo de historia que propone Nietzsche, una historia crítica, le da al hombre el poder de destruir y disolver parte de su pasado. La historia se conquista desde el futuro. El pasado tiene la forma

³² Ver Matei Calinescu (25 y 26).

de una profecía: “When the past speaks it always speaks as an oracle: only if you are an architect of the future and know the present will you understand it” (Nietzsche, *Untimely Meditations* 94). La historia crítica le niega al pasado su carácter irrevocable, introduce la posibilidad y el deseo en el mismo: “It is an attempt to give oneself, as it were *a posteriori*, a past in which one would like to originate in opposition to that in which one did originate” (Nietzsche, *Untimely Meditations* 76).

En su libro *En torno al casticismo* Miguel de Unamuno, a final del siglo XIX, opone dos tradiciones: un pasado falso que vive enterrado en libros y papeles, en monumentos y piedras, y un pasado inédito, continuo y secreto, que vive una existencia sumergida de la esfera pública de la historia. A este pasado oculto lo define Unamuno como intrahistoria. A partir de este concepto Unamuno propone la paradójica noción de una tradición eterna. La verdadera tradición es una tradición secreta, más allá o antes del cambio y el estruendo de la historia, más allá de las efemérides y las conmemoraciones. Una tradición eterna porque no deja de pasar; nada la detiene y nada por lo tanto la hace cambiar:

Se ha hablado mucho de una reanudación de la historia de España y lo que la reanudó en parte fue que la historia brota de la no historia, que las olas son olas del mar quieto y eterno. No fue la restauración de 1875 lo que reanudó la historia de España; fueron los millones de hombres que siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo el sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868 [. . .]. Y no reanudaron en realidad nada porque nada se había roto (Unamuno 186).

Walter Benjamin, por su parte, planteaba en su *The Arcades Project* una concepción histórico-material de la cultura que proponía una idea totalmente diferente de la tradición:

una tradición de la discontinuidad. Las ruinas, el lugar de los residuos, de los fragmentos, de lo inservible, como el principal legado de la historia. Para descubrir el potencial redentor del pasado hay que romper la telaraña de la historia. Hay que deshacer sus tramas, en el doble sentido de *plot* y de *complot*, para lograr algún tipo de salvación.

La obra de Borges, desde la otra orilla del Atlántico, está construida sobre el efecto apócrifo, falsificador, que crea la lectura sobre la memoria. Cuando leemos inventamos genealogías, filiaciones entre textos que nunca pensaron vivir juntos. La lectura nos permite recordar lo que nunca fue escrito. Borges, tanto en “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1941) como en “Kafka y sus precursores” (*Otras Inquisiciones*, 1952), nos describe cómo un escritor inventa a sus precursores. Incluso si el escritor reescribe literalmente la obra de su antecesor. Las tradiciones se inventan desde el futuro. La escritura y la lectura se igualan: leer un texto es volver a escribirlo. Los precursores de un escritor poco tienen que ver entre sí. La cercanía de los textos que conforman una tradición es creada desde el porvenir. La obra del autor supuestamente influido regresa a sus fuentes para construir una línea, un linaje, una tradición.

En Machado la reflexión crítica sobre la tradición empieza como un arte de la memoria. La pregunta que rige el arte de la memoria en Machado es: “[. . .] ¿cuándo [y cómo] ha de volver / lo que acaba de pasar [. . .]” (*P y P*, LVII, 470).³³ El arte de lo apócrifo³⁴ es un intento de superar el ‘nunca jamás’ con que se escribe el pasado. El recuerdo

³³ Casi todas las citas de poemas de este acápite están tomadas del tomo 2 de *Poesía y Prosa*, por lo tanto, me limitaré a indicar el número del poema y la página. En caso de que cite otra edición se indicará entre paréntesis.

³⁴ Como trataré de demostrar en este capítulo, en Machado lo apócrifo es un arte de la memoria, y por consiguiente una reflexión crítica sobre la tradición.

está hecho de galerías: “En estas galerías, / sin fondo, del recuerdo” (LXI, 472). El alma que sueña encuentra los recuerdos que se exhiben como lienzos:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
 luz de jardín y soledad de campo;
 la placidez del sueño vive
 en el paisaje familiar soñado.
 Otros guardan las fiestas
 de días aun lejanos
 figurillas sutiles
 que pone un titiritero en su retablo . . . [. . .]. (XXX, 448)

Los recuerdos son ventanas al alma donde descubrimos nuestras propias memorias en su forma espectral, onírica. La única manera de recobrar el tiempo perdido es encontrar los propios recuerdos en los sueños, recuerdos que regresan hechos imágenes, ‘figuras sutiles’. En el sueño se encuentran, el tiempo pasado y el tiempo por venir, la memoria y la esperanza: “[. . .] retablos de esperanzas y recuerdos [. . .]” (XXII, 444).

Recordar es reinventar lo vivido, hacerlo propio, darle un orden, una concordia, a lo que se escapa:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
 donde guarda el recuerdo
 los hálitos más puros de la vida,
 la blanca sombra del amor primero,
 la voz que fue a tu corazón, la mano
 que tú querías retener en sueños,

y todos los amores
 que llegaron al alma, al hondo cielo?
 ¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
 la vieja vida en orden tuyo y nuevo? [. . .]. (LXXVIII, 482)

La rememoración restaura la posibilidad en el pasado. Lo que ya se fue se reinventa desde lo que todavía no ha sido, lo que aún no ha llegado: “[. . .] / soñando [. . .] no sé con qué / con algo que no llegaba, / todo lo que ya se fue” (XCIII, 489). En el sueño, la memoria recuerda lo que nunca había sido visto.³⁵

Pero no todos los recuerdos son alma. No toda memoria es un arte. Sólo el recuerdo que se descubre en los sueños merece este nombre: “De toda memoria, sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños” (LXXXIX, 487). Para que un recuerdo sea alma, tiene que estar anudado al corazón. El corazón une, concuerda, los recuerdos. El recuerdo no es origen. El recuerdo tampoco es autobiografía. El recuerdo es un hilo que teje la historia al corazón, y limpia esta historia, la personal y la nacional, de anécdotas, de pasado heroico e infancia:

En estos campos de la tierra mía,
 y extranjero en los campos de mi tierra
 -yo tuve patria donde corre el Duero
 por entre grises peñas,
 y fantasmas, de viejos encinares,
 allá en Castilla, mística y guerrera,

³⁵ Benjamin, al hablar de la memoria involuntaria, expresa una idea muy similar: “Its images do not come unsummoned; rather, it is a matter of images that we have never seen before remembering. This is the clearest in the case of images in which we see ourselves as we do in dreams. We stand before ourselves just as we once stood in an ordinary past [. . .] that we never saw” (citado por Agamben, *Potentialities* 158).

Castilla la gentil, humilde y brava,
 Castilla del desdén y de la fuerza-,
 en estos campos de mi Andalucía,
 ¡oh, tierra en que nací!, cantar quisiera.
 Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
 imágenes de luz y de palmeras,
 [.]
 mas falta el hilo que el recuerdo anuda
 al corazón, el ancla en su ribera,
 o estas memorias no son alma. Tienen,
 en sus abigarradas vestimentas,
 señal de ser despojos del recuerdo,
 la carga bruta que el recuerdo lleva.
 Un día tomarán, con luz del fondo ungidos,
 los cuerpos virginales a la orilla vieja. (CXXV, 549)

El poeta olvida todo menos la emoción. Las cosas vuelven como espectros, como figuras en un lienzo, vuelven con otro rostro. Recordar es crear:

[Poética]

Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
 y se me olvida todo lo demás;
 muchas son las lagunas de mi memoria.

(*P y P*, Tomo 3, *Los Complementarios*, XCV, 1188)

¿Cómo hacer un arte con esa memoria vacía de anécdotas y llena de emociones?

¿Cómo hacer “aleluyas de elegías / desconsoladas de ayer” (XCV, 490)?

La poesía de Machado es una guerra del tiempo, entre un ayer que muere, que es “nunca jamás” y un ayer que es todavía.³⁶ Un tiempo que fluye y un tiempo que se estanca. Esta lucha va a tener como escenarios el paisaje: “[p]asaba el agua rizada bajo los ojos del puente. / Lejos la ciudad dormía” (XIII, 438); y la propia biografía:

[Retrato]

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

[.....]

Converso con el hombre que siempre va conmigo

³⁶ Cerezo Galán distingue con gran claridad ambos usos del tiempo en Machado: “La observación de Machado es justísima. Está en la línea de la distinción hegeliana entre lo pasado (*das Vergangene*) y lo sido (*das Gewesene*). Lo pasado en el sentido de *Vergangene* es la positividad muerta de lo que fue, irrecuperable en su facticidad, porque no puede ser apropiado por el espíritu. Son, por decirlo de modo machadiano, los despojos que el mar de la vida arroja a la orilla, el polvo de la descomposición existencial, que sólo puede ser recordado en un acarreo afanoso de vestigios y residuos. Proust -piensa Machado- sólo se las ve con aquel pasado muerto y decadente, que sólo saca a flor la fina introspección cansina burguesa. Por eso sus páginas tienen el rancio perfume de un museo de cera, o de un herbolario en que exhiben su belleza ajada unas flores imposibles. El mundo machadiano de la memoria tiene una intencionalidad de sentido opuesto. No acumular sino producir, no exhumar sino renacer. Por eso la obra de Marcel Proust, está inspirada por una escrupulosa fidelidad a lo pasado, en un anecdotario infinito” (*Palabra en el tiempo* 308). Habría que hacer, sin embargo, una pequeña aclaración: en Machado la creación, el renacimiento, sólo se da contra un fondo, o paisaje petrificado, contra una naturaleza muerta. La dialéctica entre un tiempo que muere y uno que renace es lo que caracteriza a la poesía de Machado. El momento de opacidad de la imagen y su revelación coexisten en el poema, luchan en la página. Más tarde estudiaremos esta singularidad de la poética machadiana.

[.....]

mi soliloquio es plática con este buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

[.....]. (XCVII, 491-92)

y también tendrá como escenarios la historia:

[. . .] ¡Qué importa un día! Está el ayer alerta
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana -ni el ayer- escrito [. . .]. (CI, 498)

y la política:

[. . .] Este hombre no es de ayer ni de mañana,
sino de nunca, de la cepa hispana
no es el futuro maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana. (CXXXI, 560)

San Agustín, en el libro X de sus *Confesiones*, propone un arte de la memoria que también se articula a partir de la relación entre el recuerdo y la esperanza, entre la memoria y el olvido. La memoria en San Agustín abarca toda la geografía del alma. En la memoria sensorial sobreviven las cosas que ya no están presentes ante nuestros sentidos, pero que podemos evocar como imágenes. La memoria extrasensorial almacena recuerdos no asociables con ninguna cosa externa, como la propia idea de sentido vinculado a diferentes conceptos lingüísticos o los conceptos matemáticos. Estos conceptos parecen constituir ideas

innatas, una memoria anterior a cualquier recuerdo consciente, a cualquier noción de aprendizaje: una memoria de lo inmemorial. Estos conceptos viven en un estado de latencia, de posibilidad más que de realidad, en una existencia oculta, dispersa y desordenada. Pensar para San Agustín, al igual que para Platón, va a estar asociado a una recolección y también a una conformación: darle forma y disponibilidad a lo que permaneció olvidado y amorfo.

El recuerdo de algo que no poseemos, que no sabemos de dónde viene, pero que anhelamos, constituye nuestra búsqueda fundamental. Aquí es importante recordar que la dialéctica de la memoria es la de la pérdida y la búsqueda. Ambos momentos son constitutivos de la memoria. La memoria no sólo encuentra sino que también esconde. El olvido es un momento de la memoria. El olvido total no existe o al menos no existe como fenómeno de la conciencia: "Puedo hablar del olvido y saber de lo que estoy hablando, pero ¿cómo podré saberlo si no lo recuerdo?" (San Agustín, *Confesiones* 276). Uno de los problemas que nos plantea el texto de San Agustín es: ¿dónde habita el olvido? o ¿cómo se recuerda lo olvidado? Esta pregunta provoca otras: ¿cómo recordar lo que está fuera de la memoria? ¿Cómo buscar lo que está perdido pero no olvidado? ¿Cómo algo puede estar perdido sin haber sido previamente olvidado?

Recuerdo, luego existo: "Yo soy el que me acuerdo, yo el alma" (San Agustín, *Confessions* 277). La memoria abarca la existencia. La identidad se sostiene en el acto de recordar. Pero, ¿en qué lugar vive el olvido? Si vive fuera de la memoria no existe. Al menos no existe como parte de mi yo, de mi identidad. ¿En qué lugar vive lo divino, lo más propio de nuestra alma? Lo más íntimo y nuestro que, sin embargo, no podemos considerarlo una propiedad, algo que nos pertenece. "¿Cómo, pues, te puedo buscar, Señor? Porque cuando te busco a ti he de buscar la vida bienaventurada [. . .] ¿Cómo, pues, he de buscar la vida feliz?"

(San Agustín, *Confessions* 281). El autor insiste y se pregunta cómo se conoce lo que no se ha vivido, cómo se puede amar lo que no se conoce. ¿Cómo podemos acordarnos de lo que no hemos conocido? El recuerdo de la felicidad no es como el recuerdo de una cosa sensible, tampoco es como el recuerdo de un concepto, ni como el recuerdo de una pasión como el gozo. El recuerdo de la felicidad es el recuerdo de una promesa. El recuerdo de la felicidad no viene del pasado sino del futuro. El recuerdo de la felicidad, y de lo divino, es un recuerdo del porvenir.

Pedro Laín Entralgo fue el primer crítico en reconocer la relación existente entre la memoria y la esperanza tanto en Machado como en San Agustín. Dice Laín Entralgo en su ensayo “Tiempo, recuerdo y esperanza en la poesía de Antonio Machado”:

En el corazón tienen su unidad extratemporal, el pasado y el futuro del hombre, su memoria y su esperanza: y así, si la actividad de la memoria consiste en recordar o traer de nuevo al corazón lo que ya pasó, el ejercicio de la esperanza . . . ,³⁷ consiste en proyectar sobre el futuro el ansia de integridad y bienaventuranza que en el corazón hay. Al ‘recuerdo’ de la memoria correspondería, simétricamente, el ‘recuerdo’ de la esperanza, como a la ‘evocación’, llamamiento de lo pretérito desde el presente, corresponde, cara al porvenir, la tácita ‘invocación’ [. . .] En el lenguaje lírico de Antonio Machado, esa actividad del corazón que unifica el recuerdo y la esperanza

³⁷ Es importante notar que para Machado no toda espera se transforma en esperanza. Hay una espera que desespera, al igual que hay un tiempo que no fluye, que se estanca, que muere: “las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías: / las blancas sombras se van” (XVIII, 442).

recibe el nombre de ‘ensueño’. Soñando el alma vivifica y recrea el pasado, puebla y anima el porvenir [. . .] (429-30).

Es a través de su más famoso heterónimo, Juan de Mairena, que Machado va a denominar al recuerdo, que se recupera y se inventa desde la otredad y la extrañeza de lo onírico, de lo fictivo, pasado apócrifo:

Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda posibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica, aunque nos sirva para hobrearnos con los dioses, los cuales fracasarían como nosotros si intentasen cambiar la fecha de nuestro natalicio [. . .].³⁸ Mas para nosotros lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, y por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así [. . .], lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo no me limito a disuadirlos de un snobismo de papanatas que guarda la novedad caída del cielo, la cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirla en una verdadera creación vuestra. A este pasado yo llamo apócrifo, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico. Mas si vosotros

³⁸ La influencia de los yos ex-futuros de Unamuno en la concepción del pasado apócrifo de Mairena es más que palpable. El mejor estudio de este tema que conozco es *Presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* de Aurora de Albornoz en particular su capítulo “El tema de la identidad personal”.

pensáis que un apócrifo que se declara deja de ser tal, puesto que nada oculta, para convertirse en puro juego o mera ficción, llamadle ficticio, fantástico, hipotético, como queráis, no hemos de discutir por palabras (*JM*, Tomo 1, 221-222).

Este pasado plástico, apócrifo, ficticio recupera su condición de posibilidad.

Devolverle al pasado su condición de potencia, no conlleva, como bien afirma Mairena, la posibilidad de cambiar la dimensión fáctica de este pasado. El pasado, sin embargo, puede recibir la más variadas formas, puede ser corregido, aumentado, depurado. Metáforas, todas, que apuntan a la escritura o mejor a la reescritura. Reinventamos el pasado al reescribirlo, al hacer que tenga una intención y un sentido diferente. La verdadera originalidad radica entonces en la posibilidad de reescribir la tradición, de reinventarla. Esta reinención de la tradición no debe ser confundida con la novedad, con lo nuevo como valor a partir del cual se articula la estética moderna. Esta falsa novedad padece “de una abrumadora vejez cósmica”. Como dice Machado por boca de Eugenio D’Ors: “Todo lo que no es tradición es plagio” (*JM*, Tomo 1, 198).

Lo apócrifo es una escritura de segundo grado. Se reescribe, se reinventa, se vuelve a crear lo que ya fue escrito. Esta relación crítica con la tradición, inherente a lo apócrifo, no debe ser confundida con ningún tipo de tradicionalismo. Desconfianza de la falsa novedad no va a querer decir en Machado ingenua confianza en la tradición:

Quisiera yo -habla Mairena a sus alumnos- que entraseis al mundo literario curados de ese *snobismo* para el cual sólo es nuevo el traje que lleva todavía la etiqueta del sastre, y es sólo un elegante quien así lo usa [. . .]. Mas no por esto he de aconsejaros el amor a la rutina, ni siquiera el respeto a la tradición

estricta. Al contrario, no hay originalidad posible sin un poco de rebeldía contra el pasado (*JM*, Tomo 1, 221).

La clara filiación nietzscheana de esta noción de un pasado apócrifo se hace más evidente en “Notas inactuales, a la manera de Juan de Mairena” que publicó Machado en *La Vanguardia* en 1938. En estas notas Mairena se vuelve a referir al supuesto carácter irrevocable del pasado:

Si tenemos en cuenta la reversibilidad ideal de lo pasado y la plasticidad de lo futuro, no hay inconveniente en convertir la historia en novela, sin que, por ello, pierda la historia nada esencial [. . .]. Sólo así podremos sacudir la tiranía de lo anecdótico y lo circunstancial. Creemos que no hay suficientes razones para aceptar la fatalidad de lo pasado. Reconocemos, sin embargo, que los deterministas nunca han de concedernos que lo pasado debió ser de otro modo, ni siquiera que pudo ser de muchos [. . .].³⁹ Y para no entrar en discusiones [. . .] nos declaramos al margen de la historia y de la novela, meros hombres de fantasía, como Juan de Mairena, cuando decía a sus

³⁹ Negar la irrevocabilidad del pasado, aceptar que pudo ser de otro modo e incluso que pudo ser de muchos modos diferentes, conlleva la negación del principio de razón suficiente de Leibniz “hay una razón por la cual existe algo y no más bien nada”. “Comentando el principio de razón suficiente, que su maestro Leibniz había dejado sin demostrar, Wolff explica que repugna a nuestra razón admitir que algo pueda ocurrir sin razón. Si se elimina este principio, en efecto, ‘el mundo verdadero [. . .] se transforma en un mundo de fábula en el cual la voluntad de los hombres hace las veces de razón de lo que acaece’” (Agamben, “Bartelby” 117). Esta reducción del mundo a la fábula, esta indistinción, para decirlo con las palabras de Borges, entre la filosofía y la literatura fantástica, entre la realidad y la ficción, va a ser la consecuencia de la introducción de la posibilidad en el pasado, de la afirmación del pasado que pudo ser sobre el pasado que fue, la afirmación de un pasado apócrifo. En Machado la afirmación de la irrealidad del mundo va a ir aparejada con la afirmación del otro desde un punto de vista ético y afectivo (a este tema dedicaré el último acápite de este capítulo).

alumnos: ‘Tenéis unos padres excelentes, a quienes debéis cariño y respeto; pero, ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?’ (JM, Tomo 2, 177).

El concepto de lo inactual nos remite inevitablemente a las *Untimely Meditations* nietzscheanas, en particular a la segunda, ya citada en este texto, “On the Uses and Disadvantages of History for Life”. El pasado, en este texto, tiene la forma de un enigma. Un enigma que también es una promesa de sentido. Sólo quien es capaz de aventurarse a lo desconocido tiene la capacidad de recuperar esta promesa. Para entender el pasado hay que salir de todas las certezas, hay que dejar de asumir todas las continuidades. El pasado nos da su sentido mejor cuando salimos a la intemperie de la historia, es decir, a su futuro. Quien vive en la intemperie de la historia puede contar y actuar de nuevo todos los relatos.

Para esta reinvención y reescritura del pasado no sólo es necesaria la memoria, sino que el poeta debe ejercer también el arte del olvido:

Dos cosas importantes ha de saber el poeta: la primera que el pasado no es sólo imperfecto, como ya se ha dicho con sobradas razones, sino también perfectible a voluntad; la segunda que el olvido es una potencia activa, sin la cual no hay creación propiamente dicha, como se explica o pretende explicar en la metafísica de mi maestro Abel Martín (JM, Tomo 2, 37).

Para Abel Martín, el maestro de Mairena, el olvido era un elemento central de su metafísica:

Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido, fiel a su metafísica. En ella -conviene recordarlo- era el olvido uno de los ‘siete reversos, aspectos de la nada o formas del gran Cero’. Merced al olvido puede el poeta [. . .] arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no

es ya evocador, sino -en apariencia, al menos- alumbrador de formas nuevas.

Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido (*JM*, Tomo 1, 117).

El pasado entonces debe ser interpretado desde una perspectiva vital, capaz de olvidar, lo cual va a querer decir para Machado la posibilidad de hacer nueva historia y además, la introducción de la potencia, del poder-ser en el pasado. Devolverle a éste su carácter precario e inestable, pero también vital y promisorio. Devolverle el peligro y la angustia de ser otro, para devolverle su vida y su promesa. El pasado no va ser visto, entonces, como un antecedente sino como un problema, el pasado no legitima el presente sino que lo cuestiona.

El olvido activo no va a querer decir carencia de ser, privación, sino que se transforma en una efectiva presencia crítica del hombre ante el pasado. Es importante subrayar el carácter activo de este olvido que en ningún sentido puede ser igualado con un olvido ignorante del pasado y satisfecho con el presente, sino, más bien, todo lo contrario, un olvido que niega una relación mimética con el pasado, para afirmar el pasado como contingente, que propone una relación con el mismo a través de la reescritura y la invención. La relación que quiere proponernos Machado con el pasado busca en el pasado la posibilidad, lo que tiene vocación de futuro, lo que no fue y por eso puede seguir siendo. Este pasado no se recupera a través de la memoria sino que accedemos a él a través de este olvido activo. El olvido ejerce una purga, una selección de lo pasado: “el olvido desnuda a la experiencia de su facticidad, de su irremediable concreción, y la deja así libre para la obra creadora de la evocación imaginativa” (Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo* 215). Machado opone su concepción del olvido activo a la rememoración proustiana: “*Le temps perdu* es, en

verdad, el siglo del autor, visto como un pasado, que no puede convertirse en futuro y que se pierde irremediabilmente si no se recuerda” (*JM*, Tomo 1, 158).

El pasado es tan incierto como el porvenir. El devenir en su totalidad (pasado-presente-futuro) está sometido al cambio y a la reescritura:

Incierto es, en verdad, lo porvenir ¿Quién sabe lo que va a pasar? Pero incierto es también lo pretérito ¿quién sabe lo que ha pasado? No dudo que haya en nuestra conciencia una pretensión a fijar lo pasado, como si las cosas pudieran hacerse inmutables al pasar de nuestra percepción a nuestro recuerdo. Pero si lo miramos más de cerca, veremos que el devenir es uno, y que es su totalidad (porvenir-presente-pasado) lo sometido a constante cambio. También es cierto que, como el punto de mira y los puntos de referencia varían de continuo -cuantitativa y cualitativamente- ningún punto de referencia de nuestro pasado ha de parecernos dos veces como exactamente el mismo. De suerte que ni el porvenir está escrito en ninguna parte ni el pasado tampoco. Y no digo para que os burléis de los historiadores, que siempre merecen nuestro respeto, sino para que seáis más indulgentes con sus errores [. . .] la pretensión de ver lo futuro no es mucho más usuraria que la jactancia de conocer lo pasado, en la cual todos alguna vez hemos incurrido (*JM*, Tomo 1, 101).

La noción de olvido activo tiene, también, una clara ascendencia nietzscheana.⁴⁰

Nietzsche, en *La genealogía de la moral*, define en los siguientes términos al olvido activo:

⁴⁰ Las cercanías entre Nietzsche y el Machado de los apócrifos, como se ha visto, a través de este capítulo, son muchas: el mundo como fábula o poema de nuestro pensar, la negación del carácter irrevocable del pasado, la noción de que el pasado es un problema de voluntad: querer que las cosas sean como fueron, pero sobre todo querer que sean de otra manera. La principal distancia entre Nietzsche y Machado se produce a partir del rechazo que provoca en

Cerrar de vez en cuando las puertas y ventanas de la conciencia; no ser molestados por el ruido y la lucha con que nuestro mundo subterráneo de órganos serviciales desarrolla su colaboración y oposición; un poco de silencio, un poco de *tabula rasa* [. . .] de la conciencia, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo y sobre todo para las funciones y funcionarios más nobles, para el gobernar, el prever, el predeterminar [. . .] -éste es el beneficio de la activa, como hemos dicho, capacidad de olvido, una guardiana de las puertas, una mantenedora del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta: con lo cual resulta visible en seguida que sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente (65-66).

Machado el nihilismo y anticristianismo de Nietzsche y además, lo que en mi opinión es mucho más importante, la solución ética, afirmación del otro a través de un *ethos* y un *pathos*, que le da Machado al escepticismo y al nihilismo. Los mejores críticos de Machado, con la salvedad de José Muñoz Millanes que afirma: “[. . .] Mairena al criticar la filosofía nos hace pensar en el procedimiento genealógico de Nietzsche” (76), sólo se han detenido en la distancia que Machado tomó con respecto a Nietzsche y no han sido capaces de estudiar la honda marca que el pensador alemán dejó en nuestro poeta. Incluso Gonzalo Sobejano, en su excelente libro *Nietzsche en España*, limita la influencia de Nietzsche en Machado al uso del aforismo y el epigrama: “Si existe alguna influencia de éste en la obra de Machado, aquí está: en lo formal, en lo literario” (423). La crítica, sin embargo, ha insistido, con demasiada según mi opinión, en la influencia de Bergson en la obra de Machado. El dato biográfico de que Machado asistió a varias de sus conferencias ha pesado más que las ambiguas referencias que hace Machado al pensador francés. Es cierto que hay alguna afinidad entre el concepto de duración bergsoniano y el concepto del todavía en Machado. Sin embargo, la concepción de la duración bergsoniana no establece una distancia temporal entre el estado presente y los estados pasados. El pasado para Bergson se organiza y armoniza con y a partir del presente de una forma que podría ser definida como instantánea. Otra es la relación que se establece entre el pasado y el presente en Machado como trataré de demostrar más adelante. Para el concepto de duración de Bergson ver *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

El olvido⁴¹ hace regresar al pasado como contingencia, como posibilidad. El pasado no va a ser más lo que pasó independientemente de nuestra voluntad, sino que regresa como un drama del querer y el no querer del hombre que lo convoca. El eterno retorno niega el carácter irrevocable del pasado. El pasado vuelve a ser; regresa no como lo que fue, sino como lo que pudo ser. Hacer una genealogía,⁴² para Nietzsche, va a querer decir trazar la historia de una discontinuidad, trazar una trama de hilos inconexos, olvidar el origen entendido como sentido y fundamento de una cosa, y recuperar su carácter aleatorio y contingente.

La tradición para Machado es el diálogo entre *aleth_ia* y *l_th_*, entre la revelación y el ocultamiento de la memoria.⁴³ Contraria a la propuesta estética de Proust⁴⁴ de salvar el siglo XIX a través de la memoria, Machado nos propone el olvido del real siglo XIX español y la invención, revelación, de un siglo XIX apócrifo.

⁴¹ “Decía Federico Nietzsche que la ventaja de una mala memoria consiste en poder gozar varias veces de una misma cosa por primera vez. La frase -comentaba Mairena- es ingeniosa y, sin embargo, no es ninguna tontería”(JM, Tomo 2, 34).

⁴² Foucault en su clásico estudio *Nietzsche, la genealogía, la historia* afirma: “Que detrás de las cosas hay ‘otra cosa bien distinta’: no su secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella ¿La razón? Que ha nacido de una forma del todo ‘razonable’, -del azar-” (18).

⁴³ “This is why from its inception, philosophy, which seeks to give an account of this double structure of tradition and human language, has presented knowledge as caught in a dialectic of memory and oblivion, unconcealment and concealment, *al_theia* and *l_th_*” (Agamben, *Potentialities* 105).

⁴⁴ Es importante aclarar que el uso de la figura de Marcel Proust en este acápite tiene un sentido estratégico. No comparto totalmente la lectura que Machado hace de Proust. Me parece que, como trataré de demostrar en el próximo apartado, hay entre ambos pensadores semejanzas que son tan importantes como las diferencias que los distinguen.

I.B. REINVENTAR EL SIGLO XIX: CONTRAPUNTO ENTRE ANTONIO MACHADO Y WALTER BENJAMIN

I.B.1. UN SIGLO XIX APÓCRIFO

En una carta fechada el 17 de julio de 1912, Machado le escribía a Ortega y Gasset “que el lírico español no ha nacido aún”. Sin embargo, continúa Machado, ningún momento tan propicio como el actual para esto. Y a continuación lista ocho condiciones que se deben tener en cuenta para crear la lírica moderna en España:

- 1.-Que nuestra lírica no la hemos de sacar de nuestros clásicos.
- 2.-Que sí la hemos de sacar de nuestra tierra y de nuestra raza.
- 3.-Que la tradición, tal como ha llegado a nosotros, no es un valor poético; con ella no se puede construir nada.
- 4.-Que la poesía es siempre agua que corre, actual, de esa actualidad que tiene su raíz en lo eterno.
- 5.-Que no se es castizo por vestir trajes o adoptar formas de lenguaje de otras épocas, sino ahondando en el hoy que contiene el ayer, mientras que el ayer no podía contener al hoy.
- 6.-Que el poeta puede hablar a las piedras, pero que debe también interrogar a los hombres.
- 7.-Que no es el poeta un *jaleador* de su patria, sino un revelador de ella.
- 8.-Que es preciso buscar el poema fundamental nuestro que no está ni en la historia, ni en la tradición, sino en la vida (*P y P*, Tomo 3, 1513-1514).

Machado a través de estos ocho principios propone una serie de problemas que constituyen, en mi opinión, los ejes de su poética: ¿Qué significa crear una tradición poética?

¿Dónde encontrar esta tradición? ¿Cómo inventarla? ¿Cómo acceder a ese “hoy que contiene el ayer” y a la vez separarse de todo tradicionalismo? ¿Cómo sacar una tradición de la tierra y de la raza, y a la vez rehuir del populismo y el folklorismo? ¿Cómo encontrar una solución a “la discordancia entre la acción y sus postulados ideales y [. . .] [a la] gran pugna entre la elementalidad y la cultura” (*JM*, Tomo 1, 272)? ¿Qué relación hay entre esas dos formas del pasado que coexisten en los poemas de Machado entre ese tiempo, agua, que fluye y que promete un sentido mejor, y el tiempo que se estanca, que nos muestra la “*facies hippocratica*” de la historia a través de una naturaleza muerta, de un paisaje petrificado? ¿Qué diferencia hay entre la tradición y la vida, entre el pasado muerto y el pasado apócrifo? Y, por último, ¿cómo crear una nueva forma de objetividad? ¿Cómo poderle hablar a las piedras y a los hombres?

La creación de una lírica moderna va a suponer, también, un cambio de énfasis: “Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesía; pero no han intentado hacer un libro de poetas [. . .]. Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica” (*P y P*, Tomo 2, 1267). Vidas imaginarias de poetas y poemas apócrifos, todo situado en el siglo XIX. Abel Martín y Juan de Mairena, los dos grandes heterónimos de Machado, también son poetas-filósofos del siglo XIX. Abel Martín (Sevilla 1840-Madrid 1898), como bien dice Antonio Fernández Ferrer en su prólogo a *Juan de Mairena*, “es coetáneo de Bécquer, Giner de los Ríos, Galdós, Verlaine y Nietzsche, Juan de Mairena (Sevilla 1865-Casariego de Tapia, Asturias, 1909), de Bergson, Husserl, Proust, Valéry, Unamuno, Rubén Darío y Valle Inclán” (*JM*, Tomo 1, 21). Machado aclara que a pesar de haber vivido parte de su vida en el siglo XX:

Juan de Mairena, que murió en los primeros años del siglo XX, mantuvo hasta última hora su fe ochocentista, pensando que los siglos no empiezan ni terminan con la exactitud cronológica que fuese de desear, y que algunos siglos como el suyo bien pudieran durar siglo y medio. Mairena no alcanzó la guerra europea [. . .] ni el triunfo y boga de la obra de Bergson, ni el documento póstumo más interesante del ochocientos, la novela de Marcel Proust [. . .] (*JM*, Tomo 1, 158).

Nuevos problemas, nuevas preguntas: ¿Cómo imaginar a poetas decimonónicos que pudieron y debieron ser y sin embargo no existieron? ¿Cómo inventar de nuevo el siglo XIX? ¿Cómo descubrir la originalidad, la novedad, en la tradición, en el pasado?

Ortega y Gasset, en un pequeño ensayo aparecido en *El espectador* “Nada moderno y muy siglo XX,” habla también de la necesidad de enfrentarse al siglo XIX: “Hablando con rigor, el siglo XIII, y todos los demás pretéritos sólo existen para nosotros dentro del siglo XIX, según él los vio y al través de su genio. Este es, pues, el verdadero enemigo” (21).

Toda nuestra relación con el pasado esta mediada por el siglo XIX. Reinventar al siglo XIX va a querer decir imaginar una diferente relación con todo nuestro pasado. Recordar y olvidar desde un arte y una poética diferente.

Es en el discurso que preparaba, y que nunca llegó a leer ni a publicar, Machado en 1931, cuando lo hicieron miembro de la Academia de la Lengua, donde propone lo que será el problema central de su poética: ¿cómo escribir desde el XIX; pero desde un siglo XIX posible, inventado, apócrifo?

El problema de la lírica moderna lo asocia Machado, en este discurso inédito, al desfallecimiento del espíritu romántico:

Cuando seguimos con alguna curiosidad el movimiento literario moderno, pudiéramos señalar la eclosión de múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas, pero que todas ellas tuvieron un denominador común: guerra al sentimiento, guerra a la razón, es decir a las dos formas de comunicación humana. El individualismo romántico es idealista y cordial, desmesura la razón, pero cree en ella, exalta el sentimiento hasta agotarlo [. . .] (*P y P*, Tomo 3, 1785).

Y luego continúa:

Cuando el espíritu romántico desfallece [. . .] sólo se salva el culto al yo, a la pura intimidad del sujeto individual. Y una nueva fe, un tanto perversa, se inserta [. . .] Se piensa que lo individual humano, el yo propiamente dicho, el sí mismo es lo diferencial entre hombre y hombre y que carece de formas de expresión genéricas. Razón y sentimiento son cosas de todos, instrumentos ómnibus que el poeta desdeña en su afán de cantarse a sí mismo, no responden a la íntima realidad psíquica. Y el problema de la lírica, en su relación con el lenguaje, se complica. Porque el lenguaje humano se ha formado en diálogo y polémica con el mundo exterior, y es ya inadecuado para la introversión romántica. En la lírica de los románticos el lenguaje tiene todavía una función universal que cumplir: la expresión de la gran nostalgia de todas las almas [. . .] más tarde [. . .] lo que el poeta llama su mundo interior no trasciende de los estrechos límites de su conciencia psicológica [. . .]. El poeta explora la ciudad más o menos subterránea de sus sueños y aspira a la expresión de lo inefable, sin que le asuste el *contradictio in adjecto* que su expresión implica.

Es el momento literalmente *profundo* de la lírica, en el que el poeta desciende a sus propios infiernos, renunciado a todo vuelo de altura (*P y P*, Tomo 3, 1785-1786).

El lenguaje ha perdido su función universal. Se ha producido una escisión entre el mundo interior del poeta y la realidad. El universo y el hombre ya no hablan el mismo lenguaje. El lenguaje que se había formado a través de la razón y el sentimiento, entendidos como las dos principales forma de comunicación, de diálogo y polémica con el mundo, ya no sirve para expresar el mundo interior. El lado oscuro del romanticismo se deja ver en su desfallecimiento; su excesivo subjetivismo y su militancia contra el objeto terminan en el solipsismo de la lírica moderna. Los sentimientos y las ideas se han eclipsado:

Es evidente que en la poesía de los simbolistas el largo radio de los sentimientos se ha acortado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación: y que las ideas propiamente dichas, esas luminarias del horizonte, inasequibles constelaciones de la mente, se han eclipsado. Pronto no serán las ideas, sino todo elemento conceptual lo que el poeta tiende a eliminar [. . .]. *De la musique avant toute chose*, decía Verlaine. Y no olvidemos que la *musique* de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana y la furiosa cacofonía del *orgue de Barbarie* (*P y P*, Tomo 3, 1786).

El lenguaje liberado de sus lazos cordiales y racionales ya no tiene nada que comunicar. El poema, parafraseando a Paul Valéry, se ha convertido en una vacilación,

demasiado prolongada, entre el sonido y el sentido.⁴⁵ En la obra de James Joyce, una de las maneras en que concluye el siglo XIX, el siglo romántico, según las palabras del propio Machado, asistimos a la fragmentación de la subjetividad moderna por su exceso de subjetivismo, por:

[. . .] el acotamiento progresivo de su horizonte mental [. . .]. El desfile vertiginoso de sus imágenes no es ya el fluir de una conciencia, porque estas imágenes, que unas parecen brotar de lo hondo y otras venir de fuera, pretenden valer por sí mismas, no pertenecer a nadie, no guardar relación entre sí; no constituyen de ningún modo un objeto mental que pueda contemplarse, conservando, no obstante, la antipática frialdad de lo objetivo (*P y P*, Tomo 3, 1789).

El vértigo anónimo de las imágenes modernas no puede ser resumido dentro de ninguna forma de inteligibilidad. Su objetividad es refractaria a cualquier forma de recuperación de sentido, a cualquier contemplación. La objetividad que se crea mediante este procedimiento, aclara Machado en un ensayo sobre Moreno Villa que aparece en *Los Complementarios*:

[. . .] cae necesariamente en el fetichismo⁴⁶ de las cosas. Sus imágenes, que no pretenden expresar su íntimo sentir, puesto que él mismo los

⁴⁵ “The poem, that prolonged hesitation between sound and sense” (Valery 168).

⁴⁶ La definición del fetiche de la mercancía, según Marx, es que la relación entre los hombres es percibida como una relación entre cosas. La mercancía en tanto valor de uso es algo trivial y perfectamente comprensible, pero en cuanto se presenta como valor de cambio (mercancía como tal) adquiere una segunda naturaleza, una naturaleza extraña, se transforma y llega a ser asible e inasible a la vez. Este carácter *cuasi* espiritual que adquiere la mercancía le confiere una forma dual, a un tiempo objeto de uso y portador de valor. Su naturaleza biforme y bifronte le concede su carácter de fetiche. La mercancía vuelve hacia el hombre

desestima, aspiran a ser transubjetivas, tener el valor de las cosas. Y si a este hecho de la desvalorización de lo interno acompaña alguna reflexión, el poeta comprende que, concomitantemente, el mundo de las cosas se ha desvalorizado también, porque eran esos mismos sentimientos, ya ausentes o apagados, los que prestaban toda su magia al mundo externo. Las cosas se materializan, se dispersan, se emancipan del lazo cordial que antes las domeñaba, y ahora parecen invadir y acorralar el alma del poeta, perderle el respeto, reírsele en las barbas. En medio de una imaginaria de bazar, el poeta siente su último fracaso, y, en consecuencia, tampoco prestará a sus creaciones otro valor que el de juguetes mecánicos, buenos, cuando más, para curar el tedio infantil (*P y P*, Tomo 2, 1371).

Al ocaso del mundo íntimo le es concomitante el desencantamiento del mundo externo. Las imágenes empiezan a funcionar como cosas. Y las cosas liberadas de esos lazos analógicos, cordiales, que les imponían un orden, una armonía, un concierto, vuelven al alma del poeta pero como objetos alienados, extraños, refractarios a cualquier forma de inteligibilidad. Los objetos pierden sus sentidos, sus vínculos, su carácter orgánico, pero

una cara o la otra sin que nunca sea posible captar ambas a la vez. En la obra de Marx, a la dualidad mercantil corresponde una dualidad axiológica. El valor se superpone al uso normal del objeto. En el texto marxista se establece una oposición entre lo concreto, lo natural y lo cotidiano (asociados al valor de uso) y lo abstracto, lo artificial y lo extraño (asociados con el valor de cambio). Incluso la oposición marxista tiene una arista médica: el valor de uso se asocia con lo sano (relaciones normales entre el productor y su producto) y el valor de cambio es concebido como enfermedad, que viene a pervertir, enrarecer, enajenar a los objetos (los valores de uso). Tomo como punto de partida para mi lectura de Marx *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* en especial su segunda parte “En el mundo de Odradek. La obra de arte frente a la mercancía”.

adquieren un valor. Los objetos se han convertido en juguetes mecánicos, en mercancías.⁴⁷ Lo contrario a la analogía no es, como pensaban los románticos, la ironía sino el precio. La pérdida del aura de la obra de arte, de su carácter mágico, es contemporánea de la economía mercantil.

La única manera de recuperar la aureola perdida de la obra de arte es crear una diferente relación con el tiempo perdido, con el pasado, lo cual quiere decir, según ya aprendimos de Ortega, con el siglo XIX. Para Proust, ese otro gran epígono del siglo XIX: “el poema o la novela [. . .] surge del recuerdo, no de la fantasía creadora, porque su tema es el pasado que se acumula en la memoria, un pasado destinado a perderse si no se rememora, por su incapacidad de convertirse en porvenir” (*P y P*, Tomo 3, 1787).

Convertir el pasado en porvenir, salvar al siglo que pudo ser y no al que fue, esos van a ser los retos que asumirá la poesía de Machado: “El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno [. . .]” (*P y P*, Tomo 3, 1796) y, en la siguiente página, “Si la poesía renace se hablará de una restauración de una vuelta a la antigua” (1797). Volver a inventar lo humano, los valores cordiales, el diálogo:

⁴⁷ Testimonios de este cambio que han sufrido las cosas a partir del impacto de la economía mercantil se multiplican en esta época (desde principios de siglo hasta la segunda guerra mundial) por toda la literatura europea. Quizás el más elocuente sea la carta que escribió Rilke a Witold von Hulewicz en la que dice: “Todavía para los padres de nuestros padres [. . .] una casa, una fuente, una torre desconocida, incluso su propia chaqueta, su abrigo, eran infinitamente más, infinitamente más familiares; casi cada cosa una vasija en la que encontraban ya lo humano y acumulaban todavía más de lo humano. Ahora llegan de América cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, simulacros de vida [. . .]. Una casa en el sentido americano, una manzana americana o una vid de allá no tienen nada en común con la casa, el fruto, racimos en los que había penetrado la esperanza y la meditación de nuestros antepasados. [. . .] Las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros declinan y no pueden ya ser sustituidas. Somos tal vez los últimos que hayan conocido todavía tales cosas [. . .]” (citado por Agamben, *Estancias* 77-78).

A través de todo el siglo romántico resuena un tema negativo: el de la irrealidad de cuanto trasciende del sujeto individual. Nunca se insistirá demasiado sobre el escepticismo -(o fe agnóstica [. . .])- y el solipsismo del ochocientos. Todo el siglo fue, en lo profundo, una reacción monstruosa contra los dos temas esenciales de la cultura occidental que son [. . .] el de la dialéctica socrática, que inventa la razón humana, la comunión mental de una pluralidad de sujetos en las ideas trascendentales, y el de la otra más sutil dialéctica del Cristo que revela el objeto cordial y funda la fraternidad de los hombres emancipados de los vínculos de sangre. Sólo Platón y Cristo supieron dialogar porque ellos más que nadie creyeron en la realidad espiritual de su prójimo. El ochocientos, en cambio, se mostró [. . .] incapaz para el diálogo, lo que explica el carácter egolátrico de su lírica [. . .]. Ninguna de sus metafísicas implica la realidad irreductible y absoluta del tú. Esto quería decir mi apócrifo Juan de Mairena cuando afirmaba que el hombre del ochocientos no creyó seriamente en la existencia de su vecino (*P y P*, Tomo 3, 1796).

Pero sólo se descubre, se revela, la certeza cordial, si se acepta, como hace su apócrifo Mairena, el viaje a través de la negatividad que impuso sobre las cosas y el mundo el siglo XIX. Si se acepta la duda radical que le impuso el siglo XIX a la existencia de los otros. No se puede regresar a una certeza ingenua en los valores humanos. Hay que volver a vivir el siglo XIX, y redescubrir a partir de la irrealidad del prójimo y de la duda poética, los nuevos valores cordiales. Sólo así se puede hacer una crítica del presente, de la deshumanización del arte y de la desacralización del mundo.

El último reto que debe enfrentar el poeta moderno, y para esto también necesita encontrar una clave en el siglo XIX, es la democratización de la cultura, el acceso de la masa a los antiguos espacios sagrados de lo artístico y cultural. El poeta moderno enfrenta un último dilema: ¿cómo construir un espacio común entre el sonoro y solitario corazón del poeta y la afonía cordial de la masa?

I.B.2. LA PÉRDIDA DEL AURA DE LA OBRA DE ARTE: EL ARTE Y LAS MASAS

En una carta fechada el 31 de mayo de 1935 Walter Benjamin definía, al igual que Machado, su proyecto histórico-filosófico como una protohistoria, una historia de los orígenes, del siglo XIX.⁴⁸ Los paralelos no terminan aquí. Tanto Benjamin como Machado intentan redefinir el concepto de la obra de arte a partir del impacto que tuvieron las masas, la muchedumbre, en la concepción de la cultura y del espacio social. Ambos, también, pensaron las consecuencias que la tecnología iba a tener sobre la noción de obra, de autor y de público. Los dos autores, además, proponen una solución utópica al conflicto que crea la masificación, tanto en su producción como en su recepción, de la obra de arte. Los múltiples paralelos entre ambos pensadores no nos deben llamar a engaño. A la pregunta común que subyace en sus respectivas obras, ¿es posible producir un concepto de obra de arte totalmente secular?, responde, cada uno, desde una posición política y estética diferente. Se impone, por lo tanto, un contrapunto entre ambas figuras.

Hacer una historia de los orígenes del siglo XIX quería decir para Benjamin, en primer lugar, hacer una historia material-cultural de lo que hoy conocemos como el siglo

⁴⁸ Esta preocupación va a marcar muchos de los textos que Benjamin va a producir a partir de 1927, cuando comienza a trabajar en *The Arcades Project*.

XIX. Entender, y este es otro de los sentidos de esta frase, cómo en el siglo XIX se pueden localizar muchos de los usos y las instituciones de la modernidad. Cómo los objetos del siglo XIX, y es importante subrayar que se trata de una historia material, una historia de los objetos, de las mercancías, se colocaban en el origen del siglo XX.

La frase puede ser entendida, también, como una pregunta: ¿cómo hacer una historia de los orígenes? Ya desde el prólogo epistemológico-crítico a su *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin proponía una diferente noción de origen:

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente en un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar [. . .]. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y a su protohistoria. Las directrices de la contemplación filosófica están trazadas en la dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene un carácter esencial. La categoría de origen no es como Cohen da a entender una categoría lógica sino histórica (28-29).

El origen es una categoría histórica y no lógica, por lo tanto, el acceso al origen no nos entrega el fundamento o el sentido de algo, sino un accidente significativo en su devenir. Como categoría histórica, el origen, nada tiene que ver con el concepto de génesis: acceder al origen de un fenómeno va a suponer una diferente manera de contar el relato de la historia, quebrar cualquier ilusión de continuidad entre el pasado y el presente. El origen es un “remolino” en “la corriente del devenir”, un movimiento que interrumpe, disloca, el flujo de la historia. El acceso al origen no es inmediato; supone un proceso de restauración y reestablecimiento, de contradicción de la lógica factual que le imponen los acontecimientos a la historia. Además, su condición de hecho reconstruido le otorga un carácter incompleto e imperfecto.

Muchas de estas ideas son recuperadas en su *The Arcades Project* al que dedicó los últimos trece años de su vida, y que quedó inconcluso con su muerte. Con este proyecto, Benjamin intentaba llevar a cabo su sueño de hacer una verdadera historia material de la cultura. Dejar que fueran los objetos más cotidianos y corrientes, las mercancías y baratijas del siglo XIX, las que dejarán ver, expusieran (esta nueva forma de historia sigue la técnica del *montage*, del *collage* y rehuye cualquier forma de relato lineal) la historia de la cultura:

I was describing how this work -comparable, in method, to the process of splitting the atom- liberates the enormous energies of history that are bound up in the ‘once upon a time’ of classical historiography. The history that showed things ‘as they really were’ was the strongest narcotic of the century (*The Arcades Project*, [N3, 4],⁴⁹ 463).

⁴⁹ En todo los fragmentos de *The Arcades Project* citados indico entre corchetes la numeración del fragmento utilizada por el editor y fuera de los corchetes la página respectiva.

La principal premisa historiográfica de Benjamin era que para poder producir un contacto entre el pasado y el presente hay que destruir todas las formas de continuidad establecidas por la tradición. Disolver las mitologías del siglo XIX, despertar de su ensueño. Este nuevo proyecto histórico-filosófico es descrito por Benjamin como una dialéctica de la imagen, de la mirada:⁵⁰

The dialectical image is an image that emerges suddenly in a flash. What has been is to be held fast -as an image flashing up in the now of its recognizability. The rescue that is carried out by these means -and only by these- can operate solely for the sake of what in the next moment is already irretrievably lost [. . .] the prophetic gaze that catches fire from the summits of the past ([N9, 7], 473).

La relación entre el pasado y el presente tiene la forma de una imagen, de un flash, de una constelación transitoria. Esta imagen detiene el *continuum* de la historia, interrumpe su devenir. La relación entre el pasado y el presente no es una de progresión sino que tiene la forma de una imagen que surge cuando la continuidad de la historia se interrumpe. Cada imagen lleva su propia marca histórica, una peculiar forma de inteligibilidad que funciona sólo dentro de una época determinada. Al ser arrancada de este contexto histórico, la imagen se convierte en una cifra, en un enigma, pero es desde este enrarecimiento de su inteligibilidad que se puede recuperar su verdadero carácter histórico, su verdad: “criticism and prophecy must be the two categories that meet in the salvation of the past” (citado por Agamben, *Potentialities* 157).

⁵⁰ La expresión ‘dialéctica de la mirada’ es de Susan Buck-Morss.

Las cosas, en este nuevo modelo historiográfico, son salvadas de una peculiar forma de transmisión que concibe la herencia histórica como una preservación cuasi-religiosa del pasado, que intenta recuperar los sentidos originales perdidos. Las nuevas formas de transmisión salvan a las cosas a través de mostrar las fisuras que les son inherentes, el carácter accidental y aleatorio de su origen:

What are phenomena rescued from? Not only, and not in the main, from the discredit and neglect into which they have fallen, but from the catastrophe represented very often by a certain strain in their dissemination, their ‘enshrinement as heritage’. -They are saved through the exhibition of the fissure within them.- There is a tradition that is catastrophe ([N9, 4], 473).

Y en un fragmento anterior: “The relation of the tradition to the technology of reproduction deserves to be studied [. . .]” ([N6a, 3], 469).

A esta preocupación responden dos de sus textos más importantes de los años 30 “Little History of Photography” (1931) y “The Work of Art in the Age its Technological Reproductibility”⁵¹ (cuya primera versión es de 1935). En ambos textos, Benjamin trata de producir una nueva concepción de la obra de arte, a través de una reflexión sobre las consecuencias históricas y políticas de la tecnología, que se coloque más allá de la esfera de lo cultural, de lo sagrado. Benjamin percibe una estetización de lo político en el fascismo y piensa que al radicalizar el proceso de secularización que ha sufrido la obra de arte en la modernidad podrá producir nuevos conceptos estéticos de los cuales el nazismo no se podrá apropiarse:

⁵¹ Para la interpretación de estos ensayos me apoyo en *Walter Benjamin’s Other History. On Stones, Animals, Human Beings and Angels* de Beatrice Hanssen, en especial su capítulo “The Aesthetics of Transience”, y *Words of Light* de Eduardo Cadava.

They [las nuevas formas de producción entre las cuales se encuentra la reproducción mecánica] neutralize a number of traditional concepts -such as creativity and genius, eternal value and mystery- which, used in an uncontrolled way (and controlling them is difficult today), allow factual material to be manipulated in the interests of fascism (“The work of Art” 252).

La reproducción mecánica,⁵² asociada en este texto con el surgimiento de la fotografía y el cine en el siglo XIX, constituye una manera de transmitir el objeto fuera de la tradición. La reproducción libera a la obra de su carácter sagrado, único e irrepetible. La reproducción mecánica trasmite a la obra no en su singularidad sino a un nivel serial y masivo: "In even the most perfect reproduction, one thing is lacking; the here and now of the work of art -its unique existence in a particular place [. . .] The here and now of the original underlies the concept of its authenticity" (“The Work of Art” 253).

La autenticidad de la obra de arte está vinculada a su carácter aurático. El aura para Benjamin designa: “the unique apparition of a distance, however near it may be” (“The Work of Art” 255). Al perder la obra de arte su autenticidad, asociada a su aquí y ahora, a su carácter único e irrepetible, y su autoridad, vinculada a su carácter cuasi-sagrado, intangible, simbólico-trascendente, es separada del lugar que ocupaba en la tradición: “It might be stated as a general formula that the technology of reproduction detaches the reproduced object from the sphere of tradition” (“The Work of Art” 254). La reproducción parece responder a una lógica contraria a la de la tradición, mientras la tradición trata de garantizar la singularidad y

⁵² Es importante subrayar que para Benjamin la reproducción mecánica tiene un carácter estructural y no histórico: “In principle, the work of arts has always been reproducible” (“The work of Art” 252). Lo que aporta la modernidad es una mayor intensidad y extensión a este mecanismo y, a partir del surgimiento de la fotografía, su incorporación en el propio proceso creativo de la obra de arte.

la permanencia de la obra de arte, la reproducción afirma su reproductividad, su carácter de copia, e incluso de simulacro, y su carácter transitorio. La idea de un legado supone la transmisión de bienes culturales que se consideran auténticos, asociados a un determinado creador, incluso si este creador es anónimo, a un determinado período histórico, a una determinada cultura, y este patrimonio se vincula a un valor, una autoridad, un prestigio cultural.

La serialidad, la pérdida de su carácter único e irrepetible, de la obra de arte, y su mayor accesibilidad, cercanía, parecen favorecer su recepción masiva. La reproducción mecánica devalúa el carácter cultural de la obra de arte en favor de su valor expositivo. Este valor expositivo le da a la obra de arte una mayor tangibilidad, una mayor cercanía a las masas. La obra de arte, al perder su aura y su autenticidad, no va a tener otro valor de uso que su valor de cambio. En otras palabras, la obra se convierte en mercancía.

La reflexión de Benjamin deja, en mi opinión, varios problemas sin resolver:⁵³

¿Se puede pensar a la obra de arte como un objeto entre los otros objetos, como una mercancía más y a la vez dar cuenta de su singularidad, si es que existe? ¿Es sólo arte lo que una cultura determina consagrar como arte, y, por lo tanto, todo puede ser la obra de arte y, a su vez nada, intrínsecamente, lo es?

⁵³ El carácter utópico de esta propuesta benjaminiana, la destrucción del aura del objeto bello, es más que evidente. El artista que quizás haya llevado más lejos el intento de destruir el 'aura' de la obra de arte, entendida como una lejanía sacralizante que hace de la obra de arte algo intocable e invaluable, fue Marcel Duchamp. Sin embargo, sus *ready-made* son tan objetos de veneración como cualquier obra de arte en el sentido tradicional. Los *ready-made* de Duchamp, al igual que cualquier obra de Rafael o Leonardo, se pueden ver pero no tocar. En el caso de artistas como Joseph Beuys, que pretende crear un arte efímero, antropológico, en el cual el público participe, se involucre, toque la obra, e incluso sea co-creador de la misma; el aura que ha perdido la obra se transmite a la figura del artista. El artista se ha convertido en mago, en chamán, el arte ha recuperado en su totalidad, su función ritual.

I.B.3. LA MÁQUINA DE TROVAR

El gran dilema del arte moderno es cómo democratizar el arte sin que este proceso de masificación le haga perder su capacidad crítica.⁵⁴ Este problema va a ser tema de reflexión constata en los escritos de Machado de los años treinta:

Juan de Mairena se preguntó alguna vez si la difusión de la cultura había de ser necesariamente degradación y, a última hora, una disipación de la cultura; es decir, si el célebre principio de Carnot tendría una aplicación exacta a la energía humana que produce la cultura. El afirmarlo le parecía temerario. De todos modos -pensaba él-, nada parece que debía aconsejarnos la defensa de la cultura como privilegio de casta, considerada como un depósito de energía cerrado, y olvidar que, a fin de cuentas, lo propio de toda energía es difundirse y que, en el peor caso, la entropía o nirvana cultural tendríamos que aceptarlo por inevitable. En el peor caso -añadía Mairena-, porque cabe pensar, de acuerdo con la más acentuada apariencia, que lo espiritual es lo esencialmente irreversible, lo que al propagarse ni se degrada ni se disipa, sino que se acrecienta. Digo esto para que no os acongojéis demasiado porque las masas, los pobres desheredados de la cultura tengan la usuraria ambición de educarse y la insolencia de procurar los medios para conseguirlo (*JM*, Tomo 2, 161-162).

Y en el discurso que escribió por su ingreso a la Academia de la Lengua agrega: “Por lo demás, la defensa de la cultura como privilegio de clase, implica, a mi juicio, la defensa

⁵⁴ Ya vimos como para Benjamin el propio proceso de masificación, de reproducción mecánica, empieza a ser asociado con un nuevo potencial crítico de la obra de arte.

inconsciente de lo ruinoso y lo muerto y, más que de valores actuales, defensa de prestigios caducados” (*P y P*, Tomo 3, 1793).

Sin embargo, el rostro anónimo, despersonalizado de la masa, sigue constituyendo para Machado, a través de su apócrifo Mairena, una amenaza. Hay que descubrir al hombre en la multitud, tanto al hombre individual, como al genérico, al histórico, como al trascendental. Hay que imaginarle un rostro a la multitud. Hay que reinventar lo humano:

Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre que es lo único que nos interesa; al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial y al hombre empíricamente dado, en circunstancias de lugar y tiempo, sin excluir el animal humano en sus relaciones con la naturaleza. Pero el hombre masa no existe para nosotros (la masa como una noción físico matemática que no tiene un gramo de humanidad) [. . .] Porque aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas frente a su más abominables explotadores, han escogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética y aún estética. Y esto es francamente absurdo. Imaginad lo que podría ser una pedagogía para las masas ¡La educación del niño masa! Ella sería, en verdad, la pedagogía del mismo Herodes, algo monstruoso (*JM*, Tomo 1, 273).

El propio concepto de élite, o minoría selecta, es, también, un abuso de la estadística. La idea de que la cultura tiene un valor que se degrada, se despilfarra, según se amplifique su uso, reduce la cultura a otra forma de mercancía. Una visión desde dentro,

cordial de la cultura, demuestra una única verdad: no se pueden sumar los valores

cualitativos:

En cuanto al concepto de élite o minoría selecta⁵⁵ [. . .] plantea problemas muy difíciles [. . .] yo no creo en la posibilidad de una suma de valores cualitativos, porque ella implica una previa homogenización que supone, a su vez, una descualificación de estos mismos valores (*JM*, Tomo 1, 274).

Y en otro lugar afirma:

La cultura, vista desde afuera, como la ven quienes nunca contribuyeron a crearla, puede aparecer como un caudal en numerario o mercancías, [. . .] el cual, repartido, entre muchos, entre los más, no es suficiente para enriquecer a nadie. La difusión de la cultura sería para los que así piensan, un despilfarro o dilapidación de la cultura, realmente lamentable [. . .] es extraño que sean, a veces, los antimarxistas, que combaten la interpretación materialista de la historia, quienes expongan una concepción tan expresamente materialista de la difusión cultural (*JM*, Tomo 2, 21).

Pero, ¿es posible establecer una relación cualitativa con las multitudes? ¿Es posible encontrar un punto de encuentro entre las infinitas melodías del corazón individual y la afónica solidaridad que brindan las masas? ¿Es posible construir, en suma, alguna forma de comunión con las multitudes que no caiga en la inevitable homogeneización que el concepto de masa conlleva?

⁵⁵ El diálogo crítico que establece Machado en estas reflexiones con *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset es más que evidente. No me extenderé en este tema pues en el capítulo dedicado a José Ortega y Gasset analizo con detenimiento este libro, en especial su prólogo.

A este problema responde Mairena, a través de un apócrifo de segundo grado, Jorge Meneses, con la invención de la máquina de trovar:⁵⁶ “Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar*, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas eran las coplas que daba a la estampa” (*P y P*, Tomo 2, 708-709).

La tecnología, al igual que en Benjamin, adquiere en este texto un sentido redentor. Esta máquina logrará hacer, al fin, una poesía para las masas. Esta máquina sintetiza dos de los grandes sueños de la poesía moderna, perpetuados a través del decir de Rimbaud: el yo es otro, la poesía será hecha por todos:

Meneses: Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesa menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo) es acaso un lujo, un tanto abusivo, del poeta manchesteriano, del individualismo burgués basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón, con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico.⁵⁷ La poesía

⁵⁶ El único estudio dedicado a este tema en la obra de Machado es el de Manuel Durán titulado “Antonio Machado y la máquina de trovar”.

⁵⁷ Gutiérrez-Girardot, uno de los pocos críticos que ha señalado el paralelo que existen entre Machado y Benjamin, afirma: “Semejante observación [El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico] -que sin mayor reparo hubiera firmado Walter Benjamin- da pie a Meneses a afirmar que tras el fin de la lírica [. . .] es preciso formular una nueva poesía” (86). José Ángel Valente, por su parte, enfatiza más el contraste, la diferencia, sostenida, por supuesto,

se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario [. . .] no es un corazón [. . .] porque nadie siente si no es capaz de sentir con otros [. . .] ¿por qué no con todos? (*P y P*, Tomo 2, 711).

En la modernidad la individualidad, la subjetividad, se ha reducido a lo privado, y lo privado a una forma de propiedad, a una mercancía. A la destrucción del polo individual, burgués del sentimiento, de la lírica, corresponde un redescubrimiento de su dimensión impropia, impersonal, cordial. El poeta debe renunciar a lo privado para descubrir lo verdaderamente íntimo, que es lo de todos. Su *pathos* se debe transformar en un *ethos*.

La máquina de trovar registra de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano. La máquina acepta el vaciamiento del mundo interior y lo consolida.

por ciertas preocupaciones comunes y ciertos paralelos en sus respectivas biografías, entre ambos pensadores. Dice Valente en su *Las palabras de la tribu*: “[. . .] a nivel peninsular la tensión de los años de la Europa sangrienta, donde a la estetización de lo político característica del fascismo se responde desde la ideología opuesta, en el momento en el que el estalinismo empuja a ésta a formas aberrantes, con la politización del arte, según señaló bien Walter Benjamin, ese judío alemán muerto también al lado de los Pirineos, cuando huía de los nazis, en viaje geográficamente inverso al de Machado, y la frontera de España no se había abierto” (84).

Pero este vaciamiento no conlleva, necesariamente, una recaída en lo homogéneo, en una objetividad abstracta y vacía. La máquina de trovar inventa una nueva forma de lo humano, de la sentimentalidad, de la lírica: lo adyacente, lo ajeno, lo heterogéneo como espacios desde los cuales se funda la objetividad, la solidaridad, la simpatía, la comunidad.⁵⁸

La máquina de trovar es, como ya dijimos, un apócrifo de segundo grado. Un poeta real (Antonio Machado), se inventa a un poeta posible (Juan de Mairena) que, a su vez, crea a otro poeta virtual (Jorge Meneses) quien inventa una máquina que es la supuesta autora de su poemario *Coplas mecánicas*, el cual, por supuesto, es un libro inexistente. La máquina de trovar es una de las tantas utopías que se ha inventado el arte moderno para resolver el problema de la irrupción de las multitudes en el espacio social y cultural. La utopía de Machado tiene, sin embargo, una singularidad: al nacer ya tenía la forma de una parodia.

I.B.4. ¿ES POSIBLE SEGUIR HABLANDO DEL AURA DE LA OBRA DE ARTE DESPUÉS DEL DESENCANTAMIENTO DEL MUNDO?

En una carta escrita a Scholem en 1936, Benjamin explica por qué no ha divulgado aún su trabajo *The Work of Art in the Age of Reproducibility*: “Mantengo [este trabajo] muy en secreto, ya que sus ideas son incomparablemente más idóneas para el robo que la mayoría de las mías” (59).⁵⁹ Esta afirmación es ilustrativa, del tono impersonal, panfletario,

⁵⁸ Estos son algunos de los rasgos con los que define Agamben lo que será la comunidad del futuro en su libro *La comunidad que viene*.

⁵⁹ Tomo esta cita de la nota del traductor a la traducción española de “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”. Utilizo, sin embargo, para todos los textos, de Benjamin con la excepción de *El origen del drama barroco alemán* y *The Arcades Project* la traducción inglesa *Walter Benjamin. Selected Writings* editada por Harvard University Press en cuatro volúmenes.

propagandístico que Benjamin le dio a este texto. Tono, por cierto, afín con el cambio que él supone ha producido la tecnología y sus técnicas reproductivas sobre la naturaleza del arte. Sin embargo, la reticencia que muestra Benjamin a que sus ideas sean plagiadas, copiadas, reproducidas de un modo mecánico y anónimo, muestra cómo en su propia producción intelectual todavía está vigente una noción de autoridad, de propiedad, de singularidad de la obra artística que sigue respondiendo a las características que él asociaba con lo aurático. Parece que la aureola, el carácter sagrado que rodea a la obra de arte, no es tan fácil de disipar.

Para indagar, con mayor profundidad, en la naturaleza de la cercanía que le brindan las nuevas tecnologías a la obra de arte, es necesario volver sobre el valor expositivo que empieza a ser dominante, según Benjamin, en el arte moderno: “In photography, exhibition value begins to drive back cult value on all fronts” (“The Work of Art” 257). En su primera etapa la fotografía trató de recuperar el carácter mágico de las imágenes a través de su poder de revelar lo minúsculo. El retrato, y en particular el rostro, fue el lugar privilegiado de esta resacralización del mundo. El primero en romper con este carácter aurático de la fotografía fue Atget. Esta ruptura con el carácter aurático de la obra de arte está vinculado a su abandono a las cosas. Atget liberó al objeto de su aureola. Le quitó la envoltura al objeto, lo desnudó. Lo despojó de su valor simbólico e incluso de su función y sentido social, de su uso. La cosa totalmente deshumanizada, liberada de la red simbólico-social que le asignaba un sentido y una función, va a adquirir una cercanía de un carácter bastante singular.⁶⁰ La

⁶⁰ Dice Agamben en su libro *La comunidad que viene*: “No coseidad (espiritualidad) significa: perderse en las cosas, perderse hasta no poder concebir más que cosas. Y sólo entonces, en la experiencia de la irremediable coseidad del mundo, toparse con un límite, tocarlo. (Éste es el sentido de la palabra: exposición)” (71-72).

fotografía de Atget acerca a los objetos pero produce un extrañamiento entre el hombre y su entorno. La destrucción de la noción de lejanía, provoca una atomización, una fragmentación de lo que se considera familiar, próximo, cercano.⁶¹ Lo próximo, lo familiar, lo cercano se sostenían sobre ese horizonte que constituía un límite trascendente y que anunciaba un más allá.

El aura constituye, entonces, tanto la lejanía simbólico-ritual que se asociaba, tradicionalmente, con la obra de arte, como el horizonte, el espacio propio, lo que puede ser contemplado, abarcado por la mirada:

What is aura, actually? A strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be. While at rest on a summer's noon, to trace a range of mountains on the horizon, or a branch that throws its shadow on the observer, until the moment or hour become part of their appearance -this is what it means to breathe the aura of the mountains, that branch ("The Work of Art" 518-519).

Aura es la apariencia de una lejanía, que constituye el límite, el horizonte de lo que nosotros consideramos como lo conocido. El aura vive en los límites, en los contornos, de las cosas que nuestro ojo puede abarcar. Es el más allá de lo que consideramos visible y aprensible cuando contemplamos el mundo. La quiebra del aura conlleva la atomización del espacio que solíamos reconocer como propio: los límites entre las cosas, sus contornos, se

⁶¹ Eduardo Cadava en el libro ya citado afirma: "The 'passionate inclination of today's masses to reduce or overcome distance -a passion linked to their desire for images- reveals an aporia. As Samuel Weber explains, 'to bring something 'closer' presupposes a point or points of reference that are sufficiently fixed, sufficiently self-identical, to allow the distinction between closeness and farness, proximity and distance. Where, however, what is 'brought closer' is itself already a reproduction -and as such, separated from itself- the closer it comes, the more distant it is'" (xxvi).

disipan. Por eso, el arte antiaurático no puede ser objeto de contemplación o juicio. Liberar al objeto de su aura, va a querer decir, por lo tanto, liberarlo de sus límites, de sus sentidos reconocibles; devolverlo como un *debris* verbal, como ruina, como desperdicio. Acercar al objeto como copia, o mejor, como simulacro. Quitarle la envoltura a cada objeto, quitarle su piel, exponerlo a una total exterioridad:

The painting invites the viewer to contemplation before it, he can give himself up to his train of associations. Before a film image, he cannot do so. No sooner has he seen it than it has already changed [. . .]. Indeed, the train of associations in the person contemplating these images is immediately interrupted by new images. This constitutes the shock effects in film [. . .] (“The Work of Art” 267).

El shock interrumpe el espacio de contemplación, la red analógica, que le aseguraba a la obra de arte una autoridad, un sentido, un valor trascendente: “I can no longer think what I want to think [protesta George Duhamel]. My thoughts have been replaced by moving images” (“The Work of Art” 267). Quedan, sin embargo, muchas preguntas sin responder: ¿en qué medida puede la nueva distancia, que crea la obra de arte entre el hombre y su entorno, entre el hombre y las cosas, ser inmune a un nuevo efecto de ritualización, de sacralización?, ¿puede ser igualada la autonomía de la obra de arte, su forma material, su independencia de otras esferas de discurso, a su supuesto carácter mágico, sagrado?,⁶² ¿cómo

⁶² En esta última pregunta vocalizo alguna de las reservas que Theodor Adorno le expresó a Walter Benjamin con respecto a su idea de la pérdida del carácter aurático de la obra de arte y el valor emancipador que Benjamin asociaba con este proceso. Para este propósito ver las cartas que le escribió Adorno a Benjamin el 18 de marzo de 1936, 4 de junio de 1936 y 29 de febrero de 1940.

entender, entonces, el proceso redentor que Benjamin asocia con estos cambios de la noción de lo artístico?, ¿es posible una redención del mundo desde su irremediable carácter profano?

La oposición entre shock y visión analógica del mundo no es privativa del cine. Es en la propia obra de Baudelaire, el gran héroe moderno de la poesía, donde, por primera vez, el shock y la analogía (las correspondencias) se van a disputar el protagonismo en el espacio del poema. Benjamin dedica, en el penúltimo año de su vida, dos grandes trabajos a este tema “Central Park” y “On some motifs in Baudelaire”. Dice Benjamin:

If conditions for a positive reception of lyric poetry have become less favorable, it is reasonable to assume that only in rare instances does lyric poetry accord with the experience of its readers. This may be due to a change in the structure of their experience. [. . .] Turning to philosophy for an answer, one encounters a strange situation. Since the end of nineteenth century, philosophy has made a series of attempts to grasp “true” experience, as opposed to the kind that manifests itself in the standardized, denatured life of the civilized masses. These efforts are usually classified under the rubric of “vitalism” (“On Some Motifs” 314).

Es Henri Bergson el ejemplo más notable de esta modalidad de pensamiento:

“[e]xperience is indeed a matter of tradition, in a collective existence as well as a private life. It is the product less of facts firmly anchored on memory than of accumulated and frequently unconscious data that flows together in memory”⁶³ (314).

⁶³ En esto coinciden Machado y Bergson; donde se separan radicalmente es en su concepto de la tradición.

La memoria para Bergson es un refugio contra la historia: una huida y una salida de la experiencia inhóspita de la época de la gran industria. En Proust, la memoria pura bergsoniana, ya no va a estar ligada a la voluntad, se vuelve involuntaria. Sólo cuando no prestamos atención, parece decirnos Proust, el pasado vuelve; pero transformado. El encuentro con nuestro pasado tiene la forma del azar, nuestra relación con él es contingente, oblicua. El pasado es ese lado del tiempo que nunca ha sido realmente nuestro. Para Proust hay una relación muy estrecha, entre la huella y la no vivencia, entre lo que queda, o lo que regresa, y lo irremediamente perdido, lo que nunca nos perteneció.

La oposición entre conciencia y recuerdo se hace mucho más antagónica en Freud. Sólo puede ser sujeto de la memoria involuntaria, del inconsciente, lo que no ha sido vivido explícita y conscientemente: “In Freud’s view, consciousness as such, receives no memory traces whatever, but has another important function: protection against stimuli” (“On Some Motifs” 317).

La conciencia se protege, ante todo, del shock. El shock, sea entendido como la experiencia enajenada que se vive en el medio de una multitud o el trabajo que realiza el obrero ante una máquina, o la apuesta que realiza un jugador, destruye los lazos orgánicos que ligaban el pasado al presente, la causa al efecto, le impone un carácter discontinuo a la experiencia. Hace imposible la incorporación de la vivencia a una tradición, a una historia individual.

El shock y la memoria involuntaria van a tener, entonces, una relación dialéctica. Por un lado, ambos se oponen a la conciencia, a la experiencia en el sentido tradicional; por otro, representan dos maneras totalmente antagónicas de entender el ejercicio artístico. La poesía

va a hablar tanto de lo que no nos ha pasado (la memoria involuntaria) como de lo que no nos puede pasar (el shock).

La conciencia poética implicará, entonces para Baudelaire, el carácter esencialmente inexperienciable del estímulo externo, su carácter radicalmente impermeable a la experiencia. Estos estímulos externos, el shock, parecen compartir con la memoria involuntaria su carácter refractario a la vivencia y a la conciencia, la imposibilidad de ser apropiados, de ser incorporados como un elemento que le pertenece a la historia del sujeto.

A estas dos antípodas de la vivencia corresponden dos formas diferentes de temporalidad. El tiempo de la memoria involuntaria es el tiempo recobrado. Tiempo de la reminiscencia. Un tiempo anterior a cualquier historia subjetiva, a cualquier vivencia. Y es de ese pasado anterior, de ese pasado prehistórico, de donde vienen las correspondencias: “They are not connected with other days, but stand out from time. As for their substance, Baudelaire has defined it in the notion of *correspondances*” (“On Some Motifs” 333).

Las correspondencias son lo pasado de moda y también lo inmemorial; lo que siempre se ha escapado a la memoria voluntaria. No hay correspondencias simultáneas como las que más tarde cultivaron los simbolistas. Lo pasado murmura en las correspondencias. Las correspondencias⁶⁴ vienen de un mundo irreparablemente perdido. Para Benjamin hay

⁶⁴ El propio concepto de correspondencia tiene en Baudelaire una doble acta de nacimiento. En 1855, en la crónica que escribió sobre La Exposición Universal que se celebró este mismo año, es la primera vez que lo usa. Allí afirma: “qué haría, qué diría un Winckelmann moderno . . . qué diría frente a un producto chino, producto extraño, raro, amanerado en su forma, intenso por su color, y a veces delicado hasta el desvanecimiento [. . .] Sin embargo, es una muestra de la belleza universal, pero para que sea comprendida es preciso que el crítico, el espectador, opere en sí mismo, una operación algo misteriosa” (200). Y esta operación misteriosa va a estar vinculada al cosmopolitismo, entendido aquí como la capacidad de percibir y recuperar al otro, la diferencia cultural. Entender la forma y la función del objeto extraño, sin relegarlo a simple curiosidad antropológica, a cualquier forma de exotismo. No hay que olvidar que “todo pueblo es académico al juzgar a los otros, todo

una estrecha relación entre la ‘*vie antérieure*’ y las correspondencias. Las correspondencias vienen de un mundo antiguo, de una naturaleza caída, en el cual se han refugiado muchos de los elementos culturales que se asociaban con la definición tradicional de lo artístico, del aura:

If we think of the associations which, at home in the *mémoire involontaire*, seek to cluster around an object of perception, and if we call those associations the aura of that object, then the aura attaching to the object of a perception corresponds precisely to the experience [*Erfahrung*] which, in the case of object of use, inscribes itself as long practice (“On Some Motifs” 337).

En la memoria involuntaria, las experiencias son vividas como similaridades. Las experiencias no se construyen con una lógica causal sino con una lógica analógica. El reino de las experiencias es el reino de las correspondencias.

La lógica moderna, la lógica de lo nuevo, a la cual corresponde una forma diferente de temporalidad: la de un presente que nunca puede ser actualizado, que nunca puede convertirse en presencia, que sólo se vive como ruptura, como interrupción; conlleva la destrucción del universo analógico, que parece estar fundamentado en la memoria, en la

pueblo es bárbaro al ser juzgado” (200). Para poder percibir a este nuevo objeto, hay que salirse de todos los saberes académicos y redescubrir la vieja ciencia de las correspondencias. Pero esta recuperación supone en Baudelaire una reescritura de la noción de analogía universal. La analogía ahora será un lenguaje que debe mediar entre las diferentes culturas y también entre el objeto de arte y la chinería, el objeto mercantil. En todos los otros textos donde Baudelaire trabaja este concepto, posteriores todos a esta crónica, en su soneto “Correspondances”, en su ensayos sobre Wagner y Victor Hugo, maneja la idea tradicional, que toma de Swedenborg, que entiende las correspondencias como un lenguaje del universo, de la naturaleza, que es anterior y superior al propio lenguaje humano y del cual el poeta será un descifrador, un traductor. Giorgio Agamben y Octavio Paz, en *Estancias y Los hijos del limo* respectivamente, privilegian una de las aristas de este concepto. Agamben su lado mundano y mercantil, Paz su sentido más religioso y mágico.

rememoración. A esta experiencia, la trituración del aura en la vivencia del shock, la denominó Baudelaire lo moderno.

En “Central Park,” por su propio carácter fragmentario, se hacen más visibles muchas de las dificultades que hemos visto tiene la concepción de la obra de arte en la modernidad para Benjamin. Cómo conciliar, por ejemplo, el momento analógico de la obra de arte con su carácter destructivo, interruptivo, alegórico:⁶⁵ “The crucial basis of Baudelaire’s production is the tension between an extremely heightened sensibility and extremely intense contemplation. This tension is reflected in the doctrine of *correspondances* and in the principle of allegory” (177).

¿Es posible afirmar que la destrucción del aura de la obra de arte, de su valor analógico, reduce a ésta a un objeto entre los otros, a una pura y simple mercancía?: “The commodity has taken the place of the allegorical mode of apprehension” (“Central Park” 188).

¿Cómo se da la correspondencia entre lo más antiguo y lo más moderno, entre la memoria involuntaria y el shock? “The correspondence between antiquity and modernity is the sole constructive concept of history in Baudelaire” (“Central Park” 180). Y, por último, ¿es posible imaginar un concepto de aura más allá del universo analógico?

Para encontrar respuesta a muchas de estas interrogantes tenemos que regresar a Machado.

⁶⁵ Es importante señalar que la concepción de la obra de arte en Benjamin siempre se da a partir de la relación dialéctica entre dos conceptos. Uno de ellos, que representa lo que podemos llamar el momento analógico de la obra de arte y que Benjamin denominará en diferentes momentos de su obra como el símbolo, lo bello, el aura. Y el otro, que está vinculado a la interrupción, a la cesura del significado y que en sucesivos momentos nombrará como la alegoría, lo inexpressivo, el shock. Por supuesto, que hay diferencias importantes entre estos conceptos pero todos responden a una misma lógica dialéctica.

I.B.5. DEL ESPEJO A LOS OJOS: EL UNIVERSO DISTORSIONADO EN ESTADO DE SIMILARIDAD

Se ha insistido, bastante, en el carácter simbólico⁶⁶ de ciertos motivos en la poesía de Machado: la fuente, las tardes, los ríos, el mar, las galerías del alma, los sueños, los cipreses, los caminos, los espejos, los ojos; y es cierto que el poeta, muchas veces, utiliza estos elementos para aludir al paso del tiempo, a la ilusión del yo, al drama de la existencia, etc. No se le ha prestado suficiente atención, sin embargo, a la singular estructura temporal en que se enmarcan estos ‘símbolos’. La tensión temporal que regula el funcionamiento de los mismos en los poemas de Machado, y la naturaleza dialéctica que le es inherente:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta . . .

La fuente sonaba. (*P y P*,⁶⁷ Tomo 2, VI 431)

Los supuestos símbolos de Machado se articulan a través de un eje temporal: un tiempo que fluye contra un paisaje petrificado, estancado. El tiempo fluye hecho agua, recuerdo o canción contra un paisaje desolado: hecho ruina, polvo, muerte. La naturaleza de la oposición temporal no siempre está respaldada por una carga semántica. Muchas veces,

⁶⁶ Ver Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*; Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo*; y Ricardo Gullón *Poética para Antonio Machado*.

⁶⁷ Todos los poemas citados, salvo en caso que se indique lo contrario, provienen del tomo 2 de *Poesía y Prosa* editado por Orestes Macrí. Por lo tanto, sólo me limitaré a citar el número del poema y la página. La propia numeración, al menos en esta edición, indica el libro al cual los poemas pertenecen: del I al XCVI, *Soledades, Galería y otros poemas*; del XCVI al CLII, *Campos de Castilla*; la sección “Proverbios y Cantares” que está incluida dentro de *Campos de Castilla* tiene su propia numeración. *Nuevas Canciones*, por su propio carácter de antología, tiene una estructura más compleja. Sus poemas van del CLIII al CLXXVI pero incluye su propia sección de “Proverbios y Cantares” que tienen su propia numeración y su “De un cancionero apócrifo” donde aparecen sus dos apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín y que incluye largos textos en prosa.

ambos tiempos, representan dos formas del pasar, de la fugacidad de la vida; sólo distinguibles porque uno de ellos representa la muerte que abriga la naturaleza a través de un paisaje congelado, y el otro, a través del agua que huye, que se escapa. Otras, las más de las veces, la lucha se da entre un tiempo muerto y un tiempo que viene de un pasado anterior, de una memoria ensoñada que fluye y transforma el polvo del pasado en promesa de porvenir, la opacidad de la imagen en una futura revelación:

El limonero lánguido suspende
 una pálida rama polvorienta,
 sobre el encanto de la fuente limpia,
 y allá en el fondo sueñan
 los frutos de oro [. . .]. (VII, 452)

Hay varios poemas de Machado, tanto en *Soledades* como en *Campos de Castilla*, donde se llega a una verdadera saturación semántica de imágenes que apuntan a ese tiempo o naturaleza muerta:

Es una tarde mustia y desabrida
 de un otoño sin frutos, en la tierra
 estéril y raída
 [.]
 Por un camino en la árida llanura
 entre álamos marchitos,
 [.]
 Lejos se ven sombríos estepares
 [.]

y ruinas de viejos encinares

coronando los agrios serrijones.

[.....]

Tras la tierra esquelética y sequiza

[.....]

hay un sueño de lirio en lontananza. (CVI, 505-506)

La naturaleza se ha hecho historia, la historia, paisaje. La alegoría⁶⁸ transforma el viejo *topoi* literario de la transitoriedad y la fugacidad del tiempo, en un nuevo concepto: el de historia natural.⁶⁹ La naturaleza y la historia se igualan en su decadencia, en su carácter pasajero y transitorio. Esta indistinción viene a borrar, también, la frontera que separaba a la necesidad de la libertad, al espíritu de la naturaleza, a la *physis* de la significación. Todos los actos van a estar marcados por una radical historicidad, que incluye su propia caducidad. Los

⁶⁸ El propio Benjamin propone en su *El origen del drama barroco* una tensión dialéctica entre símbolo y alegoría, muy pertinente en mi opinión para el estudio de estos poemas de Machado. “Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad simbólica de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya [. . .] se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de su visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en sus fases de decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte pues la muerte es la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación” (159). La noción de alegoría en Benjamin no sólo se limita al estudio del barroco sino que va a ser central en sus ensayos sobre Baudelaire, sobre todo los fragmentos que le dedica en sus *Arcades Project* y en “Central Park”.

⁶⁹ Los mejores estudios sobre el concepto de historia natural en Walter Benjamín son los de Susan Buck-Morss y de Beatrice Hanssen citados en la bibliografía.

lazos cordiales, las correspondencias entre las cosas, se han secado, se han muerto. Este universo ya no habla mejor que el hombre. Sin embargo, es desde este paisaje arruinado donde brota, donde se promete e insinúa, un sentido mejor, una forma de redención y reinención de nuevos lazos cordiales, una nueva forma de sentimentalidad. La palabra poética parece necesitar la tensión temporal que se establece entre el momento de revelación y el momento de opacidad y decadencia de la imagen.

Al articularse dentro de este eje temporal los ‘símbolos’ funcionan como una estructura a partir de la cual Machado piensa la tradición, su relación con el pasado. Ya desde estos muy tempranos poemas de *Soledades* y *Campos de Castilla*, Machado va ir trabajando su noción de lo apócrifo que, como ya hemos visto, está vinculada a una peculiar relación con la tradición, con el pasado, con la historia, con el siglo XIX. La quiebra del universo analógico muestra la cara de una naturaleza muerta, una naturaleza ahogada en el río de la historia. Sólo cuando se ha secado el manantial del cual surgían las evocaciones analógicas se puede reinventar el pasado y la tradición. Los símbolos de la poesía tienen la forma de esos daguerrotipos viejos que hablan desde un mundo que ha perdido su capacidad de crear nuevos vínculos entre las palabras y las cosas. Dice Machado en el discurso inédito, ya citado en este trabajo, de su aceptación a la Academia de la Lengua: “No despreciemos a los poetas siglo XIX, desde los románticos hasta los simbolistas, porque no hay nada en ellos de trivial. Cierto que, al alejarse de nosotros pierden, a nuestros ojos, su tercera dimensión, nos parecen como estampas descoloridas del pasado” (*P y P*, Tomo 3, 1783).

Y en un poema de *Soledades*:

¡Tocados de otros días,
mustios encajes y marchitas sedas,

salterios arrumbados,
 rincones de las salas polvorientas;
 daguerrotipos turbios,
 cartas que amarillean;
 libracos no leídos
 que guardan grises florecillas secas;
 romanticismos muertos,
 cursilerías viejas,
 cosas de ayer que sois el alma, y cantos
 y cuentos de abuela! (LXXI, 478-479)

Este pasado no sólo es nostalgia de otro tiempo, ahora muerto y petrificado, sino que es toda una tradición: el romanticismo del siglo XIX. Ha muerto una sensibilidad, una forma de alma, ha muerto la poesía lírica:

La lírica fallece, se ha dicho, porque nuestro mundo interior se ha empobrecido. Y se dice con alguna verdad, aunque no siempre sabiendo lo que se dice. Porque no olvidemos que nuestro mundo interior, la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, laboriosa creación del siglo XIX. Los griegos no conocieron el mundo interior, aunque en su umbral pusieron la famosa sentencia délfica; los hombres del Renacimiento tampoco. No por eso dejaron de ser humanos y profundos. Lo que en verdad declina es una lírica magnífica e insuperable, mejor diré incapaz de superarse a sí misma: la del hombre romántico (*P y P*, Tomo 3, 1784).

Pero es sólo desde ese mundo agotado, consumido por su propia fugacidad, por la destrucción de los vínculos analógicos, donde se puede inventar una nueva relación con el pasado, con la historia, con el poema. La reinvención del carácter sagrado del mundo necesita que el poema se abra hacia al otro, de que la ética se haga una estética:

El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno -nada enteramente nuevo bajo el sol- a la objetividad, y a la fraternidad, por el otro. [. . .] Ya no es el mundo mi representación [. . .]. Se tornó a creer en lo *otro* y en el *otro*, en la esencial heterogeneidad del ser. El yo egolátrico de ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están ahí y nadie ha probado que las engendre yo cuando las veo, enfrente mía hay ojos que me miran y que, probablemente, me ven, y no serían ojos si no me viesan (*P y P*, Tomo 3, 1796).

Hay que encontrar una nueva forma de objetividad, un nuevo puente entre el macrocosmos y el microcosmos. El movimiento que se da en la poesía de Machado del espejo al ojo va a responder a un modelo de comunión que entiende el amor como la aceptación del otro en su radical otredad. Dice Machado en la sección titulada “Proverbios y Cantares” incluida en sus *Nuevas Canciones*:

I
 El ojo que ves no es
 Ojo porque tú lo veas;
 es ojo porque te ve
 [.]
 III
 Todo narcisismo

es un vicio feo,
y ya viejo vicio. (*P y P*, 626)

Y más tarde:

XXXVI

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial

[.....]

XXXIX

Busca en tu prójimo espejo. (*P y P*, 633)

Una doctrina de la comunidad, de lo objetivo, no analógica sino ética. Se acepta la heterogeneidad del mundo, y es a partir de esa heterogeneidad que se funda una nueva ética y una nueva estética. Para reinventar los lazos cordiales que unen los objetos, las palabras y los hombres, se necesita descentrar al sujeto y a la vez expandirlo: el yo tiene que buscar al tú fundamental. En “De un cancionero apócrifo” se dice: “[. . .] el objeto erótico [. . .] lejos de fundirse con él, es siempre lo otro, lo inconfundible con el amante, lo impenetrable (aquí empieza para Abel Martín la sospecha en la real heterogeneidad de la sustancia)” (*P y P*, Tomo 2, 678), y, un poco más tarde se afirma: “*El espejo de amor se quebraría* [. . .]. Quiere decir Abel Martín que el amante renunciaría a cuanto es espejo en el amor [. . .] (amaría en la amada lo que no puede reflejar su propia imagen)” (*P y P*, Tomo 2, 680).

Debido a que en el mundo moderno la quiebra del universo analógico es irreversible: el universo y el hombre ya no hablan el mismo idioma, hay que buscar en la tradición, una tradición apócrifa, inventada, creada, el lugar para recuperar, que en este caso va a querer

decir rememorar, y también, por supuesto, reescribir, reinventar, un nuevo sentido para la obra de arte; asentado, esta vez, no en la analogía, en su carácter aurático, sino en la esencial heterogeneidad del ser.⁷⁰

Coincido con Paul de Man cuando afirma: “The worst mystification is to believe that one can move from representation to allegory, or vice versa, as one moves from the old to the new, from father to son, from history to modernity” (186). La alegoría es ante todo un tropo que habla sobre nuestra relación con el pasado, con la historia. El tipo de relación que un texto alegórico tiene con la tradición impide cualquier tipo de acercamiento genético a la misma. El texto alegórico incorpora a su antecedente como un momento constitutivo de su propio desarrollo. Sin embargo, me parece que el modelo de Paul de Man reduce el concepto de alegoría al convertirlo en un dilema estrictamente retórico: la mutua ceguera, la incompatibilidad expresiva y lógica, que se da entre el momento analógico de la obra de arte y su momento inexpressivo, no representacional. La única manera de transmitirse un texto, en la modernidad, no es a través de una cita ciega, cita a ciegas, que repite su modelo: “without final understanding, the way Celan repeats quotations from Hölderlin that assert their own incomprehensibility” (de Man 186). Como he tratado de demostrar en mi lectura de Machado, la alegoría coloca la carga simbólica del poema dentro de una peculiar noción de la temporalidad y de la historia que supone un diálogo crítico con la tradición y con el pasado. La cesura, el *lapsus*, que se da entre ambos momentos del poema tiene un carácter histórico,

⁷⁰ Como habrá notado el lector atento, el contrapunto que establezco entre Machado y Benjamin me ha servido, indirectamente, para hacer una crítica a la concepción de la obra de arte que propone Paz en *Los hijos del limo*. Los temas de divergencia con Paz podrían ser resumidos en tres puntos: 1) diferente concepción de la tradición, 2) del impacto que la economía mercantil tiene sobre la obra de arte, tanto en su producción como en su recepción, 3) diferente manera de entender la relación entre lo secular y lo sagrado en la obra de arte.

supone una antitética relación con el pasado y con su potencial legado. La alegoría en Machado niega el espejismo, el solipsismo, sobre el que se había constituido el mundo analógico romántico. Pero al negar al pasado que fue, la alegoría salva al pasado apócrifo, al que pudo ser. Sólo se le puede restituir el alma al mundo, se pueden reinventar los valores cordiales, si se vuelve a vivir en el siglo XIX: “no olvidemos que nuestro mundo interior, la intimidad de la conciencia individual es, en parte, invención moderna, laboriosa creación del siglo XIX” (*P y P*, Tomo 3, “Proyecto de un discurso” 1784).

Machado, a través de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, es el gran poeta español del siglo XIX, el único gran romántico.

A través de nuestra lectura de Machado podemos ahora regresar a Benjamin y tratar de responder algunas de las interrogantes que quedaron sin resolver. A un Benjamin que en 1929 en su texto “On the image of Proust” afirmaba:

For the important thing to the remembering author is not what he experienced, but the weaving of his memory, the Penelope work of recollection [*Eingedenken*]. Or should one call it, rather, a Penelope work of forgetting? Is not the involuntary recollection, Proust’s *mémoire involontaire*, much closer to forgetting than what is usually called memory? And is not this work of spontaneous recollection, in which remembrance is the woof and forgetting the warp, a counterpart to Penelope’s work rather than its likeness? For here the day unravels what the night has woven. When we awake each morning, we hold in our hands, usually weakly and loosely, but a few fringes of the carpet of lived existence, as woven into us by forgetting. However, with our purposeful activity and, even more, our purposive remembering, each day

unravels the web, the ornaments of forgetting. This is why Proust finally turned his days into nights, devoting all his hours to undisturbed work in his darkened room with artificial illumination, so that none of those intricate arabesques might escape him (238).

Y una página después dirá: "He lay on his bed racked with homesickness, homesick for the world distorted in the state of similarity" (240).

Redescubrir el estado de semejanza en las cosas conlleva una distorsión, una separación de los objetos de sus sentidos y estados habituales. Hacer que las cosas entren en ese doble tejido de la memoria y el olvido y allí encuentren la analogía con el mundo, el lenguaje y los hombres. La analogía, la mutua reflexión entre las cosas y el hombre, entre el micro y el macrocosmos, no es más, en el mundo moderno, el estado natural de las cosas. En el mundo moderno el universo sólo habla como el hombre, o incluso mejor que él, en momentos en que las cosas se deforman dentro de un estado onírico o reencuentran en la memoria involuntaria, ese tejido de memoria y olvido, el estado arcaico que les daba su naturaleza analógica.

Este mundo distorsionado en estado de semejanza también permitirá un regreso diferente al siglo XIX. Recuerda Benjamin en el bello fragmento titulado "The Mummerehlen," incluido en su libro de memorias infantiles *Berlin Childhood Around 1900*:

I, however, am distorted by similarity to all that surrounds me here. Thus, like a mollusk in its shell, I had my abode in the nineteenth century, which now lies hollow before me like an empty shell. I hold it to my ear.

What do I hear? Not the noise of field artillery or of dance music à la Offenbach, or the howling of factory sirens, or the cries that resound through

the Stock Exchange at midday -not even the stamping of horses on the cobblestones, or march music announcing the changing of the guard. No, what I hear is the brief clatter of the anthracite as it falls from the coal scuttle into a cast-iron stove, the dull pop of the flame as it ignites in the gas mantle, and the clinking of the lampshade on its brass ring when a vehicle passes by on the street. And other sounds as well, like the jingling of the basket of keys, or the ringing of the two bells at the front and back steps. And, finally, there is a little nursery rhyme. "Listen to my tale of the mummerehlen" (392).

I.C. ÉTICA Y ESTÉTICA: LO APÓCRIFO COMO UN ARTE DE VIVIR

Le parece posible que en una obra literaria puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que todavía no estén pensados. Ese -todavía no- dice Renzi, es la literatura misma.

Ricardo Piglia

Let us treat the men and women well: treat them as if they were real: perhaps they are.

Ralph Waldo Emerson

En su prólogo a *Ficciones*, fechado en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1941,

Jorge Luis Borges afirma:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en unos pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*, así Butler en *The Fair Heaven*; obras que tienen de impertinente ser libros

también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (12).

Este recurso retórico, glosar y resumir libros imaginarios, no sólo es más haragán, inepto y razonable, como dice con magnífica ironía Borges, sino que constituye la cifra de una época. “Hoy, en día, cualquier cosa [según el decir de Roberto Calasso] que se manifieste aparece ante todo como parodia. La naturaleza misma se ha vuelto parodia” (30). En Borges como en Machado, los textos originales no existen, sólo su resumen y comentario paródico. Es contra este sustrato paródico que se conforma, en los tiempos modernos, el libro del mundo, que se tiene que reinventar una nueva noción de lo sagrado: “Sólo más tarde, fatigosamente y con toda clase de sutilezas, puede suceder que algo se revele como capaz de ir más allá de la parodia. Pero siempre hará falta confrontarla con su original versión paródica. Se trata, en fin, de la literatura absoluta” (Calasso 30).

Pero, ¿qué quiere decir ese carácter de todavía no pensado que, según el decir de Ricardo Piglia, le impone la literatura al discurso filosófico? ¿Qué le pasa al pensamiento propio cuando se enuncia como si fuera ajeno? ¿Cómo cambian las ideas cuando se juega a que son de otro tiempo, a que sólo tienen un valor anacrónico, extemporáneo, intempestivo?

Las verdades de Abel Martín y Juan de Mairena tienen algo de bufonería. La filosofía regresa, desde un pasado apócrifo, con un sabor a otra época. Las ideas nacen desgastadas. Machado, al igual que Borges, prefirió imaginar libros, de filosofía, que escribieron otros antes que escribir los propios. De estos libros sólo recibimos fragmentos, descripciones más

o menos parciales, de su contenido.⁷¹ La tradición apócrifa asume su propia caducidad como una crítica contra la falsa novedad del presente.

Las ideas se transmiten, en esta tradición apócrifa, a partir de su poder conjetural y de su forma.⁷² El ‘todavía no,’ en Machado, viste el viejo traje de los grandes enemigos del saber filosófico: la sofística y la retórica, el escepticismo. Cada una de estas tradiciones devuelve a las ideas filosóficas a un tiempo anterior a su asentamiento dentro de un saber sistémico. Las ideas recuperan su sentido hipotético, su naturaleza ficticia. Sus caracteres formales empiezan a ser más importantes que sus contenidos: “Lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la existencia de la lógica, por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo se vea lo supuesto o puesto por él, con exclusión de todo lo demás” (*JM*, Tomo 1, 195).

El poeta viene a mostrar que la realidad carece de fundamento racional, que los métodos filosóficos no llevan a ninguna parte: “Los filósofos pueden aprender de los poetas a conocer los callejones sin salida del pensamiento, para salir -por los tejados- de los mismos callejones; a ver con relativa claridad, la naturaleza aporética de nuestra razón, su profunda irracionalidad” (*JM*, Tomo 1, 134).

Para poner al pensamiento en contacto con la otredad, con todo lo que no es él mismo, hay que negar los principios sobre los cuales se basa la lógica tradicional:

⁷¹ Dice Gutiérrez-Girardot: “Los datos biobibliográficos que preceden a las exposiciones, el estilo sumario de los supuestos resúmenes recuerdan la forma habitual en que se difunden los sistemas filosóficos en los manuales al uso de la historia de la filosofía. Pero los temas poco ortodoxos, esbozados apenas y aparentemente de ordenación casual (la conciencia, la mujer, el universo, la nada, la lógica, el Eros), los títulos extravagantes y los poemas entremezclados, en la exposición de los ‘sistemas’ como ejemplos de aplicación a la doctrina de los apócrifos, provocan la primera impresión de que se trata de una parodia” (80).

⁷² Ver “La muralla y los libros” de Borges, ensayo incluido en *Otras Inquisiciones*.

En nuestra lógica no se trata de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo [. . .] pero sí de ponerlo en contacto, en relación, con todo lo demás. No sabemos, en verdad, cual sea [. . .] la significación del principio de identidad, por cuanto no podemos probar que nada permanezca idéntico a sí mismo [. . .]. [T]ampoco ha de aprovecharnos el principio de contradicción [. . .] Porque no hay cosa que sea lo contrario de lo que es. El ser carece de contrarios. Y donde no hay contrarios no hay posible contradicción. Por nuestra lógica vamos siempre de lo uno a lo otro, que no es lo contrario, sino sencillamente, otra cosa [. . .] (*JM*, Tomo 1, 207-208).

Para empezar a creer en algo, hay que dudar de todo, desaprender todo lo aprendido, como aconseja Mairena en su *Escuela de Sabiduría Popular*:

Nadie entre en esta escuela que crea saber nada de nada, ni siquiera en Geometría, que nosotros estudiaríamos, acaso, como ciencia esencialmente inexacta. Porque la finalidad de nuestra escuela, con sus dos cátedras fundamentales, como dos cuchillas de una misma tijera, a saber, la cátedra de Sofística y la de Metafísica, consistiría en revelar al pueblo [. . .] en enseñarle a repensar lo pensado, a desaber lo sabido y a dudar de su propia duda, que es el único modo de empezar a creer en algo (*JM*, Tomo 1, 269-270).

La duda que se cuestiona a sí misma no se puede erigir en método, es una duda aporética, escéptica, que ha aprendido a vivir entre creencias contradictorias:

El mundo como ilusión y el mundo como realidad son igualmente indemostrables.⁷³ No es, pues, aquí lo malo la conciencia de una antinomia en que tesis y antítesis pueden ser probadas y cuya inania decreta, a fin de cuentas, el principio de contradicción. En este pleito no actúa el tribunal de la lógica sino el de la sospecha. Lo inquietante no es poder pensar lo uno y lo otro, merced a un empleo inmoderado de la razón, sino agitarse entre creencias contradictorias (*JM*, Tomo 1, 358).

Esta concepción de la duda poética no puede eludir la problemática del solipsismo. Si dudamos de todo tenemos que dudar también de la existencia de nuestro prójimo. Desde el punto de vista gnoseológico sólo puedo derivar la existencia de los otros yos: “merced a un razonamiento por analogía, que nos lleva a suponer en ese cuerpo semejante al nuestro una conciencia no menos semejante a la nuestra” (*JM*, Tomo 1, 285). Sin embargo,

[Sólo] un pensamiento pragmático, profundamente ilógico puede afirmar la existencia de nuestro prójimo con el mismo grado de certeza que la existencia propia, y reconocer a la par que este prójimo nos parece englobado en el mundo externo -mera creación de nuestro espíritu-, sin rasgo alguno que nos revele su heterogeneidad. Dicho de otra forma: si nada es en sí más que yo mismo, ¿qué modo hay de no decretar la irrealidad absoluta de nuestro prójimo? (*JM*, Tomo 1, 285).

⁷³ Este principio recuerda la suspensión del juicio que promovían los escépticos. Dice Sexto Empírico: “El ‘no es más esto que esto’ deja en claro nuestra forma de sentir según la cual, en virtud de la equivalencia de los opuestos, concluimos en la neutralidad; entendiendo por equivalencia la igualdad en cuanto a lo de parecernos probable y entendiendo en general por opuestos las cosas que se impugnan mutuamente y por neutralidad el no asentimiento a ninguna” (111-112)

Esta duda sobre la existencia del prójimo se enfrenta, irreconciliablemente, con la afirmación del mismo a un nivel afectivo, cordial:

Nosotros partimos, en efecto, de una concepción metafísica de la cual pensamos que no se puede eludir el solipsismo. Y nos preguntamos ahora qué es lo que dentro de ella puede significar el amor al prójimo, a ese otro yo al cual hemos concedido la no existencia como el más importante de sus atributos, o, por mejor decir, como su misma esencia, puesto que, evidentemente, la no existencia es lo único esencial que podemos pensar de lo que no existe (*JM*, Tomo 1, 286).

Para poder salir del callejón sin salida en el que nos encierra la metafísica, para poder evadir, por última vez, las trampas que nos tiende el pensar analógico; necesitamos aceptar la radicalidad heterogeneidad del prójimo. Pero, primero, hay que renunciar a afirmar la existencia del prójimo, hay que dejar de pretender que el ser, el pensamiento y el lenguaje coinciden. Hay que aceptar que nuestra descripción del mundo es una falacia.

La crítica de la falacia inherente a ciertas formas de causalidad: el principio de identidad, el principio de no contradicción, la relación entre el cambio y el movimiento, etcétera; supone, también, una crítica de una idea de la moral todavía vinculada a una noción demasiado subjetiva del hombre y del mundo. La apertura al tú esencial, a los valores cordiales, pasa por una severa crítica de todos los saberes metafísicos establecidos. Sólo cuando vaciamos al mundo de toda falsa certeza, emergerá la única creencia que volverá a darle un matiz humano a la historia y al mundo. Esta vuelta a lo ético, que nos recuerda en más de un sentido a Levinas, supone una reinención de lo humano, de la relación entre la

ética y la estética, a través de una severa crítica del humanismo y el subjetivismo en su sentido convencional.

Machado intenta construir una relación ética, un contacto con el otro, desde ese lugar en el que ya la mirada no puede ser más entendida como contemplación, y el otro como objeto de representación. Lo que no podemos contemplar más, porque no tenemos ningún conocimiento cierto sobre su ser, porque además su propia existencia es puesta en duda, es lo que no devuelve la mirada. Fue necesario destruir la relación analógica con los otros y con el mundo, aceptar la esencial heterogeneidad del ser, para poder salvar la obra de arte desde lo ético. Cuando acepto que ya no sé nada sobre el mundo, que los lazos tradicionales, analógicos, que unían a los objetos y a los hombres, se han desintegrado, entonces, puedo volver a inventar todo de nuevo. Volver a ser desde la extrañeza de un pasado que me deja vivir lo que nunca fue posible experimentar antes. Las cosas y los hombres vuelven a estar cerca de mí, pero su cercanía, ahora, no es gnoseológica, ni lógica, ni ontológica, sino cordial, ética.

CAPÍTULO II: MARÍA ZAMBRANO O DE CÓMO SE LEE UNA LENGUA

MUERTA

II.A. LA TRADICIÓN CRÍTICA

Sólo lo difícil es estimulante.
José Lezama Lima

¿Cómo se escribe en una lengua muerta?⁷⁴ ¿Cómo hacer inteligibles, de nuevo, una serie de categorías como el alma, el corazón, la piedad que ocuparon un lugar central en la historia del pensamiento occidental y hoy se han convertido en malas palabras filosóficas? ¿Cómo poder recuperar el saber que estas categorías portaban sin obligarlas a hablar en la jerga que nuestra época nos impone? ¿Cómo se habla desde una lengua que se sabe derrotada, que se sabe abocada a desaparecer? ¿Qué tipo de desórdenes, de delirios, provocará la recuperación de esta zona metafórico-afectivo-conceptual en el campo de las pasiones, del conocimiento, del lenguaje?

La primera dificultad a la que se enfrenta el estudioso de la obra de María Zambrano, que viene junta con todas las ya mencionadas, es el problema de los protocolos de lectura a

⁷⁴ “The incomprehension of an honest mind is often instructive. Primo Levi, who did not like obscure authors, was attracted to the poetry of Paul Celan, even if he did not truly succeed in understanding it. In a brief essay, entitled ‘On Obscure Writing,’ he distinguishes Celan from those who write obscurely out of contempt for the reader or lack of expressivity. The obscurity of Celan's poetics makes Levi think instead of a ‘pre-suicide, a not-wanting-to-be, a flight from the world for which a willed death appears as completion.’ The extraordinary operation accomplished by Celan on the German language, which has so fascinated Celan's readers, is compared by Levi -for reasons worth reflecting on- to an inarticulate babble or the gasps of a dying man. ‘This darkness that grows from page to page until the last inarticulate babble fills one with consternation like the gasps of a dying man; indeed, it is just that. It enralls us as whirlpools enrall us, but at the same time it robs us of what was supposed to be said but was not said, thus frustrating and distancing us. I think that Celan the poet must be considered and mourned rather than imitated. If this is a message, it is lost in the ‘background noise’. It is not communication; it is not a language, or at the most it is a dark and maimed language, precisely that of someone who is about to die and is alone, as we will all be at the moment of death . . .’” (Agamben, *Remnants of Auschwitz* 36-37).

seguir. ¿Cómo entrar a su obra y, sobre todo, cómo salir de ella? ¿Cómo interpretarla sin traicionar el ímpetu que acompaña a su escritura de transmitir el secreto sin revelarlo, sin descubrirlo?⁷⁵ ¿Cómo no convertir este pudor interpretativo en una mistificación de su obra? ¿Cómo hacer una lectura crítica de sus textos? ¿Cómo no limitarse, al igual que hace la inmensa mayoría de sus críticos, a glosar y comentar su obra como si se tratara de textos sagrados, de revelaciones sólo accesibles para los iniciados a su culto?

Ana Bundgård⁷⁶ en *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, sin duda el texto más completo y riguroso que se ha escrito sobre la autora de *Delirio y destino*, dice:

Es un lugar común afirmar que el pensamiento de María Zambrano se resiste a cualquier intento de sistematización. Hacerlo supondría en la opinión de algunos investigadores de su obra correr el riesgo de que el ‘secreto’, que al parecer encierra el pensamiento ‘originario’ de esta escritora, se pierda o se manipule en el espacio de un discurso lógico y analítico. Jesús Moreno y Antonio Marí son dos buenos ejemplos de esta posición. Jesús Moreno

⁷⁵ “¿Cómo hablar de un secreto sin referirse a la manera en que nos fue descubierto y, más todavía, a la manera como sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que al dejar de ser secretos dejarían vacío ese lugar de nuestra alma que les está destinado?” (Zambrano, “La Cuba secreta”, 1996, 106-107).

⁷⁶ La extensión que le dedico y el protagonismo que le otorgo al trabajo de Ana Bundgård en esta revisión del estado de la crítica de la obra de María Zambrano está justificada, en mi opinión, por al menos tres factores: 1) por ser, sin lugar a dudas, el estudio más completo y, a la vez, el más crítico del pensamiento de nuestra autora; 2) por tratarse de un estudio que pone en cuestión el valor y la viabilidad del proyecto intelectual de María Zambrano lo cual obliga a cualquier estudioso futuro a tomar una posición ante esta problemática; 3) porque el cuestionamiento de la obra de María Zambrano que propone Bundgård piensa la relación entre filosofía y poesía desde posiciones teóricas opuestas a las que yo defiendo a través de esta tesis.

considera que ‘el pensamiento de Zambrano es enteramente original’. Ante un caso de originalidad semejante existiría, pues, una única vía de aproximación al pensamiento de esta autora, la vía empática del corazón [. . .]. Por su parte, Antonio Marí piensa que los textos de Zambrano encierran la tersura de una ‘escritura clara’ un secreto cifrado, un conocimiento originario y revelado que el investigador ‘sabrá reconocer cuando llegue la hora’, es decir, cuando el investigador en cuestión haya adquirido la experiencia del conocimiento revelado (11).

Bundgård critica estas posturas pseudofilosóficas que se limitan a mimetizar la retórica de María Zambrano y propone un acercamiento teórico que contextualice, aclare y analice, desde posturas críticas, el pensamiento de la ensayista española. La crítica danesa resume el pensamiento de María Zambrano en los siguientes términos:

En líneas generales, podría decirse que María Zambrano va dando forma a un pensamiento al hilo de un diálogo siempre polémico e implícito con el racionalismo, el positivismo, los vitalismos de fin de siglo y el historicismo de Ortega, al mismo tiempo que, sin fundamentar *filosóficamente* por qué estos sistemas habían errado en sus intentos, propone una razón poética, como alternativa a la crisis de la filosofía occidental (14, el énfasis es de la autora).

La razón poética, gradualmente, se va separando de planteamientos que tenían un fundamento histórico (y aquí histórico debe ser entendido como orteguiano), y la presencia de lo sagrado (entendido como la emergencia del ser sobre el fondo vacío del no ser) va ganando espacio e importancia: “El análisis del discurso permite esclarecer cómo conceptos

en apariencia orteguianos pierden su significado originario al transponerlos María Zambrano en su propio discurso de clave histórica pneumático-mística” (Bundgård 14).

Gran parte del texto de Bundgård se dedica, entonces, a demostrar cómo el pensamiento de Zambrano ‘tergiversa’ las ideas de su maestro, y con razón, en mi opinión, subraya cómo Zambrano cuestiona las ideas de vida, historia, cultura, ética, realidad, verdad y ser del filósofo madrileño; es decir, todo.

Comparto, por lo tanto, con Bundgård la preocupación por construir una posición teórico-crítica que no se limite a comentar y glosar los textos de la autora de *Filosofía y poesía*. También estoy de acuerdo con el juicio valorativo sobre la última etapa de la obra de Zambrano donde la tendencia mística y abisal que atraviesa toda su obra se exagera hasta el punto que su escritura roza lo ilegible. Excelente ejemplo de esta tendencia es su libro *Claros del Bosque*. Coincido, por último, en la necesidad de desvincular el pensamiento de Zambrano y el de José Ortega y Gasset pues sus obras tienen concepciones diferentes sobre casi todos los puntos importantes de sus respectivos pensamientos.

Las diferencias que tengo con la autora de *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano* son al menos tan significativas como los puntos de contacto. Para empezar, creo que hay que puntualizar muy bien la noción de influencia cuando se habla de la relación que el pensamiento de María Zambrano tuvo con el de José Ortega y Gasset. Sin duda, Ortega orientó en gran medida sus lecturas y contribuyó en la formación filosófica de María Zambrano. Es incuestionable, también, la constante referencia que ésta hace al pensamiento de ‘su maestro’. Sin embargo, sería muy importante situar dentro de la economía de los textos de Zambrano estas referencias y explicar, luego, el por qué del distanciamiento que ella asume sobre todos y cada uno de los temas importantes

para ambos. Para Zambrano, en mi opinión, Ortega es una manera de orientarse, de entrar en el tema, de acercarse a la crítica del idealismo, de acceder a un lenguaje preparado para pensar la vida como problema.⁷⁷ Sin embargo, la manera en que María Zambrano piensa la relación entre la filosofía y la poesía, el lugar que ocupa lo sagrado en su obra, su noción de comunidad como un espacio alternativo al estado y a la ley, y la importancia de la dimensión utópica de su pensamiento, tienen muchas más afinidades con otros pensadores y otras tradiciones, como trataré de demostrar más adelante. Lo que me parece inaceptable es convertir esta diferencia, estrategia que persigue Ana Bundgård a través de todo su texto, en un juicio de valor.

Me parece irónico, por otra parte, que Ana Bundgård descalifique el pensamiento de Zambrano a partir de su carácter asistemático, no proposicional, no argumentativo, en contraste con la “claridad”, la “sistematicidad” y la “objetividad” de su maestro. Es importante recordar, como veremos en el próximo capítulo, que al propio Ortega se le ha acusado de idiosincrático, asistemático, demasiado retórico, y que las lecturas más inteligentes que se han hecho del escritor de *Meditaciones del Quijote* han tratado de

⁷⁷ Es importante para entender a cabalidad esta tendencia de Zambrano de enmascararse bajo las palabras de su maestro que su filosofía es una filosofía de la derrota. Las palabras del vencido, las palabras del derrotado, sólo pueden vivir a la sombra de una bandera extraña. Me detendré más en este punto cuando analice *Filosofía y Poesía* y *El hombre y lo divino*. Baste por ahora una cita del capítulo de *El hombre y lo divino* donde estudia la condenación de los pitagóricos por Aristóteles: “Como los vencidos vivirá el pitagorismo a la sombra de una bandera extraña. Y llevará sus conflictos a quien pretenda prohibirle, falto de voz, de entidad para plantearlos él mismo. Una de las condiciones que se impone al vencido -inexorable en las luchas políticas, inexplicable en las del pensamiento- es la imposibilidad de sacar sus conflictos a la luz, de examinar su situación, lo cual hace pensar que la derrota se acentúa por ello. Como si el pensamiento vencido fuese ganado por el empeño de sobrevivir y a la supervivencia lo fiara todo, cuando lo que sacaría del infierno en que yace sería, por el contrario, desinteresarse para afrontar los conflictos internos, los problemas que comportan dentro de sí; examinarse, escrutar dentro de sí” (81-82).

incorporar su singularidad expresiva como un momento esencial de su pensamiento. Es necesario subrayar, además, que a la filosofía no le es privativo un determinado sistema argumentativo.⁷⁸ Pertenecen a su historia tanto las ideas ‘claras y distintas’ de Descartes, como la furia, el delirio y el carácter fragmentario de la filosofía de Nietzsche; el mínimo fragmento de Demócrito que sólo dice ‘mostrar’ tanto como *La crítica de la razón pura* de Kant; las razones del corazón de Pascal, como los razonamientos al ‘*more geométrico*’ de Espinoza.

El libro de Bundgård,⁷⁹ por último, no tiene respuesta, y en muchas ocasiones tampoco es capaz de articular la pregunta, a muchos de los problemas que nos propone la obra de Zambrano: ¿qué papel ocupa lo sagrado en la modernidad? ¿Qué relación hay en el mundo moderno entre arte y utopía? ¿Qué importancia tiene el enigma, el secreto, para entender la obra de arte en la modernidad? ¿Cuál debe ser la correcta actitud interpretativa ante estas figuras? ¿Qué importancia tiene recuperar para la obra de arte ese miedo sagrado, ese carácter anárquico,⁸⁰ que Platón le atribuía a la obra de arte a partir de su capacidad para desestabilizar los saberes establecidos y el poder? ¿Cómo una serie de categorías filosóficas anacrónicas como corazón, piedad, *philia*, pueden convertirse en instrumentos de crítica del

⁷⁸ María Zambrano en su ensayo “Poema y Sistema” medita sobre la relación existente entre la filosofía y sus diferentes modos de expresión: “Y así se hace visible el problema de la expresión filosófica, de sus modos y formas generales. La cuestión de los géneros literarios del pensar filosófico, la rica diversidad formal en que se ha vertido el saber, que va del Diálogo al Sistema, del Tratado Breve a las prolijas investigaciones tiene que ser analizado” (36-37).

⁷⁹ No puedo hacer justicia en estas pocas páginas a este libro. El lector curioso podrá contrastar mis análisis de *Filosofía y Poesía* y *El hombre y lo divino* con los suyos y podrá detectar las principales diferencias teóricas que tenemos. Siempre y cuando algún aspecto de su análisis sea significativo para el mío lo indicaré a pie de página.

⁸⁰ Ver *Art and Anarchy* de Edgar Wind.

proyecto ilustrado⁸¹ y de la secularización, entendida esta última como la fragmentación del espacio social en lógicas discursivas autónomas: ciencia, moral, arte? ¿Qué tipo de arte de vivir,⁸² qué propuesta de un modelo de vida, de una vida ejemplar, nos puede ofrecer la poesía?

Blas Matamoro, en un interesante artículo aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1984, propone una lectura de la obra de Zambrano en clave junguiana: “Lo que está reprimido en el hombre no es el impulso erótico sino el religioso del

⁸¹ Kant, en “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración?” define a esta como la salida del hombre de su estado de inmadurez. Esta inmadurez suponía la aceptación acrítica de una serie de dogmas políticos y religiosos que regían su conducta. La ilustración para Kant es una alternativa a la revolución porque implementa diferentes espacios de legitimidad y de circulación para el deber (sujeción del hombre a un determinado gobierno) y para la crítica (libre ejercicio de la razón de todo ciudadano libre). El hombre debe respetar y cumplir la función ciudadana que el espacio social le asigne, pero a la vez como intelectual (como hombre docto) tiene el derecho de expresar su opinión y ejercer una crítica de las instituciones y usos sociales dominantes. Como funcionario tiene que obedecer pero como intelectual puede disentir. Kant propone dos tipos de razón -la privada y la pública (las que luego Jürgen Habermas renombrará como razón instrumental y razón comunicativa). Kant reduce su idea sobre la ilustración a la siguiente máxima: “Razonad todo lo que queráis, y sobre lo que queráis, pero obedeced” (19).

⁸² Para Alexander Nehamas el arte de vivir que nos propone la filosofía es, ante todo, un arte de la escritura. El protagonista de este arte en la historia del pensamiento occidental es Sócrates, quien es a la vez un filósofo real y un personaje literario. El arte de vivir, por otra parte, y esto es muy importante subrayarlo, conlleva una paradójica concepción de la imitación. La ejemplaridad de la figura de Sócrates no sólo consiste en la coherencia del modelo de vida que nos propone sino que está, también, totalmente vinculada a su ironía, a la opacidad y ambigüedad de sus pensamientos y acciones. La mejor manera de imitar a Sócrates, parece querernos decir Nehamas, es reinventarlo, imaginarlo desde un proyecto intelectual y de escritura diferente. Dice Nehamas en su libro *The Art of Living*: “The philosophers of the art of living keep returning to Plato’s Socratic works because they contain both the most coherent and the least explicable model of a philosophical life that we possess. Like a blank sheet, Socrates invites us to write; like a vast stillness, he provokes us into shouting. But he remains untouched, staring back with an ironic gaze, both beyond his reflections and nothing above their sum total” (9).

cual aquél es la máscara” (71). Este regreso de lo divino, lo sagrado nunca se fue, siempre estuvo ahí, comporta la forma de una rebelión:

La filosofía de Zambrano se incluye en ese espacio del pensamiento europeo que ella misma denomina ‘la rebelión de la vida’ contra la soberbia de la razón . . . Desde que Platón expulsó de la ciudad a los poetas, señalándoles el arrabal de la embriaguez como enmascarado destierro, la razón ha separado lo que, sacramentalmente, estaba unido. He allí el acta de nacimiento de Occidente. Los líderes de esta rebelión están en las fuentes de Zambrano, Jung y su arquetipo o inconsciente colectivo, exterior al tiempo y a la historia, disolución de las identidades, laberinto que anula el camino, sentir puro, oscuridad materna, habitación del sueño y el olvido. Nietzsche, según veremos, en la división de lo apolíneo y lo dionisiaco. Bergson, en la categoría del presente continuo o absoluto, que involucra el pasado y proyecta el porvenir; distinguiendo a éste del futuro, en tanto el futuro es exterior al tiempo y, por ello, inalcanzable, algo así como el ser para el sujeto. Heidegger, al menos, en dos puntos pilares del pensamiento de Zambrano: la aceptación de la vida como un *Seinde*, un ser que está, que es estando en la vida; y la extrañeza desolada del hombre histórico en el mundo sin dioses y, por lo mismo, sin lazos con el todo, sin ligazón, religazón, o religión con él (Matamoro 66).

La historia es obstáculo porque nos aleja del origen, real lugar del conocimiento, porque separa lo que una vez fue uno e indiviso:

La historia es un error y un pecado soberbio de la razón. Si el cristianismo filosófico ha divinizado la historia convirtiéndola en sagrada [. . .] es menester recuperar la primacía de los dioses sobre los hombres, restaurar la cúpula del templo sobre la cabeza del creyente. La historia debe volver a ser natural -por lo mismo indistinta- y la instancia sagrada debe ponerse en el nivel eminente que le corresponde. El hombre no puede vivir sin los dioses, en su calidad trágica de vida. El entusiasmo que suscita la comunión con lo sacro, con 'lo absolutamente otro' según la fórmula de Otto, debe ser situado en la zona sagrada del santuario y raptado a esa voluble divinidad -falsa, en último análisis ídolo- que se llama historia, fervor que el hombre occidental ha experimentado haciéndola a partir de sí mismo (Matamoro 68).

La filosofía de Zambrano va a ser entonces una filosofía del regreso y de lo que regresa. Y una filosofía de lo que regresa tiene que vérselas, de una u otra forma, con lo que se va, con lo que pasa, con la historia. Las preguntas que le podemos, que le debemos hacer a la historia, son preguntas personales. No aprendemos nada preguntando qué es la historia, cuál es su sentido, sino tratando de ubicarnos ante ella, dentro de ella: ¿qué he hecho, qué me han hecho? La pregunta sobre la historia es una pregunta trágica. Una pregunta que trata de transformar el acontecimiento en libertad, que intenta aprender a través de la pasión, del padecimiento:

Y algunas de las cosas que han pasado ¿no continúan pasando para mí, como sucede con los conflictos esenciales de la tragedia? ¿Ha pasado en verdad Edipo, Antígona? Entre tantas cosas que pasan algunas hay que son el soporte

de un argumento, de una pasión, que las hace estar siempre pasando, sin acabar de pasar (*Zambrano, El hombre y lo divino*⁸³ 228).

Sólo podemos hacernos personas en la historia, por la historia, contra la historia: “Ser persona es rescatar la esperanza, venciendo, deshaciendo la tragedia. La persona, la libertad, ha de afirmarse frente a la historia, a la fatalidad” (*H y D* 231). Y esta creación de la persona no debe ser confundida con la construcción del individuo, tarea de filósofos. La persona no se construye sino que sobrevive a la destrucción, a la ruina, el único legado real que nos ofrece la historia:

Las ruinas son lo más viviente de la historia, pues sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas. Y así, las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal -entre la personal historia- y la historia. Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aún deja entrever, que de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación (*H y D* 231).

Las cosas y las palabras alcanzan su sentido de ruina y, por lo tanto, de gozne entre la historia personal y la historia colectiva, cuando: “su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se entiende triunfador; supervivencia, no de lo que ya fue, sino de lo que no alcanzó a ser”⁸⁴ (*H y D* 232). Las ruinas son la forma de infinitud que le es otorgada al

⁸³ De aquí en adelante siempre que me refiera a *El hombre y lo divino* lo haré con las siglas *H y D*.

⁸⁴ Dice Walter Benjamin en la tesis X de sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve a un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que a nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo

tiempo: “Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro, que nunca fue” (*H y D* 232). Sólo las palabras cuyos sentidos se han agotado, han caído en desuso, las palabras que hablan una lengua muerta⁸⁵ pueden prometernos un sentido mejor y erigirse como crítica del presente y de su indigencia.

Eduardo Subirats en su artículo “Intermedio sobre filosofía y poesía” define el proyecto intelectual de Zambrano como una estética y una ética de la resistencia:

despedazado. Pero una tormenta descendiende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede volver a plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irremisiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hasta el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (46-47).

⁸⁵ La afinidad entre el pensamiento de Zambrano y el de Machado en este punto es evidente. Nos puede servir para construir el puente entre ambos pensadores la célebre carta de Hugo von Hoffmannsthal quien a través de la voz ficticia de Lord Chandos, un supuesto joven y prometedor poeta del siglo XVI, nos narra una experiencia parecida. Lord Chandos le cuenta a su amigo como antes sentía una equidad en su mundo experiencial, lo más sublime y noble y lo más cotidiano y pequeño se articulaban alrededor de su yo. Todo era metáfora de todo, cada criatura se abría a la otra y el mundo era una gran enciclopedia. Pero una transformación había ocurrido en su alma, había perdido la facultad de hablar o pensar coherentemente sobre ninguna cosa. Primero, se le vaciaron las palabras de mayor uso, que designaban conceptos importantes como alma, cuerpo, espíritu. Más tarde, todo el lenguaje se le desintegraba, se le hacía polvo en la boca. Todos los juicios se habían vuelto dudosos. Todo su mundo se desintegraba y fragmentaba y las palabras se movían en vertiginosos remolinos en cuyo centro sólo se intuía el vacío. A esta ruina del lenguaje, de la equivalencia que establecía el saber adquirido, los libros, entre las palabras y las cosas, le siguió una revelación del mundo en su dimensión más humilde y cotidiana. Son los objetos más prosaicos y olvidados: un rastrillo, una regadera, un perro tumbado al sol, los que se le revelaban. Pero estos objetos familiares, incluso domésticos, demostraban una lejanía y una extrañeza inédita. Estos objetos ya no se movían en una esfera cuyo centro era el yo que las contemplaba, ya no pertenecían a la esfera de lo propio, de lo familiar. El impacto que estos objetos iban a tener sobre su alma parecía responder más al shock que a un modelo clásico de experiencia. Era como vagar, decía Lord Chandos, por calles que nunca se volverán a ver. Lord Chandos, como el *flâneur* de Baudelaire, deambulaba por la calle y los objetos con una mirada que es a la vez auroral y póstuma. Y es en esta dimensión más prosaica y mundana donde el mundo recuperaba su carácter mágico y sublime. Es a través de esta combinación de nimiedades, de objetos olvidados, donde las cosas recobraban su valor analógico. Esta nueva forma de pensar, parece insinuar Lord Chandos, no puede ser encontrada en ningún libro, tiene que ser redescubierta a través del corazón. Y de ella no se puede escribir en ninguna lengua conocida, sólo en el lenguaje de las cosas mudas.

El concepto de resistencia está relacionado con la naturaleza, con la mimesis, con una relación participativa, intuitiva y poética del sujeto y del objeto, que Zambrano describe en torno a la experiencia de lo sagrado. Es lo heterogéneo, la realidad contradictoria, la identidad escindida, la memoria, la nostalgia, el redescubrimiento de los milagros del cuerpo en la experiencia del amor, la ingenuidad originaria del conocimiento que en este amor encierra, lo que en este panorama filosófico se revela contra el orden del logos, donde clama una nueva libertad. La resistencia de la naturaleza contra la cosificación que entraña la constitución del logos histórico establece, por medio de la nada, la estructura de la experiencia, luego el fundamento, objetivo y subjetivo, de una nueva figura de filosofía (98).

Esta actitud vincula a Zambrano a la tradición de críticos del proyecto ilustrado-moderno:

El tema del reencuentro de un contacto poético o mimético del hombre con las cosas, lo que Zambrano relata tan tiernamente como el pensamiento filosófico que anda tras los caminos perdidos de la filosofía, ha sido abordado también por los grandes críticos de la cultura moderna, Tillich y Adorno, y en el contexto de esta misma crítica. Tillich conserva en la concepción sacramental de la naturaleza, en el sentimiento religioso, en la idea de destino, en la investigación del fondo mitológico, religioso y poético del ser humano, el principio histórico de una esperanza. Adorno contempla en las relaciones miméticas con la naturaleza, en el amor y en la sexualidad, y también en la experiencia estética, la posibilidad de trascender interiormente la dialéctica

negativa, el círculo de autoconciencia filosófica que desde su constitución interna comprende conceptualmente la racionalidad constitutiva de su autodestrucción (Subirats 98).

La razón poética se convierte entonces en el espacio desde el cual se puede ejercer la crítica de la modernidad entendida como un modelo de experiencia que ha enajenado a la imaginación de la razón, a lo bello de lo verdadero y lo justo:

La genealogía filosófica de la razón descubre la nada, el principio nihilista que la habita, como su condición interior y lógica, y al mismo tiempo, como su condición histórica en el mundo moderno. En esta medida incorpora una figura radical de la crítica: constituye una crítica de la inversión, de la alienación del ser del hombre por el logos de la filosofía, y anticipa una nueva forma del conocimiento, de la filosofía, una experiencia semejante se apoya en los componentes de una dimensión estética que comprende tanto los elementos de la religión y las concepciones mitológicas como las artes en su concepción moderna. Este sentido de lo estético no afecta tanto a la naturaleza de su objeto (la obra de arte o el símbolo religioso), sino precisamente la estructura de su experiencia. Aquella experiencia de lo mimético en que el conocimiento entrafía la participación con las cosas y la unidad con el mundo. Lo estético, en fin, bajo este significado, comprende el valor más antiguo de la visión filosófica, junto a un pensamiento vinculado, esto es, comprometido con el mundo, y sus conflictos y esperanzas. Tal perspectiva recobra, en fin, un nuevo sentido fuerte para la reflexión filosófica (Subirats 98).

Mi trabajo constará entonces de dos partes.⁸⁶ En la primera, a partir de una lectura de su libro *Filosofía y poesía* y de sus ensayos “Por qué se escribe” y “Más sobre ‘La Ciudad de Dios’”, trataré de explicar la importancia que tiene la filosofía platónica para la constitución del pensamiento sobre la poesía y lo poético en Zambrano. ¿Qué significado tiene la expulsión de los poetas de la república ideal? ¿Qué relación puede haber, después de esta expulsión, entre lo bello y lo justo, entre la poesía y la ley? ¿Qué importancia tiene para entender el *status* epistemológico de la poesía que la imagen sea concebida, también por Platón, como contrapuesta a las formas, a la idea; y sea entendida como una falsa copia, como sombra, como simulacro? ¿Sólo puede ser pensada la poesía a través de categorías negativas? ¿Qué importancias tienen los enigmas, los secretos, la ‘cortedad del decir’,⁸⁷ la insuficiencia del lenguaje, para la comprensión la obra de arte? ¿Cómo interpretar los enigmas?

En la segunda parte, a través de un análisis de *El hombre y lo divino, Filosofía y poesía* y de sus ensayos “Hacia un saber del alma”, “La metáfora del corazón”, “Para una historia de la piedad”, trataré de pensar el lugar que ocupa lo sagrado en la modernidad y la relación que hay en Zambrano entre lo sagrado y lo político. ¿Qué debemos entender por secularización? ¿Qué relación hay en la cultura moderna entre lo sagrado y lo profano? ¿Qué relación hay entre la revelación poética y la revelación religiosa? ¿Cómo leer, descifrar, conceptos que se usan porque se saben arruinados, derrotados? ¿Cómo leer una lengua muerta?

⁸⁶ Me he limitado en este acápite a glosar los textos y artículos que son significativos para mi propuesta teórica. De ahora en adelante, indicaré a pie de página los artículos que tocan algunos de los temas que estudio.

⁸⁷ Tomo esta expresión de José Ángel Valente (“Hermenéutica de la cortedad del decir” en su libro *Las palabras de la tribu*).

II.B. FILOSOFÍA Y POESÍA⁸⁸

II.B.1. DE LA DERROTA COMO UNA FORMA DE LA UTOPIA⁸⁹

⁸⁸ Para la relación entre filosofía y poesía en María Zambrano, aparte de los artículos y libros ya citados en este trabajo, ver *Introducción al pensamiento de María Zambrano* de Juan Fernando Ortega Muñoz, sobre todo los capítulos “La superación del racionalismo en la filosofía de María Zambrano” y “De la fenomenología a la poética”; “¿Pensamiento postmetafísico en María Zambrano?” de Juan García González; “Filosofía y poesía en Zambrano” de Francisco LaRubia-Prado y “La razón poética: mirada, melodía y metáfora. María Zambrano y la hermenéutica” de Sergio Sevilla.

⁸⁹ En su excelente libro *Utopiques: jeux d'espaces* (utilizo en esta cita la traducción del capítulo “Thèses sur l'idéologie et l'utopie” que hizo Desiderio Navarro para la revista *Criterios*), Louis Marin define la utopía en los siguientes términos: “La utopía es una crítica de la ideología dominante en la medida en que es una reconstrucción de la sociedad presente (contemporánea) mediante un desplazamiento y una proyección de sus estructuras en un discurso de ficción. Difiere, en esto, del discurso filosófico de la ideología, que es la expresión totalizadora de la realidad dada y su justificación ideal. La utopía desplaza y proyecta esa realidad bajo la forma de una totalidad no conceptual ficticia, de una figura producida en y por el discurso, pero que funciona a otro nivel y con otro régimen del discurso político, histórico o filosófico. La fuerza crítica de la utopía dimana, por una parte, de la proyección (metafórica) de la realidad dada en un ‘otro lugar’ in-situable en el tiempo histórico o el espacio geográfico, y, por otra, del desplazamiento (metonímico), es decir, de la acentuación diferente de la realidad expresada, de la articulación nueva que ella le da al modelo analógico que la metáfora utópica permitió producir” (77). Varios aspectos de los mencionados por Marin me parecen esenciales para la definición de la utopía: la singularidad de su crítica ideológica, su diferencia con el discurso filosófico y el político, su carácter in-situable tanto histórica como geográficamente. No coincido, sin embargo, con Marin en el status de ficción que le otorga a todo discurso utópico. Creo que es importante distinguir entre un discurso que proyecta un mundo posible a nivel narrativo, como sería el caso de la *Utopía* de Tomás Moro, y que a partir de esta realidad imaginada propone una crítica de carácter conceptual y político a la realidad de su tiempo, de otros textos como *The Principle of Hope* de Ernst Bloch o *Filosofía y poesía* de María Zambrano. En estos dos últimos textos, la utopía más que tratarse de un mundo ficcional a partir del cual se propone una crítica del presente se desplaza al plano de la enunciación. La utopía es un lugar desde el cual se toma la palabra y, por lo tanto, la crítica al mundo presente se hace desde el nivel metafórico-afectivo-conceptual del discurso y no desde su dimensión narrativa.

Para Ernst Bloch la utopía carece de destino, de telos, es esencialmente irrealizable. El futuro siempre nos entrega una cara distinta, ajena a nuestros sueños. El futuro es lo inesperado porque rompe nuestras expectativas, nuestras predicciones. El futuro tiene la forma de un exceso de sentido, de un hipertelos.⁹⁰ El futuro, para decirlo con las palabras de María Zambrano, es delirio y no destino. Por eso, la utopía no se funda en la razón sino en la esperanza. Pero en una esperanza que acepta la frustración, su carácter incumplido. Y es desde su propio no cumplirse, nunca realizarse, nunca actualizarse, nunca convertirse en destino, que se erige como una protesta contra la historia, contra el presente.

En el prólogo que María Zambrano le escribe a *Filosofía y poesía*, casi cincuenta años después de su primera aparición en 1939, afirma: “Este libro, me sea permitido decirlo, nacido, más que construido, lo fue en un momento de extrema [. . .] imposibilidad, lo cual no me parece tan excepcional ya que no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero” (6). Y dos páginas después dice:

[E]ste libro *Filosofía y poesía* que fue escrito, cuando, después de la derrota fuimos a México. Y tiene que ver íntimamente porque mi libro lo escribí en aquel otoño mexicano como homenaje a la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, descendiente directo de los estudios de Humanidades, fundado por Don Vasco de Quiroga que no lejos de las orillas del lago Patzscuaro, que fue allí desde España, a la región de los indios Tarascos, para fundar la Utopía de la República Cristiana de Tomás Moro. Utópico para mi escribir este pequeño

⁹⁰ El concepto de hipertelos es de José Lezama Lima. En su ensayo “Confluencias” lo define en los siguientes términos: “En realidad, todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado *éxtasis de participación en lo homogéneo*, un punto errante, una imagen, por la extensión. Es un árbol, una reminiscencia, una conversación apuntalando el río con el trazado del índice” (359-360).

libro, pues que siendo irrenunciable en mi vida la vocación filosófica, era perfectamente utópico que el que yo escribiera, y aún explicara, como lo hice, en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, filosofía (9).

La utopía en Zambrano articula un viaje de lo imposible, de lo que no pudo ser, de lo que no puede ser más, de lo que ha sido derrotado, a la verdad entendida como *aleth_ia*,⁹¹ como revelación de las cosas en su *status nascens*, en su carácter de presencia al descubierto, al desnudo. Por eso la utopía en Zambrano nunca se va a traducir en razón de estado ni tampoco en razón revolucionaria.⁹² La utopía no puede ser una racionalización de la esperanza.⁹³ La utopía es esperanza desnuda a merced del tiempo y la historia y, por lo tanto, de la ruina y destrucción por ellos acarreada:

⁹¹ Jean Beaufret en su brillante libro *Al encuentro de Heidegger* narra el proceso de la mutación de la verdad en certeza, que empieza con la escolástica y que continua en el mundo moderno vía Descartes. La duda metódica como método de indagación de la verdad no es más que la búsqueda de una certeza indubitable. Dice Beaufret: “¿Cuál es la actitud de los griegos ante el surgimiento del ente? ¿Se maravillaban? ¿Se asombraban? Se sentían maravillados más que asombrados. Para nosotros, es la certeza. Tener una certeza en lo relativo a lo otro. Heidegger lo llama a veces ‘la mutación de la verdad en certeza’. Es toda una historia, pues la palabra griega que se traduce por *veritas* es la palabra *al_theia*. ¿Qué mienta *al_theia*? Dice muy claramente que es la presencia descubierta de algo. ¿Qué significa *veritas*? No significa nada y por eso mismo la escolástica, que habla latín, que sólo tiene el latín a su disposición, se verá obligada a definirla, *veritas est . . .*, ‘la verdad es’. La definición será; *veritas est adequatio intellectus rei*, ‘la verdad es la adecuación del entendimiento y de la cosa’” (29).

⁹² “La revolución, la utopía que se exaspera de serlo, nacerá en Europa de este cristianismo impaciente que quiere el reino de Dios en la tierra sin dilación y sin paleativos; el cristianismo desviado por el absolutismo que olvida la existencia del tiempo” (Zambrano, “Más sobre *La ciudad de Dios*” 113).

⁹³ “El género ‘Utopía’ comenzó ya en su excelso origen con *La República* de Platón, siendo una armazón de razones. No por azar es Platón el que inaugura tal género, él, el racionalizador de esperanzas. Paralelamente a las pruebas de la inmortalidad del alma ofrecidas en el *Fedón*, en que se racionaliza la esperanza, hasta entonces delirante, de perdurar más allá de la muerte, en el *Banquete* se racionaliza otro delirio -si acaso es otro-: el del amor, y en *La República* se razona otro ensueño: la perfección de la convivencia humana

La razón filosófica contemplativa, se hace así edificante. Es lo propio de la utopía [en su sentido platónico], ser razón edificante. Pero bien pronto la arquitectura de esta razón tendrá que variar. Con el nacimiento del Cristianismo la esperanza se ahonda y confiesa a la par su imposible anhelo, más allá de la justicia y de la inmortalidad, pues que es caridad y vida eterna. Anhelo que no podía quedar por él pronto racionalizado porque sobrepasa la razón. Y tampoco podía ser el tiempo abstraído; el cristianismo no puede salvar el tiempo mediante la abstracción racional, sino de alguna manera que lejos de eliminarlo, lo incluya (“Más sobre *La ciudad de Dios*” 112).

Al contrastar la filosofía y la poesía, Zambrano va a oponer dos formas de la utopía, del conocimiento, de la posesión de las cosas, de la verdad, de la justicia y de la comunidad. Y en cada uno de estos puntos su referente filosófico va a ser Platón:

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar ‘la condenación de la poesía’, inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó ‘la toma de poder’, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía.

sobre la tierra o dicho de otro modo, el establecimiento del ‘reino de la justicia’” (Zambrano, “Más sobre *La ciudad de Dios*” 110).

Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha sufrido fascinación o se alzado en rebeldía (*Filosofía y poesía*⁹⁴ 14).

II.B.2. ¿CÓMO LEER LA EXPULSIÓN DE LOS POETAS DE *LA REPÚBLICA*?

Ana Bundgård, en el estudio ya citado, critica a Zambrano por no someter el pensamiento platónico a una rigurosa crítica filosófica. En primer lugar, según esta crítica, Zambrano descontextualiza el conflicto entre la filosofía y la poesía al no situarlo en el marco más amplio del concepto de *mimesis*, donde adquiere verdadero sentido la condena platónica a los poetas. En segundo lugar, la crítica de Platón no va dirigida a la poesía *per se* sino a la función que ésta debe tener dentro del estado y al papel educativo que el filósofo cree que la poesía debe ejercer dentro de la *polis*. En tercer lugar, la condena platónica va dirigida contra los poetas de su tiempo, lo cual deja abierto el espacio político para otra poesía, posible, futura, donde la relación entre lo inteligible y lo sensible, entre la imitación y la realidad trascendente, las ideas, funcionara de un modo diferente. Por último,

[t]omar *La República* como referencia para criticar la condenación de la poesía como lo hace Zambrano, es problemático, si no se tiene en cuenta que en esa obra platónica el tema del arte se enfoca desde el ángulo del educador y del gobernante. No se considera allí al artista como tal, el tema no es en esa obra la función del arte o el carácter divino de la inspiración, tampoco el

⁹⁴ De aquí en adelante siempre que me refiera a *Filosofía y poesía* lo haré con las siglas *F* y *P*.

conjunto de los criterios necesarios para hablar de lo artístico. *La República* no es un tratado de estética. El arte se enfoca allí desde un punto de vista meramente social. Lo cual no quiere decir que Platón se cierre a la posibilidad de otros planteamientos del hecho artístico, sino que el objetivo de *La República* es otro y diferente al estético. Platón era consciente de la influencia que tenía el arte sobre la vida de los hombres y también era consciente del poder de seducción de la belleza, por eso subordinaba lo estético a lo ético en un escrito que pretendía ser el proyecto utópico de una república ideal, cuyo fundamento era el bien para el estado y para los individuos (239).

Es importante, para empezar nuestra discusión, distinguir entre el contexto histórico-cultural en el cual fue producida *La República* de Platón y la importancia que esta expulsión mítica tuvo y tiene en el imaginario poético y filosófico de occidente. Los argumentos de Zambrano adquieren total relevancia si se los lee dentro de una tradición que ve en esta expulsión de los poetas de la república la fundación de una frontera imaginaria entre arte y sociedad. Gran parte de la historia del arte en la modernidad se puede explicar como un intento de borrar esa frontera, de fundir el arte y la vida. Fundir el arte y la vida ha querido decir para muchos artistas modernos convertir a la vida en una obra de arte. Sacar a la vida de las leyes, las reglas y normas, que les impone la sociedad y llevarla a vivir a los arrabales de la poesía. No puede ser entendida la historia de la poesía y el arte en la modernidad sin esta vocación utópica.

Es necesario, además, recordar que la lectura de Zambrano no se limita a *La República* platónica y que incluye, también, al *Teetetes* y al *Sofista*, donde se discuten, respectivamente, el *status* epistemológico de la poesía -qué tipo de conocimiento es el

poético, que puede poseer su objeto y no dar cuenta de él,- y la negatividad que le es propia a las imágenes. Temas, ambos, centrales a la reflexión sobre la poesía en la modernidad, como demostraré más adelante.

Asimismo es justo señalar que Zambrano coloca a Platón en el fundamento de su concepción de la poesía, al menos por tres razones: 1) La definición de la poesía, el tipo de conocimiento, de posesión de las cosas a la que aspira -un conocimiento sin violencia, sin el desgajamiento que le es inherente a la palabra filosófica,- el *status* ontológico negativo de su palabra, el tipo de justicia con la que sueña, sólo adquieren plenitud de sentido si se piensan en contraposición a la palabra filosófica; 2) Platón no solo fue el que expulsó a los poetas de *La República* sino el que fundó la tradición lírica moderna en occidente a través de su teoría del amor;⁹⁵ 3) la filosofía en Platón es, en última instancia, una teoría de la salvación, un arte de vivir y de morir, un saber sobre el alma.⁹⁶ Por último, hay que subrayar que *Filosofía y*

⁹⁵ “Poesía platónica en la que se perpetúa la antigua religión del amor, la antigua religión de la belleza transformada, a veces, en religión de la poesía. En algunas de sus afortunadas realizaciones se manifiestan las tres y todavía algo más: el punto de coincidencia de dos cosas, al parecer, incompatibles: filosofía y cristianismo. Así Platón, con esta estrofa, con esta sola estrofa, la más platónica, la más poética también, de toda la poesía humana:

¡Oh cristalina fuente
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

En tan breves palabras está todo Platón y toda la poesía” (*F y P* 70). Zambrano trata de rescatar la noción interesada de lo artístico que propone Platón al recuperar su idea de que la belleza es una promesa de felicidad, pero trata de hacer esto leyendo el erotismo platónico en clave cristiana. La poesía nace, y también muere, del interés por el otro. Pero a Zambrano le preocupa que ese interés no pase por el deseo y la sexualidad, que sea mediado por la castidad.

⁹⁶ “Mas, este ascetismo y el mismo camino que recorre la dialéctica, en Platón ¿qué significa? Ya lo hemos visto: no es conocer lo que interesa, no es el ser de las cosas, ni las leyes del mundo lo que el entendimiento persigue. Lo que se persigue es recobrar la humana naturaleza, rescatar el alma. Lo que Platón hace, en realidad, es teología y mística; teología

poesía es también un libro utópico. Un libro que lee desde su propia concepción de la utopía a *La República* de Platón.

Para poder entender la importancia que tiene para la concepción de la razón poética en Zambrano el regreso a la mítica batalla entre los filósofos y los poetas, es importante reconstruir los contornos culturales y filosóficos de este imaginario combate.

Hans-Georg Gadamer en su artículo “Plato and the Poets” nos recuerda que la expulsión de los poetas por Platón de su República ideal suponía una ruptura con la cultura de su tiempo:

It was the practice then to justify the whole of one's knowledge -in any area- by recourse to Homer (just as Christian writers justified their knowledge by recourse to the Bible). In addition, listening to poetry had often completely given way to fantastic allegorization and hairsplitting exegesis (47).

Este cambio de actitud hacia la poesía se fundamenta en la postura ambivalente que tiene Platón ante la divina locura, el entusiasmo, que caracteriza a la inspiración poética. El problema de fondo que se está planteando Platón en *La República* y en diálogos como *Sofista* y *Teetetes*, y de ahí su interés para la estética moderna, es el status epistemológico de la poesía y la función que debe cumplir dentro del estado. ¿Qué tipo de conocimiento es el poético?:

en cuanto que piensa o intenta pensar con la razón, lo divino. Mística, en cuanto que nos ofrece el camino para convertirnos en ello . . . Si Platón condena las pasiones es sencillamente, porque quiere salvar la sede donde las pasiones se asientan, porque quiere salvar el alma. Ya de antiguo, parece que germinaba este anhelo: salvar el alma. Y no ciertamente en los poetas, sino entre ciertos círculos religiosos que ya hemos mentado. Platón parecer ser su instrumento, quién racionalizó y por tanto, dio seguridad a esos anhelos, un tanto delirantes. Llevó la seguridad del pensamiento -ser, unidad, idea- a lo que latía como gemido, como ansia irrenunciable en los cultos órficos y dionisiacos . . . Matemática y anhelo irracional se unieron por primera vez. Platón hizo teología” (*F y P* 57-58).

This acknowledgment of the poet's *enthousiasmos* is fraught with the most dangerous ambiguity. Despite the glowing description of the poet, a basic tone of irony and criticism predominates. Although poetry might be divine madness and possession, it is in any case not *knowing*. It is no skill (*technē*) which could account for and justify itself and its truth.⁹⁷ The pictures of life which the poet most powerfully evokes remain equivocal enigmas like life itself, and Socrates cannot learn the true art of living which he seeks from them (Gadamer 42).

La expulsión de los poetas no debe ser leída, entonces, como hacen muchos críticos contemporáneos, a partir de la supuesta incapacidad del sistema de pensamiento platónico para entender la poesía: "Rather, his position is the quite conscious expression of a decision - a decision made as a result of having been taken with Socrates and philosophy, made in opposition to the entire political and intellectual culture of his time, and made in the conviction that philosophy alone has the capacity to save the state" (Gadamer 47). La crítica de los poetas sólo puede ser entendida: "within the setting of this total refounding of a new

⁹⁷ Para María Zambrano, también, lo que distingue, en principio, a la filosofía de la poesía son dos maneras diferentes de poseer las cosas. La filosofía para poseer niega la cosa real, su presencia, sus cambios, sus mutaciones, y afirma una cosa ideal, única, idéntica e inmutable. "Otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba, ni apenas buscaba porque tenía. Tenía por lo pronto lo que ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto aparecía, tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos" (*F y P* 18). Giorgio Agamben, en *Estancias*, conceptualiza la escisión entre filosofía y poesía en casi idénticos términos: "la escisión de la palabra se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo" (12).

state in words of philosophy, only understood as a radical turning away from the existing state. Only then does the quite simple purpose of it become plain” (Gadamer 48). La batalla entre la filosofía y la poesía debe ser entendida entonces, y esto va a ser de extrema importancia para la obra de Zambrano, como una lucha entre dos modelos de utopía, dos formas de crítica del presente, dos formas diferentes de entender el arte de vivir.

Martha Nussbaum en su libro *Love's Knowledge* define con gran claridad los términos del debate: “The ‘ancient quarrel’ had an exemplary clarity, since the participants shared a view of what quarrel was about. However much Plato and the poets disagreed, they agreed that the aim of their work was to provide illumination concerning how one should live” (23).

Edgar Wind sugiere en su libro *Art and Anarchy* que la salvación del arte de la banalidad e indiferencia a la cual lo ha condenado el mundo moderno y su pensamiento estético, pasa por un regreso a Platón, a su mítica expulsión de los poetas, y por la recuperación de ese miedo sagrado a los poderes de la imaginación.

Para Alain Badiou,⁹⁸ el regreso a Platón, a la batalla de los poetas y filósofos, permite sacar a la poesía de la parcelación a la cual ha sido sometida por la estética, gesto que según él nace con Aristóteles, que convirtió a la poesía en objeto de estudio, en una rama del pensamiento.

La reconstrucción de las dimensiones filosófico-culturales de la expulsión de los poetas nos permite entender por qué el regreso a Platón va a suponer, para Zambrano, la

⁹⁸ Para Badiou, la expulsión de los poetas de la República tiene que ser leído en el contexto de una lucha por las formas y los fundamentos del conocimiento. Poesía y filosofía luchaban por las cuatro formas que condicionan y fundamentan todo saber: el poema, el matema, la política y el amor. Luego veremos las múltiples afinidades que esta idea tiene con María Zambrano.

recuperación de la ambivalencia del carácter sagrado de la palabra poética, santa y blasfema a un mismo tiempo:

Y es más para Platón, en realidad, la poesía no es más que sea una mentira, sino que es la mentira. Sólo la poesía tiene el poder de mentir, porque sólo ella tiene la fuerza de escapar a la fuerza del ser. Sólo ella se escapa del ser, lo elude, lo burla. Un pensamiento desafortunado puede llevar al error, a la confusión, a la verdad medio velada, incompleta. Pero mentira, lo que se dice mentira, solamente la poesía. Sólo ella finge, da lo que no hay, finge lo que no es, transforma y destruye. Porque ¿cómo es posible que el engaño exista en la razón, si la razón no hace sino ajustarse al ser? ¿cómo va a desviarse la razón de la realidad, si la realidad es ser y el ser es de naturaleza análoga a la de la razón? (*F y P* 30).

Para Zambrano la forma de conocimiento que provee el ejercicio filosófico está asociada a un desgarramiento, a una violencia. Zambrano parece sugerir que no es posible conocer el mundo sin reducirlo, sin ejercer una violencia sobre las cosas. La palabra poética, sin embargo quiere a la cosa y a su sombra, a su simulacro:

[N]o quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción; sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, más no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad,

pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que se trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada (*F y P* 22-23).

Pero querer los simulacros, como advertía Platón, es renunciar a la Idea, a las formas. Es aceptar la nada, el no ser. La imagen poética, entonces, se tiene que pensar desde la nada, desde la negatividad:

Se plantea en este punto, la cuestión del error dentro de la filosofía griega y especialmente dentro del pensamiento de Parménides-Platón ¿Cómo es posible el error? ¿Cómo puede eludirse la verdad? [. . .] Platón siente clarísimamente el problema y lo aborda en varios de sus diálogos: *Teetetes*, *Sofista*. Para afirmar el ser tiene que buscar el no ser; para que la razón y la verdad sigan siendo tendrá que fundamentar la existencia del error, establecer su existencia. Mas, ahí está el nudo de la cuestión: ¿cómo se puede hablar sin que se diga la verdad?

El problema afecta, aunque Platón no lo plantee así, a la poesía, indudablemente. ¿Qué modo de funcionamiento es éste logos de la poesía, en que la razón no coincide con la palabra? ¿Cómo es posible que la palabra se descarríe así de su sendero, para ir a parar a lo contrario de su propia esencia?

La palabra, el logos, es lo universal, lo que expresa la comunidad en lo humano. Y el poeta usa su palabra, no en su forma universal, sino para revelar algo que solamente en él ocurre, en el último fondo de lo individual, que incluso para Aristóteles es irracional. Y esto es lo verdaderamente grave. Pues si la palabra es por esencia universal y el poeta la emplea irracionalmente, quiere decir que hay una comunidad humana no racional, o quiere decir que el poeta está, en tanto que poeta, fuera y al margen de toda comunidad, que la poesía situada dentro de lo inefable, no lo trasciende; que hay tantos lenguajes como poetas y que la poesía, por tanto, es un esfuerzo vano que nada trasmite (*F y P* 117-19).

Para Platón la técnica del sofista⁹⁹ es una técnica simulativa. El sofista es un fabricante de imágenes, de simulacros. El sofista se esconde detrás de estas pseudoentidades y para sacarlo de su escondite es necesario indagar sobre la naturaleza del no-ser. Del no-ser no se puede predicar nada sin caer en contradicción, sin afirmar su existencia. Para poder pensar el no-ser hay que colocar a la copula, al “es”, bajo tachadura.¹⁰⁰ Al no-ser le es

⁹⁹ Ver *Sofista*.

¹⁰⁰ Toda la filosofía de Heidegger es un intento de pensar el olvido del ser en la metafísica, el ser como tachadura, el ser como lo no-dicho (no se debe olvidar que *Ser y Tiempo* comienza con un epígrafe del *Sofista* de Platón). De nuevo, es Jean Beaufret el que nos ofrece la mejor explicación de la concepción del ser en Heidegger: “[. . .] cuando Heidegger habla de lo no-dicho en la metafísica, no se trata de lo no-dicho en el sentido de tapar un agujero, de llenar un espacio en blanco; se trata de algo no dicho en el sentido de rechazo positivo a dejarse decir [. . .]. En griego, existe la negación *ou*, que afirma simplemente la ausencia de algo, y la negación *me*, que hace intervenir la prohibición respecto a lo que sigue al *me*; lo no-dicho no es un *ou legom_non* sino un *me legom_non* que entraña una prohibición respecto de lo que puede ser dicho.

[L]a expresión, se niega positivamente a dejarse decir. Sólo que esta negativa a dejarse decir no se produce por defecto de ese algo, sino, más bien, por exceso. No se produce porque la negativa le impida el paso, porque no se muestra lo suficiente; se produce, al

inherente una naturaleza relativa que en ningún sentido puede ser definido como una identidad (a la cual correspondería una serie de predicados concretos). El no-ser sólo existe como diferencia. La imagen y el simulacro no son, no existen, con respecto a un modelo, a una idea.¹⁰¹

contrario, porque se muestra demasiado. Es la frase de Aristóteles en libro _ de la *Metafísica*, al final del capítulo 1: ‘Como los ojos de las aves nocturnas ante la luz del sol, así es la mirada de nuestro pensamiento ante aquello que es, por sí mismo, lo más iluminado’” (36). El carácter inefable de la obra de arte, la cortedad de su decir, para decirlo con las palabras de Valente, va a estar vinculado entonces no a una falta de ser, a un defecto, a una falta de manifestación, sino a un exceso, a su carácter de aparición. La obra de arte hace que todo aparezca, que todo se haga superficie. “Hacer aparecer lo que no se muestra no por defecto sino por exceso” (Beaufret 36). Lezama Lima frasea esta idea en términos totalmente afines al pensamiento de María Zambrano: “La imagen al participar en el acto entrega como una visibilidad momentánea, que sin ella, sin la imagen como único recurso al alcance del hombre, sería una desmesura impenetrable. De esa manera, el hombre se apodera de esa desmesura, la hace surgir y reincorpora una nueva desmesura. Toda poiesis es un acto de participación en esa desmesura, una participación del hombre en el espíritu universal, en el Espíritu Santo, en la madre universal” (“Confluencias” 360).

¹⁰¹ Gilles Deleuze en *The Logic of Sense* afirma: “If we say of the simulacrum that it is a copy of a copy, an infinitely degraded icon, an infinitely loose resemblance, we then miss the essential, that is, the difference in nature between a simulacrum and copy, or the aspect by which they form the two halves of a single division. The copy is an image endowed with resemblance, the simulacrum is an image without resemblance [una caricatura, para decirlo con las palabras de Levinas que citaremos más tarde]. The catechism, so much inspired by Platonism, has familiarized us with this notion. God made man in his image and resemblance. Through sin, however, man lost the resemblance while maintaining the image. We have become simulacra. We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence. This remark about the catechism has the advantage of emphasizing the demonic character of the simulacrum [. . .]. The simulacrum is built upon a disparity or upon a difference. It internalizes a dissimilarity. This is why we can no longer define it in relation to a model imposed on the copies, a model of the Same from which the copies’ resemblance derives. If the simulacrum still has a model, it is another model, a model of the Other (*l’Autre*) from which there flows an internalized dissemblance” (257-258). La pregunta que queda en pie y a la cual tratará de responder Zambrano en varios de sus textos importantes, es si se puede crear una idea de la justicia, del amor y de la vida desde esta negatividad ontológica y epistemológica que le es inherente a la imagen.

Pero, ¿qué tipo de saber es la poesía, entonces, que separa a la palabra de la razón, de la verdad,¹⁰² entendida como adecuación entre las cosas y el intelecto? ¿Qué tipo de verdad nos proponen las cosas? ¿Qué nos revela la palabra poética, qué relación tiene esta revelación con lo sagrado? ¿Qué sentido tiene ese miedo sagrado que Platón asociaba a los poderes de la imaginación?

II.B.3. LA POESÍA Y EL NO-SER; LA POESÍA Y EL SECRETO

Edgar Wind, en el libro ya citado en este capítulo, afirma:

The term 'sacred fear' is of course much older. It derives from Plato [. . .] Although no philosopher has praised the divine madness of inspiration more eloquently than Plato, he viewed it [. . .] with sharp suspicion. He rated the strength of man's imagination so high that he thought man could be transformed by the things imagined. Hence he found miming a most perilous exercise, and he devised curious laws that would prohibit the miming of extravagant or evil characters (3).

La pregunta que inicia el ensayo "El arte y su sombra" de Emmanuel Levinas, publicado en 1948, puede ser definida como platónica: ¿podemos conocer algo vía el arte?, ¿tiene el arte sólo la capacidad de producir ídolos, simulacros, de mentir? Su respuesta, sin

¹⁰² "Y es porque el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son y en la correspondencia de verdad y engaño. Para el poeta no hay engaño, sino es el único de excluir por mentirosas ciertas palabras. De ahí que frente a un hombre de pensamiento el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas, no es así: ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo. ¿Y no se habrá querido para eso el todo: para poder ser poseído, abandonado, dominado?" (*F y P* 110).

temor a exagerar, tiene también una clara ascendencia platónica: el artista expresa la oscuridad misma de lo real, la no-verdad del ser. El arte tiene una peligrosa proximidad con lo sagrado. Peligrosa porque constituye una falsa revelación, una falsa creación.

El primer poder que le otorga Levinas, en este ensayo, a la imagen es su capacidad de neutralizar la realidad: “el mundo real aparece en cierta medida entre paréntesis o entre comillas” (52). La imagen nos propone un tipo singular de semejanza:

¿Debemos volver entonces a la imagen como realidad independiente que se asemeja al original? No, pero a condición de plantear la semejanza, no como el resultado de una comparación entre la imagen y el original, sino como el movimiento mismo que engendra la imagen. La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que de ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen (52).

La imagen coloca a las cosas en una posición de extrañamiento con respecto a su entorno humano, familiar; extrañeza tanto con respecto a su carácter de objeto útil como a su sentido. La imagen supone un repliegue que le otorga a los objetos un carácter inasible e inapropiable.¹⁰³

¹⁰³ Maurice Blanchot en su ensayo “The two versions of the Imaginary” define la imagen en términos muy similares a los de Levinas. Lo primero que sabemos de la imagen, en este ensayo de Blanchot, es la ambigüedad que ella porta, su carácter dual. Por un lado, la imagen requiere la neutralidad y la borradura del mundo, el retorno de todo a la indiferente profundidad donde la nada se afirma. Esta es su verdad pero esta verdad la excede: “What makes it possible is the limit where it ceases. Hence its critical aspect, the dramatic ambiguity it introduces and the brilliant lie for which it is reproached. It is surely a splendid power, Pascal says, which makes eternity a nothing and of nothingness an eternity” (254). La imagen existe después de su objeto. La cosa tiene que retirarse para poder ser captada de nuevo. Pero esta retirada “is not the simple displacement of a moveable object which would nevertheless remain the same” (255), sino que supone una retirada dentro de la cosa misma, convirtiéndose en imagen. El ser imagen es ser, o mejor parecer, un cadáver de la cosa, es un (casi) dejar de ser: “The image does not, at first glance, resemble the corpse, but the

Lo pintoresco es siempre levemente caricaturesco. He aquí una cosa familiar, cotidiana, perfectamente adaptada a la mano que está acostumbrada a ella, pero sus cualidades, su color, su forma, su posición quedan a la vez como detrás de su ser, como ‘guiñapos’ de un alma que se ha retirado de esa cosa, como una ‘naturaleza muerta’ [. . .] Hay, pues, en esta persona, en esta cosa una dualidad, una dualidad en su ser. Es lo que es y es extranjera a sí misma y

cadaver’s strangeness is perhaps also that of the image” (256). Es vía este empobrecimiento que la imagen ofrece su riqueza, es vía este menos que encontramos su más.

Dépouille va a ser la palabra clave para entender el concepto de imagen. *Dépouille* entendido como resto, despojo, guiñapo: el cadáver, la imagen, como resto mortal. La persistencia como una manera de estar, de permanecer, de perpetuarse. La perpetuidad sin necesidad de la trascendencia. El cadáver, la imagen, ya no es más pero está ahí, se queda. El cadáver no está presente, no tiene un entorno, un medio, un contexto; está fuera de lugar, o mejor, está en su fuera de lugar: “Death suspends the relation to place [. . .]. The cadaverous presence establishes a relation between here and nowhere” (257). El cadáver no es pero degenera. La muerte va perdiendo en este proceso degenerativo su carácter único, singular, excepcional. El cadáver empieza a devenir cualquier cosa. La calavera es ese devenir cualquier cosa del cadáver, es su momento de semejanza. En la calavera el cadáver se extraña totalmente del aura que rodea la muerte: su carácter excepcional y las pasiones que genera. En la calavera el cadáver encuentra su propia imagen, entiéndase, su radical extrañeza, su absoluta soledad, su inalcanzable pasividad. Es en este momento que la persona empieza a parecerse a sí misma, encuentra su común condición, su solemne impersonalidad. La calavera es ese original, y también ese póstumo, que se esconde detrás de cada rostro. El doble y el reflejo de cada cara. La calavera es la verdadera presencia de un rostro, ya por siempre, ausente. Parecerse a una calavera es parecerse a nada, y es esa la forma de semejanza que la calavera nos propone: el parecerse en nada.

Estamos hechos y deshechos a imagen y semejanza. La imagen no nos da el sentido del objeto, ni tampoco nos revela su verdad o propósito oculto, no nos ayuda a comprenderlo sea en un nivel conceptual o analógico. La imagen nos expone el objeto desnudo: fuera de sus sentidos, sus usos, su entorno. La imagen nos entrega una semejanza desfigurada. El objeto desfigurado por la imagen no se parece a nada, o mejor se parece a la nada.

Las dos formas de lo imaginario, la doble naturaleza de la imagen, dependen, por lo tanto, del doble significado que le podemos asignar a la negatividad y a la muerte: “death is sometimes truth’s elaboration in the world and sometimes the perpetuity of that which admits neither beginning nor end” (259). La muerte significa tanto el fin de la finitud, la posibilidad de una resurrección, de acceso a un sentido mejor y más pleno, como también un estado de disolución radical. La imagen parece vivir entre estos dos momentos. El sentido mejor y la disolución del sentido parecen coexistir en la ambigüedad de la imagen.

hay una relación entre esos dos momentos. Diremos que una cosa es ella misma y es su imagen. Y que la relación entre la cosa y su imagen es la semejanza (Levinas 52-53).

La conciencia de la ausencia del objeto que caracteriza a la imagen no equivale a una simple neutralización de la realidad sino que conlleva un cambio en su propia naturaleza. El ser y su reflejo, la cosa y su sombra, son simultáneos: “la no-verdad no es un residuo oscuro del ser, sino su carácter sensible mismo por el cual hay en el mundo semejanza e imagen [. . .] Hay una simultaneidad de la verdad y de la imagen” (Levinas 55).

Es a través de la noción de sombra, de fantasma, que debemos entender el concepto de semejanza, de *mimesis*:

Lo sensible es el ser en la medida en que se asemeja, en que, fuera de su obra triunfal del ser, oscurece, desprende esta esencia oscura e inaprensible, esta esencia fantástica que nada permite identificar con la esencia revelada en la verdad. No hay primero imagen-visión neutralizada del objeto que, luego, difiera del signo y del símbolo por su semejanza con el original: la neutralización de la posición en la imagen es precisamente esa semejanza (Levinas 55).

La imagen constituye, entonces, una degradación o erosión de lo absoluto. El arte nos coloca en una posición de radical pasividad:¹⁰⁴ “incapaz de acabar, no puede ir hacia lo mejor” (Levinas 63). El artista se exilia él mismo de la ciudad para rehuir del compromiso, de la responsabilidad: “Hay algo de malo y de egoísta y de cobarde en el goce artístico. ¿Es

¹⁰⁴ Tomo la expresión *radical pasividad* del libro de Thomas Carl Wall: *Radical Passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*.

impertinente denunciar la hipertrofia del arte en nuestra época en la que, para casi todos, se identifica con la vida espiritual?" (Levinas 64).

La poesía, también, para Zambrano es inmoral: "El poeta no tiene método . . . ni ética" (*F y P* 25). La poesía es fruto de una errancia, de una irresponsabilidad:

Vagabundo, errante, no se decide nunca, por lealtad a oscuras divinidades, con las que ni siquiera lucha por descubrir la cara. Y la poesía no se entrega como premio a los que metódicamente la buscan, sino que acude a entregarse aún a los que jamás la desearon, se da a todos y es diferente para cada uno.

Ciertamente es inmoral. Es inmoral como la carne misma (*F y P* 45-46).

La poesía vive fuera de la ley:

Y es que la poesía ha sido en todo tiempo, vivir según la carne. Ha sido el pecado de la carne hecho palabra, eternizado en la expresión, objetivado. El filósofo a la altura en que Platón había llegado, tenía que mirarla con horror, porque era la contradicción del *logos* en sí mismo al verterse sobre lo irracional. La irracionalidad de la poesía se concretaba así en su forma más grave: la rebeldía de la palabra, la perversión del *logos* funcionando para descubrir lo que debe ser callado, porque no es.

La poesía era una herejía ante la idea de la verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso: fijándola. Herejía también ante la moral y ante algo más grave que la moral misma y anterior a ella, ante la religión del alma (orfismos, cultos dionisiacos), porque era la carne expresada, hecha ente por la palabra (*F y P* 47).

Pero, cómo, entonces, se puede hablar de lo que no es. ¿Cómo se puede fijar la dispersión, darle forma a lo que se escapa, sin que la palabra poética sea tildada de blasfema, de irresponsable, de escapista? ¿Qué tipo de verdad nos otorga la palabra poética? ¿Qué nos revela? ¿Por qué se escribe?

La escritura salva a las cosas desde su soledad, desde su lejanía: “por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de las relaciones entre ellas” (Zambrano, “¿Por qué se escribe?” 24). La escritura viene a salvar a las cosas de la disgregación y la derrota a la que son condenadas por la palabra hablada:

Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea. Pero la palabra no nos recoge, ni, por tanto, nos crea y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra al momento y luego somos vencidos por él, por la sucesión de ellos que van llevándose nuestro ataque sin dejarnos responder. Es una continua victoria que, al fin, se transmuta en derrota (Zambrano, “¿Por qué se escribe?” 24).

En la escritura se guardan después de su ruina las palabras. La escritura retiene a las palabras que el tiempo derrotó. La escritura reafirma las palabras, las incorpora en lo que perdura, pero sólo después del desastre, solo después que han perdido su batalla con el tiempo: “El arte parece ser el empeño en descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia”.¹⁰⁵ Pero, ¿qué es lo que quiere decir el escritor y para quién quiere decirlo? ¿Cómo se puede comunicar una palabra que sobrevive en la escritura como una huella de la derrota, como una lengua muerta?

¹⁰⁵ Ver de María Zambrano “Apuntes sobre el tiempo y la poesía”, en particular la página 86.

[El escritor] quiere decir el secreto, lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad, las grandes verdades no suelen decirse hablando. La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el secreto de las vidas, y que no puede decirse. ‘Hay cosas que no pueden decirse’, y es cierto. Pero esto que no puede decirse es lo que se tiene que escribir (Zambrano, “¿Por qué se escribe?” 26).

¿Cuál es la verdad de la obra de arte? ¿Cómo revelar el secreto, el enigma, de la escritura?

Martin Heidegger en su texto “On the Essence of Truth” niega la concepción de la verdad que la define como la adecuación entre el intelecto y la realidad. La verdad es *al_theia*, entendida como revelación, como presencia de algo al descubierto: “If we translate *al_theia* as ‘unconcealment’ rather than truth, this translation is not merely more literal, it contains the directive to rethink the ordinary concept of truth in the sense of correctness of statements and to think it back to that still uncomprehended discloseness and disclosure of beings“ (144).

Pero si aceptamos que la verdad no puede ser definida como la adecuación entre el *logos* y la realidad, ¿cómo puede ser definido entonces el error? Por supuesto que no es posible definirlo como un falso enunciado sobre las cosas existentes. ¿Qué es, entonces, la no-verdad, qué es el error? Recordemos, además, que para Zambrano, en esto seguidora de Platón como en tantas cosas, estas preguntas definían el status epistemológico de la palabra poética:

Discussion of the nonessence of truth is not the subsequent filling of a gap but rather the decisive step toward and adequate posing of the question concerning the essence of truth. Yet how are we to comprehend the

nonessence in the essence of truth? If the essence of truth is not exhausted by the correctness of statements, then neither can untruth be equated with the incorrectness of judgments (Heidegger 147).

Paralela a la revelación de los entes se produce un velamiento del Ser, de la totalidad.

Lo cual no quiere decir que los entes sólo puedan ser conocidos de un modo fragmentario:

The concealment of beings as a whole does not first show up subsequently as a consequence of the fact that knowledge is always fragmentary. The concealment of beings as a whole, un-truth proper, is older than every openedness of this or that being. It is older even than letting-be itself, which in disclosing already holds concealed and comports itself toward concealing. What conserves letting-be in this relatedness to concealing? Nothing less than the concealing of what is concealed as a whole, of being as such, i.e., the mystery, not a particular mystery regarding this or that, but rather the one mystery (the concealing of what is concealed) as such holds sway throughout the *Da-sein* of human beings (Heidegger 148).

El misterio no es un espacio anterior y contrario a la verdad. El misterio es un momento constitutivo de la verdad. El misterio apunta a la persistencia, dentro de la propia estructura de la verdad, de la dinámica existente entre el velar y el revelar, entre la aparición y el ocultamiento. Siempre que un ente aparece, se revela, el Ser se repliega, se oculta, queda velado. Sin embargo:

As insistent, the human being is turned toward the most readily available beings. But he insists only by being already ek-sistent, since, after all, he takes beings as his standard. However, in taking its standard, humanity is turned

away from the mystery. The insistent turning toward what is readily available and the ek-sisten turning away from the mystery belong together. They are one and the same. Yet turning toward and away from is based on turning to and fro proper to *Dasein*. The human being's flight from mystery toward what is readily available, onward from one current thing to the next, passing the mystery by -this is erring (Heidegger 150).

La errancia, el moverse entre las cosas, el adentrarse en lo útil, lo disponible, lo cotidiano, es la forma del error que corresponde a la verdad entendida como *al_theia*:

The disclosure of beings as such is simultaneously and intrinsically the concealing of being as a whole. In the simultaneity of disclosure and concealing, errancy holds sway. Errancy and the concealing of what is concealed belong to the originary essence of truth (Heidegger 151).

Pero el misterio, la apertura del ente en su velamiento como todo, como Ser, es lo que no puede ser pensado. La historia de la metafísica es la historia del olvido de la diferencia entre el Ser y los entes.¹⁰⁶ El *Dasein* es el ser de la errancia, el ser que huye del misterio. El

¹⁰⁶ Heidegger habla del Ser como *Ereignis*, como evento e historia. El Ser se da y se oculta a través de su diferencia con los entes. Este darse y ocultarse del Ser es la propia metafísica, es en este sentido que la metafísica es el destino y la historia del ser. El olvido del ser que caracteriza a la metafísica es el olvido de la diferencia como problema, como eventualidad, el olvido de la diferencia como tal. El tipo de pensamiento que propone Heidegger para pensar la diferencia, la eventualidad del ser, *Andeiken* (la memoria entendida como desarraigo, la memoria de un olvido), redescubre, hace presente, o quizás repite y actúa, el acto primordial en el cual el ser abre el horizonte dentro del cual los entes pueden aparecer. Todo lo que vemos como estructura, por ejemplo la esencia de la verdad como conformidad de la proposición al ser, es un acontecimiento, una institución, una histórica apertura del ser (me apoyo para esta lectura de Heidegger en el libro de Gianni Vattimo *The adventure of difference*).

misterio nunca se puede hacer presente, sólo puede ser atisbado por aquel ser que vive perdido entre las cosas.

Giorgio Agamben en su libro *Estancias*, en la sección titulada “La imagen perversa: la semiología desde el punto de vista de la esfinge”, afirma:

El fundamento de esta ambigüedad del significar está en esta fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser y por la cual lo que adviene a la presencia, adviene como lugar de una diferición y de una exclusión, en el sentido de que su manifestarse es, al mismo tiempo, un esconderse, su ser presente un faltar. Es esta copertenencia originaria de la presencia y de la ausencia, del aparecer y del esconder lo que los griegos expresaban en la intuición de la verdad como *al__theia*, desvelamiento, y es sobre la experiencia de esa fractura sobre la que se funda el discurso que seguimos llamando con el nombre griego de “amor a la sabiduría” (229).

La más importante enseñanza del mito de Edipo es “que lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente sí se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma” (Agamben 232).

La idea de que a un significante oblicuo, a una forma ambigua, le pertenece un significado escondido que debe ser interpretado, revelado, codificado es parte de una cultura que ha olvidado como relacionarse con los enigmas:

Lo que la esfinge proponía no era simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante “enigmático” sino un decir en el que la fractura original de la presencia era aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto manteniéndolo indefinidamente a distancia.

El sino [escrito en griego en el original] del enigma [también en griego] no es sólo oscuridad, sino un modo más original del decir. Como el laberinto, como la Gorgona y como la Esfinge que lo profiere, el enigma pertenece en efecto a la esfera de lo apotropaico, es decir de una potencia protectora que rechaza lo inquietante atrayéndolo y asumiéndolo dentro de sí. El sendero de danza del laberinto, que conduce al corazón de aquello de lo que mantiene a distancia, es el modelo de esa relación con lo inquietante que se expresa en el enigma (Agamben 235).

¿Cómo se puede pensar lo que nunca llega a estar totalmente presente? ¿Cómo se puede interpretar lo que no se puede objetivar, lo que no puede convertirse nunca en objeto de estudio?¹⁰⁷ ¿Qué tipo de experiencia le corresponde a esta palabra escindida, que sólo puede establecer relación con su sentido difiriéndolo, manteniéndolo a distancia?¹⁰⁸ ¿Tiene

¹⁰⁷ Gianni Vattimo, en su libro *The adventure of difference*, afirma: “What makes metaphysical thought ‘fallen’ is not the fact that Being is given to it as presence, but rather the rigidification of presence into objectness. We can welcome presence without rigidifying it into objectness, inasmuch as we recall presence in its nature as *Anwesen-lassen*, i.e., as the occurrence of unveiling or *a-leth_ia*” (116). Giorgio Agamben, por su parte, en *Estancias* afirma: “Dado que en las ciencias del hombre sujeto y objeto necesariamente se identifican, entonces la idea de una ciencia sin objeto no es una paradoja juguetona, sino tal vez la tarea más seria que en nuestro tiempo queda confiada al pensamiento. Lo que el perpetuo afilar los cuchillos de una metodología que ya no tiene nada que cortar intenta hoy disimular cada vez con más frecuencia, o sea la conciencia de que el objeto que debía apresarse ha eludido finalmente el conocimiento, es reivindicado en cambio por la crítica como su carácter específico propio. La iluminación profana, a la que ella dirige su intención más profunda, no posee su objeto. Como toda auténtica *quête*, la *quête* del conocimiento no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad” (11).

¹⁰⁸ Es quizás Jean-Luc Marion el filósofo que mejor ha vocalizado la experiencia de lo sagrado como una experiencia escindida entre su plenitud y su imposibilidad de traducirse en presencia, de hacerse presente, de convertirse en objeto de conocimiento: “Esta donación por excelencia conlleva otra consecuencia: el modo absoluto de presencia que se sigue de ella satura todos los horizontes con una evidencia deslumbrante. Ahora bien, tal presencia sin

esta experiencia algún tipo de relación con lo sagrado? Y si esto es cierto, ¿se puede construir una posición crítica para el pensamiento a partir de la experiencia de lo sagrado? ¿Es la utopía para Zambrano una forma de acceder a la experiencia de lo sagrado? ¿Cómo se pueden pensar desde la utopía, entendida como delirio, como esperanza desnuda, el amor, el afán de inmortalidad, el sueño de un mundo justo? ¿Cómo se puede pasar de “lo imposible a lo verdadero”? ¿Si la utopía se niega a dar razones, a convertirse en razón de estado o razón revolucionaria, sólo sobrevive como delirio, como derrota? ¿Qué poder redentor puede tener la derrota? ¿Cómo se lee una lengua muerta?

II.C. DE LO SAGRADO O DE CÓMO SE LEE UNA LENGUA MUERTA¹⁰⁹

II.C.1. LA REVELACIÓN POÉTICA Y LA REVELACIÓN RELIGIOSA

We had the experience but missed the meaning
And approach to the meaning restores the experience
T S Elliot¹¹⁰

límites (sin horizonte), la única precisamente adecuada a una donación sin reserva, no puede presentarse como un objeto, que sería necesariamente limitado. De consiguiente, no ocupa espacio, no fija la atención, no atrae la mirada. En su mismo deslumbrar, ‘Dios’ brilla por su ausencia. La evidencia crea el vacío -despuebla los saturados horizontes de toda cosa visible y definible” (citado por Felix Martínez Bonnatti 25). Y un poco más tarde afirma: “El ser-dado que lo es absolutamente sin restricción, exhibe una fenomenalidad tal que, debido a su intrínseca invisibilidad, su status como fenómeno tal vez nunca pueda ser reconocido. El fenómeno por excelencia se expone por esa misma excelencia, a no aparecer -a permanecer en un estado de abandono” (25). Ver también a este respecto el libro de Jean-Luc Marion *God Without Being*.

¹⁰⁹ Para el análisis de lo sagrado en la obra de Zambrano, ver el libro de Juan Fernando Ortega Muñoz *Introducción al pensamiento de María Zambrano*, en particular su capítulo titulado “Lo sagrado, lo divino y el sentido teológico del hombre”; “Muerte y resurrección de lo sagrado” de Leonardo Cammanaro; “Ideas para una fenomenología de lo divino” de Chantal Maillard; “Presencia de la revelación” de Antonio Marí; “La dimensión religiosa. ‘Dios ha muerto’ y el avisar de Dios” de Luis Jiménez Moreno; y “María Zambrano: en torno a lo divino” de Ramón Xirau.

Se descubre en el arte -otro nombre de la humana creación-
el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una
forma perdida no ya de saber solamente sino de existencia; de
reencontrarla y descifrarla.
María Zambrano

Para Max Weber,¹¹¹ la secularización consiste en un doble proceso formado por la racionalización del espacio social y el desencantamiento, la pérdida de misterio, del mundo. Según Weber, desde el siglo XVI en adelante, se ha producido en las sociedades capitalistas un proceso de autonomización de las diferentes esferas de vida: lo moral, lo ético, lo estético, a las cuales van a corresponder diferentes modelos explicativos y de experiencia intraducibles a las otras esferas de discurso. Este proceso de racionalización trae como consecuencia un empobrecimiento de la experiencia y una enajenación entre la cultura de los especialistas y el saber cotidiano. Jürgen Habermas en su artículo “Modernidad,¹¹² un proyecto incompleto” afirma:

¹¹⁰ Citado por José Ángel Valente en “La hermenéutica o la cortedad del decir”.

¹¹¹ Ver *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*.

¹¹² Siempre que se habla de la modernidad en España surge el tema del carácter incompleto y precario del proceso de modernización en la península ibérica. Quizás el pensador que con mayor insistencia y perspicacia ha estudiado el problema de la modernidad y la secularización en España es Eduardo Subirats. En su libro *El alma y la muerte*, el crítico catalán afirma: “la modernidad en España [es], una idea ambivalente, ni claramente temida, ni decididamente deseada. Puesto que su acceso a ella fue irregular e incompleto, nunca pudo su cultura señorear sobre su concepto. Y nunca tuvo un concepto definido de lo moderno. No se trata, como algunas veces se ha dicho, de que no hubiera un movimiento de pensamiento crítico e ilustrado en España. Su existencia, sin embargo, más bien se ha puesto de manifiesto en sus insuficiencias. La crítica de la filosofía no pudo desplegarse en esta cultura porque en el siglo de la ilustración y hasta épocas muy tempranas el orden social y el principio del poder se legitimaba en valores trascendentes. Y el pensamiento en España, por estar a razones con los poderes, nunca supo de los poderes de la razón. No fueron los valores seculares del progreso los que justificaron bajo su dimensión del futuro histórico el orden imperante del presente, sino los valores sagrados de la religión, la identidad histórica, de un pasado glorioso y un espíritu sin duda elevado, pero al mismo tiempo dogmático” (9-10). Según Subirats, en España se da un fenómeno curioso. Su lento y precario acceso a la

Él [Max Weber] caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. [. . .] Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio. Lo que se incorpora a la cultura a través de la reflexión y la práctica especializadas no se convierte necesaria ni inmediatamente en propiedad de la praxis cotidiana (137).

El dibujo de esta geografía cultural no quedaría completo si no se puntualizara que cada una de estas esferas de discurso no reacciona de igual manera a esta parcelización del saber, de la experiencia y de la praxis. Los movimientos artísticos modernos se constituyen a partir de un doble movimiento que, por un lado, intenta reafirmar la autonomía del campo artístico y su independencia de las verdades que proclaman la moral y la ciencia, pero, por

modernidad es sincrónico con la desilusión, en muchos de sus mejores pensadores, con el proyecto moderno.

Es importante aclarar, también, que los poetas y los pensadores, no sólo reaccionan frente a las circunstancias políticas y sociales que les toca vivir. Se escribe, sobre todo, en diálogo con la tradición y con los contemporáneos. Se escribe desde y contra lo que se lee. Por eso, en esta tesis he preferido reconstruir los diferentes horizontes hermenéuticos de tres pensadores españoles, leyendo sus respectivas obras dentro de una tradición de pensamiento más que tratar de explicar la singularidad de sus obras por las condiciones históricas, culturales y económicas que les tocó vivir.

otro, busca un tipo de experiencia absoluta e integradora que borre de una vez y por todas las fronteras entre el arte y la vida. Es dentro, de este contexto, entonces, que deben ser leídas las diferentes resurrecciones de lo sagrado dentro del mundo moderno.

Para Octavio Paz en *El arco y la lira*,¹¹³ lo sobrenatural se manifiesta primero como una radical extrañeza que pone en entredicho nuestras nociones de espacio y tiempo, y los fundamentos y límites que constituyen nuestro pensar. Este extrañamiento de nuestras nociones cotidianas de espacio, tiempo y realidad va sucedido por una experiencia de comunión:

La verdad es que en la experiencia de lo sobrenatural, como en la del amor y en la de la poesía, el hombre se siente arrancado, separado de sí. Y a esta primera sensación de ruptura sucede otra de total identificación con aquello que nos parecía ajeno y al cual nos hemos fundido de tal modo que ya es indistinguible e inseparable de nuestro propio ser (146).

En lo sagrado todo es apariencia, aparición. Un mismo objeto nos enseña su cara y su misterio, su anverso y su reverso. Esta presencia total provoca estupefacción:

En su forma más pura y original la experiencia de la otredad es extrañeza, estupefacción parálisis del ánimo: asombro [. . .]. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. Pues bien, la estupefacción ante lo sobrenatural no se manifiesta como terror o temor, como alegría o amor, sino como horror [. . .]. El horror nos paraliza. Y no porque su presencia en sí misma sea

¹¹³ Paz parte en su lectura de lo sagrado del libro *The Idea of the Holy* de Rudolf Otto. Este libro tuvo gran influencia en su momento y fue traducido por *Revista de Occidente*, lo que nos hace suponer que haya sido leído por María Zambrano.

amenazante sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esta presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser [. . .]. El horror pone en entredicho la existencia. Una mano invisible nos tiene en vilo: nada somos y nada es lo que nos rodea. El universo se vuelve abismo y no hay nada frente a nosotros sino esa presencia inmóvil, que no habla, ni se mueve, ni afirma esto o aquello, sino que sólo está presente. Y ese estar presente sin más engendra el horror (Paz, *El arco y la lira* 142).

La revelación poética, sin embargo, a pesar de los elementos que comparte con la experiencia religiosa no puede estar subordinada a esta. Octavio Paz que en su texto ha tomado como punto de partida la noción de lo sagrado de Rudolf Otto, no concuerda con el filósofo alemán en su intención de darle a la experiencia de lo sagrado un carácter *a priori*, irreductible y original.¹¹⁴ No se pueden derivar la experiencia amorosa y poética de la experiencia de lo sagrado. La experiencia de lo sagrado, al igual que la experiencia poética, se deriva de nuestra condición original: el hecho de haber nacido, de sentirse desarraigado, de haber sido arrojado al mundo.

¹¹⁴ Rudolf Otto utiliza el neologismo *numinoso* para tratar de expresar el carácter irreductible, *a priori*, de la experiencia de lo santo: “Accordingly, it is worth while, as we have said, to find a word to stand for this element in isolation, this ‘extra’ in the meaning of ‘holy’, above and beyond the meaning of goodness. By means of a special term we shall the better be able, first, to keep the meaning clearly apart and distinct, and second, to apprehend and classify connectedly whatever subordinate forms or stages of development it may show. For this purpose I adopt a word coined from the Latin *numen*. Omen has given us ‘ominous’, and there is no reason why from *numen* we should not similarly form a word ‘numinous’ [. . .]. This mental state is perfectly *sui generis* and irreducible to any other; and therefore, like every absolutely primary and elementary datum while it admits of being discussed, it cannot be strictly defined” (6-7).

Octavio Paz va incluso más lejos al afirmar que la experiencia de lo sagrado más que ser una revelación es una interpretación de esta condición originaria pues convierte “[el] hecho radical de ‘estar ahí’, de encontrarnos siempre lanzados a lo extraño” (*El arco y la lira* 154), en la condición de criatura, de haber sido engendrados por una voluntad superior. Y esta interpretación más que revelarnos nuestra condición original:

[E]s una interpretación que tiende a ocultarnos el sentido de esa revelación. Reacción ante el hecho fundamental que nos define como hombres: el ser mortales y el saberlo y sentirlo, la religión es una respuesta a esa condena a vivir su mortalidad que es todo hombre. Pero es una respuesta que nos encubre eso que, en su primer momento, nos revela (Paz, *El arco y la lira* 154).

La religión es una mascarada, una falsa revelación, y es la palabra poética en su condición de palabra blasfema, de palabra maldita, la que nos revela nuestra condición original:

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entrafía la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea el ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. En nada puede apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento. Así, no le queda más recurso que asirse a sí mismo, crearse a cada instante. Nuestro ser consiste sólo en una posibilidad de ser. Al

ser no le queda sino serse. Su falta original -ser fundamento de una negatividad- lo obliga a crearse su abundancia o plenitud. El hombre es carencia de ser, pero también conquista del ser. El hombre está lanzado a nombrar y a crear el ser [. . .]. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo. Entre nacer y morir hay nuestro existir, a lo largo del cual entrevemos que nuestra condición original, si es un desamparo y un abandono, también es la posibilidad de una conquista: la de nuestro propio ser (Paz, *El arco y la lira* 162).

Lo sagrado, como vimos en Paz, comporta un regreso. Un regreso que es también una transfiguración. Regresamos a un mundo anterior a las divisiones que constituyen nuestra realidad: teoría y praxis, inteligible y sensible, apariencia y esencia, ser y no ser. Este regreso, al menos en la tradición poética, conlleva también una crítica del presente, de la modernidad. El poeta regresa para soñar con un mundo en el que lo verdadero, lo bello y lo justo compartan una misma lógica, una misma vocación.¹¹⁵ Por supuesto, estas nuevas

¹¹⁵ Terry Eagleton en su libro *The Ideology of Aesthetic* cuestiona los presupuestos políticos, ideológicos y culturales del pensamiento estético moderno. En este libro el crítico inglés afirma: “My argument, broadly speaking, is that the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these other matters too [libertad, legalidad, espontaneidad, autodeterminación, autonomía, particularidad y universalidad, entre otros muchos], which are the heart of middle’s class struggle for political hegemony. The construction of the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable from the construction of the dominant ideological forms of modern class society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order. It is on this account, rather than because women have suddenly awoken to the supreme value of painting or poetry, that aesthetic plays so obstrusive a role in the intellectual heritage of the present. But my argument is also that the aesthetic, understood in a certain sense, provides an unusually powerful challenge and alternative to these dominant ideological forms, and it is this sense an eminently contradictory phenomenon” (3). El argumento de Terry Eagleton está basado en la supuesta capacidad de lo artístico para reflejar o enmascarar ciertas

nociones de verdad, belleza y justicia que propone la poesía sólo pueden existir en contra de los valores que una determinada época impone. Por eso, la poesía cuando ha querido ser verdadera, ha afirmado, muchas veces, verdades en desuso, desprestigiadas, no reconocidas; cuando justa, ha sido amoral, libertina; cuando bella, ha preferido el escándalo, el shock, lo extraño y anómalo. La revelación poética, casi siempre, ha sido dicha en contra de la revelación religiosa, o al menos de la revelación religiosa que se ha convertido en dogma.

El hombre y lo divino de María Zambrano es un libro que tiene una posición bastante ambigua al respecto. Por un lado, en sus peores momentos, se limita a corroborar ciertas creencias del dogma cristiano. Ilustrativo de este proceder es su último capítulo “La huella del paraíso” que cierra con la siguiente afirmación: “Ser enteramente, ser del todo, que sería

contradicciones sociales. Me parece que la noción de ideología de Eagleton sigue dependiendo de la teoría del “reflejo” marxista que entiende el arte como un fenómeno de la superestructura social que se limita a reflejar, muchas veces de un modo tergiversado, deformado, las contradicciones que se dan a nivel de la base económica. Terry Eagleton, por otro lado, en este texto y en su *Theory of Literature* sólo le reconoce al arte y a la literatura un valor funcional. Sin embargo, la propia idea de que no hay un valor intrínseco a lo artístico, que el arte sólo tiene un valor funcional -arte es sólo lo que una cultura privilegia con esta función,- pertenece a un período histórico en el cual las fronteras entre lo artístico y lo no artístico han perdido inteligibilidad. Y lo que es más importante, la propia definición de lo que es o no artístico se ha convertido en uno de los temas centrales de la reflexión estética. Por lo tanto, el argumento de que el arte sólo puede ser explicado por su carácter funcional se invalida al menos por dos razones. En primer lugar, no en todo momento histórico las fronteras de lo artístico han sido tan problemáticas e inestables. En segundo lugar, el arte moderno ha convertido en uno de sus grandes temas de reflexión, uno de sus grandes motivos poéticos, la propia definición de su naturaleza, la delimitación de sus fronteras, e incluso la reflexión sobre su propia existencia. Marcel Duchamp al llevar al museo un objeto no construido ni creado por él no sólo cuestiona la concepción del arte entendido como la creación de obras ‘originales’, de un carácter único y singular, sino que inaugura una nueva tradición artística donde no es la obra sino el gesto, la postura del artista, no son las imágenes sino los conceptos, las concepciones sobre lo artístico, los que se convierten en principal tema de reflexión y creación artística.

ser simple criatura, simple hijo de Dios”¹¹⁶ (294). Por otro, la propia estructura del libro que puede ser leído como la descripción de un ascenso místico de la oscuridad primera a la revelación de lo sagrado: “la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo” (29) hasta la revelación final donde descubrimos nuestra condición de criaturas, de hijos de Dios. Esta estructura parece indicarnos, a primera vista, que no existe ninguna tensión en el pensamiento de Zambrano entre la revelación poética y la religiosa. Como afirma Bundgård:

El discurso poetizante zambraniano conlleva una paradoja: remite a una realidad por definición inaccesible que, al mismo tiempo, es eternamente generadora de sentido. Salirse del juego de la coacción del lenguaje se logra pasando a otro nivel de referencia. Ahora bien, el último nivel de referencia que buscaba Zambrano era la ausencia de referencia, es decir, lo místico. Traducido a lenguaje, significa un empeño en encontrar una forma de comunicación que, prescindiendo de los códigos interpuestos, remitiera a una ‘comunidad espiritual’ donde las palabras fueran idénticas a sí mismas y ‘lo que significa y significado fuera uno y lo mismo’, a saber: una comunicación más allá de lo simbólico, abierta a lo real inagotable (468).

Sin embargo, *El hombre y lo divino*, como reza su título, es un libro sobre el concepto de lo divino, sobre las diferentes maneras en que el hombre ha experimentado lo sagrado a través de la historia. Lo sagrado,¹¹⁷ esa ‘irradiación de vida que emana de un fondo de

¹¹⁶ Todas las citas de esta sección, salvo en caso que se indique lo contrario, provienen de *El hombre y lo divino*.

¹¹⁷ “La realidad no se le ha ofrecido al hombre como una cualidad de las cosas, según se ha llegado a formular y a plantear el problema del conocimiento. ¿Es posible el conocimiento de

misterio', es siempre una realidad oculta. Lo sagrado nunca se hace presente como tal, por eso no puede ser objeto o tema de estudio.¹¹⁸

El hombre y lo divino es un libro sobre el concepto de historia y el concepto de experiencia:

Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta su historia, examina su presente y proyecta su futuro sin contar con los dioses, con Dios, con alguna forma de manifestación de lo divino. Y, sin embargo, se ha hecho tan habitual esta actitud que aun para comprender la historia de los tiempos en que había dioses, necesitamos hacernos una cierta violencia (7).

No se puede olvidar, además, que “[los] dioses parecen ser, pues, una forma de trato con la realidad” (24), una forma de vivir lo real. Pero esta forma de experimentar lo real, está olvidada: “Sólo los arriesgados ‘novelistas’ o los ambiguos pensadores se han adentrado, imaginándola desde su particular perspectiva, en aquella vida vivida bajo la luz y la sombra de los dioses ya idos” (7).

objetos reales? La realidad hecha problema en la filosofía posterior a Kant, ha hecho que se llegue a creer la realidad como una condición, modo de ser de algunas cosas. Mas, la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado, en el hombre que no ha entrado todavía en conciencia y aun mucho antes en el hombre del estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses, la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida, en suma, a lo que hoy llamamos ‘sagrado’” (*Hy D* 26).

¹¹⁸ Es cierto que en la última etapa de la obra de Zambrano, casi todos sus textos posteriores a *El hombre y lo divino*, aparecido en 1955, existe la pretensión de un acceso no mediado a lo sagrado. Las críticas que Ana Bundgård le ha hecho a la vocación mística de María Zambrano se justifican plenamente sobre todo cuando se aplican a textos de este último período; ejemplar en este sentido es *Claros del Bosque*.

Para poder recordar, recuperar una experiencia ya olvidada, hay que saber situarse ante la historia, pero: “¿[q]ué es lo histórico? ¿Qué es lo que a través de la historia se hace y se deshace, se despierta y se aduerme, aparece para desaparecer? ¿Es algo siempre *otro*, o algo siempre *lo mismo* bajo todo acontecimiento?” (8).

Tan importante como entender qué es lo histórico es entender qué no lo es, o, mejor, cuál es la falsa interpretación de la historia, y una falsa interpretación de la historia es siempre una falsa interpretación del hombre y de su relación con la divinidad:

Vemos así que lo ocurrido en Hegel, y a través de su pensamiento en nuestra alma, es un cambio en la relación entre lo divino y lo humano. Un curioso, extrañísimo cambio que afecta gravemente al hombre y su relación con la divinidad.

Era la revelación del hombre. Y al verificarse esta revelación del hombre en el horizonte de la divinidad, el hombre que había absorbido lo divino se creía [. . .] divino. Mas, al deificarse, perdía de vista su condición de individuo [. . .]. Y así, vino a surgir esta divinidad extraña, humana y divina a la vez: la historia divina, mas hecha, al fin, por el hombre con sus acciones y padecimientos. La interioridad se había transferido a la historia y el hombre individuo se había hecho exterior a sí mismo. Su mismidad fundada en la verdad que lo habitaba quedaba ahora transferida a su semideidad: la historia. Deidad entera, como depositaria del espíritu absoluto, deidad a medias porque, como los dioses paganos, estaba creada, configurada por el hombre (11).

Pero, ¿cuál es la correcta actitud ante la historia? ¿Cómo se puede comprender¹¹⁹ la vida del otro, cómo se puede volver a vivir su vida? ¿Qué es lo que queda de la historia? ¿Cómo se puede hacer una historia de lo que queda, de las pasiones? ¿Cómo encontrar en la historia un elemento común con la vida personal, sin caer en el error de convertir a la historia en una creación de los hombres? ¿Cómo puede ser la historia la maestra de la vida? ¿Cómo se puede “extraer de la historia, de las cosas pasadas, su sentido, transformar el acontecimiento en libertad” (229)? ¿Cómo se puede descubrir un arte de vivir en la historia?

El arte de vivir en la historia es un arte trágico. En la historia sólo se puede comprender padeciendo, sólo es válida la esperanza que se rescata de la fatalidad. El arte de vivir en la historia es un arte de la recuperación. Pero no recuperación de los acontecimientos, de las cosas y las palabras, tal como fueron, “sino lo que de ellos ha quedado: su ruina” (231).

La única manera de vivir en la historia es saber sobrevivir a la propia destrucción y a la ajena. En las ruinas, en la historia, descubrimos el verdadero arte de vivir que no es un arte

¹¹⁹ “Dilthey ha llamado ‘comprensión’ al conocimiento propio de las ciencias del espíritu, vale decir, de las cosas humanas realizadas por el hombre. Y la historia, la acción, más humana del hombre, ¿cómo podría ser conocida, objetiva, desinteresada, apaciblemente? ¿No se trataría de un conocimiento innecesario y a la par imposible? Y así, antes de cualquier método, será necesario para el conocimiento histórico, partir de una actitud que recuerda en cierto modo la del espectador de una tragedia. *Nachleben* -dice Dilthey-: volver a vivir la vida de otro; la historia que ha pasado” (228). Maurizio Ferraris en su *History of Hermeneutics* explica la distinción de Dilthey entre ciencias naturales y ciencias del espíritu en los siguientes términos: “Dilthey thematized the distinction between human sciences and natural sciences founded upon both the difference in their object (the natural sciences are concerned with the phenomenal external to the human beings, whereas man is part of the area of interest of the human sciences) and their different knowledge (the knowledge of the natural sciences is derived from an *Erlebnis*, a lived experience, in which the act of knowledge is not different from the known object)” (110).

de conocerse a sí mismo, de hacer del yo una persona única, tarea de filósofos,¹²⁰ sino que es un arte de la piedad, entendida como “saber tratar adecuadamente con lo otro” (29).

La ruina es el lugar de lo sagrado en la historia. Los conceptos y palabras arruinadas alcanzan una plenitud, una posibilidad expresiva que no tuvieron cuando estaban vigentes. Al arruinarse los conceptos y las palabras, nos entregan algo más de lo que su forma, su posición dentro de una geografía conceptual, les permitía decir. Viven en una temporalidad, en un ritmo diferente. Viven como esperanzas desnudas, como delirios; acceden a su destino utópico:

¿[Q]ué es lo que está arruinado? [. . .] Algo que nunca fue enteramente visible; la ruina guarda la huella de algo que aun cuando el edificio estaba intacto no aparecía en su entera plenitud. Entre todas las ruinas la que más conmueve es la de un templo. Y es que el templo es, entre todo lo que el hombre ha edificado, aquello que más rebasa de su forma, por perfecta, por adecuada que sea. Todo templo, por grande que sea su belleza, tiene algo de intento frustrado, y cuando está en ruinas parece ser más perfecta, auténticamente un templo; parece responder entonces adecuadamente a su función. Un templo en ruinas es el tiempo perfecto y al par la ruina perfecta. Y aún más: toda ruina tiene algo de templo; es por lo pronto lugar sagrado. Lugar sagrado porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte; el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y

¹²⁰ “El filósofo es quien busca poseerse, conocerse a sí mismo, hacer de su yo una criatura única. Para el filósofo el arte de vivir se da como excepcionalidad, quiere ser el elegido, quiere ser único. El filósofo es aquel que persigue ser su propio creador” (*F y P* 110).

la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso (235).

II.C.2. HACIA UN SABER DEL ALMA

Según Agamben en *Infancia e Historia* la idea de que la experiencia y el conocimiento provienen de una misma fuente es bastante reciente:

Para el pensamiento antiguo (y al menos hasta Santo Tomás, también para el pensamiento medieval), inteligencia (*noûs*) y alma (*psychê*) no son en efecto la misma cosa, y el intelecto no es como estamos acostumbrados a pensar una “facultad” del alma: de ningún modo le pertenece, sino que aquél, “separado, no mezclado, no pasivo”, según la célebre fórmula aristotélica se comunica con ésta para efectuar el conocimiento [. . .]. De modo que el pensamiento clásico desconoce un problema de la experiencia como tal; y aquello que a nosotros se nos plantea en cambio como el problema de la experiencia se presenta en cambio como el problema de la relación [. . .] entre el intelecto separado y los individuos singulares, entre lo inteligible y lo sensible, entre lo humano y lo divino. Diferencia que subraya el coro de la *Orestíada* de Esquilo al caracterizar el saber humano [. . .] como un *páthei máthos*, un aprender únicamente a través y después de un padecer, que excluye toda posibilidad de prever; es decir de conocer algo con certeza (16-17).

La experiencia tradicional, de la cual, todavía según Agamben, el último gran ejemplo lo tenemos en los *Ensayos* de Montaigne, es una experiencia del límite que separa a la esfera humana de la esfera divina, a la experiencia de la ciencia. “Ese límite es la muerte.

Por eso Montaigne puede formular el fin último de la experiencia como un acercamiento a la muerte [. . .] Aunque para Montaigne ese límite sigue siendo algo inexperimentable, al que sólo es posible aproximarse” (*Infancia e historia* 17).

Es la ciencia moderna en su búsqueda de la certeza la que anula la separación entre el conocimiento y la experiencia y convierte a la experiencia en un camino, un método, para tratar de encontrar verdades indubitables. Esta unión entre el intelecto y la experiencia, entre el alma y la razón, va a tener como consecuencia la expulsión de la imaginación del conocimiento:

La imaginación que actualmente es expulsada del conocimiento como ‘irreal’, era en cambio para la antigüedad el *medium* por excelencia del conocimiento. En cuanto mediadora entre sentido e intelecto, que hace posible la unión en el fantasma entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupa en la cultura antigua y medieval exactamente el mismo lugar que nuestra cultura le asigna a la experiencia (*Infancia e historia* 25).

La asimilación de la experiencia a la esfera del conocimiento le otorga a esta un carácter asintótico, aproximativo, infinito. La experiencia, al igual que el conocimiento, se puede *hacer*, pero no *tener*:

Pero una vez que la experiencia comience a ser referida al sujeto de la ciencia que no puede alcanzar la madurez sino únicamente incrementar sus propios conocimientos, se vuelve por el contrario algo esencialmente infinito, un concepto “asintótico,” como dirá Kant, algo que es posible hacer y nunca se llega a tener [. . .]. Por eso quien se propusiera actualmente recuperar la experiencia tradicional, se encontraría en una situación paradójica. Pues

debería comenzar ante todo por dejar de experimentar, suspender el conocimiento (*Infancia e historia* 24).

En “Hacia un saber del alma” María Zambrano define el alma como un residuo, como un tipo de experiencia para la cual ya no tenemos un lenguaje: “En realidad quedaba el alma como un residuo. Por una parte, la Razón del hombre alumbraba la naturaleza; por otra, la razón fundaba el carácter trascendente del hombre, su ser y su libertad. Pero entre la naturaleza y el yo del idealismo, quedaba ese trozo del cosmos en el hombre que se ha llamado alma” (“Hacia un saber del alma” 266).

Pero no sólo no tenemos lenguaje para hablar del alma sino que no sabemos dónde ubicarla. Las ciencias modernas al redistribuir los saberes no lograron circunscribir al alma, convertirla en objeto de estudio. A la psicología se le encargó su estudio pero sólo supo leerla como enfermedad, como desorden, como patología. Los románticos creyeron encontrarla en la Naturaleza, sobre todo en “máximos momentos de furia esplendorosa: en la tempestad, en el rayo, en ‘la montaña abrupta’, en ‘el mar insondable’, en ‘los abismos sin fin’, en ‘las profundas simas de la tierra y el cielo’” (“Hacia un saber del alma” 266). Para el romántico, la naturaleza era el espejo donde su alma se reflejaba.

Pero el alma, por un lado, es siempre un saber de lo heterogéneo, de lo que resiste a la unidad, a la identidad: “¿cómo ha sentido el hombre ese trozo de cosmos alojado en él? Si pensamos en eso que nombramos yo, lo vemos rodeado de capas concéntricas, cada vez más distantes y extrañas; primero dentro de sí mismo, luego en lo que ya no es el hombre. En ellas encontramos el alma” (“Hacia un saber del alma” 274); y por otro, como bien sabía Max Scheller cuando postulaba un saber del corazón: “Lo que la expresión simbólica ‘corazón’ designa no es (como se lo imaginan ustedes filisteos, de un lado, y ustedes,

románticos, de otro) la sede de confusos estados, de oscuros e indeterminados arrebatos o intensas fuerzas que empujan al hombre de un lado a otro” (“Hacia un saber del alma” 267). Hay, por lo tanto, un orden del corazón, un saber del alma. Léase bien, un orden y no una razón. El concepto de razón conlleva el de fundamento y además el de adecuación a una noción de realidad, cualquiera que esta sea. Por eso damos razones de algo, es decir explicaciones, causas, fundamentos, sentidos, y tenemos o no razón, estamos en lo cierto o en lo falso. Dar orden comporta una relación diferente con el saber. Es construir un concierto, una armonía, una temperanza. Pero un concierto, una armonía y una temperanza de lo ‘otro’, de lo heterogéneo, de lo diferente.¹²¹

Es en los pitagóricos donde localiza Zambrano el nacimiento de este saber del alma. Saber que nunca se ha podido constituir en filosofía, entendida como el ser que se dice de muchas maneras, como lo definía Aristóteles, como el ser que es *logos*: “[. . .] la intransigencia de Aristóteles, pues él no estaba ahí para admitir, sin más, no ya la existencia de la música y las matemáticas, sino su ingerencia -artes del número en el territorio del ser, del ser que es *logos*. Y sólo si el ser es *logos* la filosofía puede existir” (*H y D* 70-71). El saber que proponían los pitagóricos era un saber del tiempo, del número y la armonía. Saber que dice lo que el lenguaje, entendido como *logos*, calla: lo múltiple, lo diverso, lo dispar, lo que es, y también lo que se oculta, lo que no se nombra:

¹²¹ “No hay motivo para que sea concedida la existencia a nada determinado, y el que algo exista es ya una injusticia. Porque todo ser algo, significa ser a costa de algo; ser a costa de que algo no sea.

Envuelto en una sutil belleza aparece así también en Heráclito. Ser es ser contrario. La unidad jamás es completa, porque ha de ser continuamente referida continuamente a ‘lo otro’. Lo que es, hace alusión constantemente a ‘lo otro’ que él es, y aún a lo que no es, sin más. La unidad compañera inseparable del ser, no reside íntegramente en ningún ser, sino únicamente en el todo. Sólo la armonía de los contrarios es. Justicia sería esta total armonía, solamente” (*F y P* 29).

La esencia es la identidad a salvo, desprendida de las cosas. El *logos* palabra necesita de la identidad y la descubre en su primer paso en Parménides. Pues las cosas -inteligencia encarnada- han de ser unas. Ser, ser cosa, supone ya la identidad; a la que habrá que buscarse un lugar fuera de ellas para que se logre una identidad pura, verdadera. Las cosas que son necesitan un ser más puro que ellos, de donde vienen y de donde siguen en cierto modo sustentándose. Pero una vez que les asegure el 'ser', ese ser más puro ha de serles sustraído.

Mientras el *logos* del número descubre en Heráclito, la armonía de los contrarios, la no identidad (*H y D 78*).

El saber del alma, este saber de lo múltiple, de lo heterogéneo, de la no identidad que nace de los pitagóricos, carece de método, es asistemático, aforístico:

En Heráclito la filosofía es *hieros logos*; es decir, sagrada, no método: [. . .] como en todos los pensadores de inspiración pitagórica [. . .]. El filósofo del *logos*, palabra explícita, razona y tiende a descubrir el método, ya desde Parménides, hasta la completa explicación del método 'organo' en Aristóteles. Los pensadores de inspiración categórica, del *logos* del número -del tiempo- no se encuentran obligados a dar un método, un camino de razones; acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o a cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan [. . .] o hacen 'catecismos' o 'manuales' porque el método que ofrecen no es sólo el de la mente sino el de la vida; la vida toda en camino de sabiduría, la vida misma (*H y D 76-77*).

El alma sólo podía haber sido descubierta por estos pensadores de lo múltiple; no por los pensadores de la sustancia, del ser como *logos*, de la palabra. El alma no sólo no puede

ser definida en términos de lenguaje sino que carece de un lenguaje propio. El concepto de alma nació de una filosofía derrotada. De una filosofía que siempre habló y habitó una lengua extraña:

Uno de los asuntos de la historia de la filosofía que mayor asombro producen en el alma es que el alma haya sido descubrimiento de los filósofos del número, antes que los de la palabra; hasta el punto que no podamos saber si los de la palabra -sustancialistas al fin, salvados en el sustancialismo aristotélico- la hubieran descubierto. Que Aristóteles la descubra, y aun la sistematice, nada quiere decir, estaba ya ahí y era ineludible. Al contrario, era lo que había que conceder al pitagorismo sin decirlo. Pero a partir de Aristóteles sucederá algo muy normal con el pitagorismo. Lo que normalmente sucede con todos los vencidos, en cualquier historia de la que se trate: se toma de los vencidos lo que hace falta sin nombrarlos; se les concede la razón ineludible, más apoderándose de ella, y trasladándola al campo del vencedor, que lo hace con la tranquilidad de la conciencia [. . .]. Todos los vencidos son plagiados [. . .]. La suerte de la razón del vencido es convertirse en semilla que germina en la tierra del vencedor [. . .].

Como los vencidos vivirá el pitagorismo a la sombra de una bandera extraña. Y llevará sus conflictos a quien pretenda prohijarle, falto de voz, de entidad para plantearlos él mismo (*H y D* 81).

La negativa, la imposibilidad, del pitagorismo de constituirse en una filosofía no sólo es lingüística sino que proviene también, de su diferente concepción de lo humano y su relación con lo divino, de su diferente manera de entender el arte de vivir:

Pero quizá la explicación resida en lo enunciado al comienzo de estas páginas: la imposibilidad radical del pitagorismo de constituirse en filosofía, según lo que se entendió por ella desde Aristóteles [. . .], lo cual le restituye todo su rango y su situación enigmática de raíz, no proviene de ninguna flaqueza de espíritu de los pitagóricos. Mirado desde la filosofía, el pitagorismo era 'lo otro' -ellos descubridores del Uno. Y la filosofía mirada desde el pitagorismo, la decadencia de una más alta, celeste y universal sabiduría; como si la filosofía hubiera conseguido su victoria, por una limitación, por una mejor adaptación al medio terrestre; éxito de un provincianismo terrestre. La decisión del hombre que para lograr una vida mejor, un equilibrio vital, renuncia a ser el habitante del Universo de los astros, a su alma interplanetaria, a vivir vuelto hacia los astros y sintiéndose antes que nada animal celeste, para hacerse vecino de la tierra (*Hy D* 81-82).

Pero, ¿cómo se puede hacer un arte de vivir desde estas categorías que están en las antípodas del pensamiento culto, del lenguaje, que carecen de una lengua para expresarse?

II.D. EL CORAZÓN, EL SECRETO, LA PIEDAD: INFANCIA Y LENGUAJE

El corazón ha sobrevivido en la historia como palabra, y como metáfora pero no como concepto. Su propia existencia metafórica es precaria. Ha sobrevivido como una de esas tantas imágenes que:

han muerto y que prosiguen su vida secretamente, casi clandestinamente, con una continuidad que podíamos llamar infrahistórica. Durante épocas enteras no alcanzan el nivel visible de lo histórico; si se recuerdan pueden parecer

ecos arcaicos, curiosidades, arqueología. Si aparecen en vivo es con la modesta vida del folklore, modesta forma de existencia anónima, dispersa y asistemática [. . .] (Zambrano, “La metáfora del corazón” 4).

Su historia es una de decadencia:

El corazón lo ha sido todo, hasta sede del pensamiento en Aristóteles, poéticamente, y en las religiones lo sigue siendo para las criaturas sin letras [. . .]. Subió a la superficie de la historia entre los dos romanticismos europeos [. . .]. Ha sido en ellos entidad aceptada, resplandeciente, fórmula mágica y figura radiante, algo así como el dogma central. Tal exaltación más bien le ha perjudicado, pues al llegar la hora de la desaparición de tales romanticismos, ha sido la entidad más implacablemente condenada al destierro, más rápidamente expulsada del área visible de la vida culta (“La metáfora del corazón” 6).

Y lo precario de su historia, tal vez se justifique, por la ambivalente relación que el corazón tiene con el lenguaje. En el corazón vive la experiencia en lo que tiene de no comunicable, de misterio. Vive la experiencia, antes de entrar en el lenguaje, vive la experiencia como infancia:¹²²

¹²² “Desde la perspectiva de la infancia como la dimensión originaria de lo humano, quizás se torne más accesible la esencia de la experiencia mística de la Antigüedad [. . .]. Puesto que si bien es cierto que consistía -como *páthêma*- en una anticipación de la muerte (morir, *teleutân*, y ser iniciado, *theleísthai*, dice Plutarco, son lo mismo), justamente el elemento que todas las fuentes concuerdan en considerar esencial y del cual deriva el nombre mismo de ‘misterio’ (de *mu*, que indica un estar con la boca cerrada un musitar), es decir, el silencio. Si es cierto que en su forma original el centro de la experiencia mística no era un *saber*, sino un *padecer* [. . .] y si ese *páthêma* estaba excluido del lenguaje, era un no-poder-decir, un musitar con la boca cerrada, entonces esa experiencia era bastante cercana a una infancia del hombre en el sentido que lo hemos señalado” (Agamben, *Infancia e historia* 89).

La razón es pura manifestación, es la comunicación misma. Puede quedar sin decir, no por ello será menos comunicable. Un pensamiento racional, una filosofía esotérica es pura contradicción. La filosofía ya en su comienzo fue la ruptura del misterio [. . .] lo primero que sentimos en la vida del corazón es su condición de oscura cavidad, de recinto hermético. Viscera, entraña. El corazón es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida [. . .] (“La metáfora del corazón” 8-9).

A través del corazón aprendemos a vivir en ese espacio, o mejor en esa sima,¹²³ que separa al hombre de lo lingüístico, que nos permite entender al ser humano como aquél que tuvo una infancia, que alguna vez estuvo privado del lenguaje.

Es en ese hiato que existe entre el hombre y su lenguaje, según Giorgio Agamben, donde se puede volver a experimentar, donde se puede volver a *hacer* y a *tener* experiencias: “Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea siempre hablante, que haya sido y sea todavía infante, eso es la experiencia” (*Infancia e historia* 70).

Por eso, el saber del alma no puede ser ‘el saber de una razón’ sino el de una pasión: un conocer padeciendo. El *páthei máthos* de los antiguos; un conocer a través de un padecer. El saber del alma es el saber de la piedad: “La piedad es saber tratar con lo diferente, con lo

¹²³ “Sede de la intimidad, apegado de por vida a su dentro en pura y muda interioridad. El espacio que tiene es el que da sin tenerlo, sin gozarlo. Pues el espacio gozado es el que señorea el pensamiento, que anda suelto y libre por él. El espacio corresponde al dominio del pensamiento [. . .]. Parece ser la profundidad un espacio bien diferente de los demás [. . .]. Profundo es aquel espacio creado por la acción de algo no hecho para estar en el espacio [. . .]. La profundidad impone tanto y es tan misteriosa porque es el espacio que sentimos crearse por algo que está a punto de traicionar su ser para ofrecerlo en una entrega suprema [. . .]. Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae” (“La metáfora del corazón” 11-12).

que es radicalmente otro que nosotros” (Zambrano, “Para una historia de la piedad” 127).

Saber tratar con el misterio.

Sólo a través de la piedad puede encontrar la poesía su justificación, su ética, su vocación de comunidad, que se colocan, siempre, más allá de la justicia, de la moral, del estado:

Pero, ¿no tendrán -poesía y poeta- su justificación, su propio reino? No habrá en todo el universo, en ese universo que el poeta ama tanto y con tanto fuego, ningún sitio para él? ¿Más allá de la justicia, no habrá nada para el poeta? El poeta no pide, sino que entrega, el poeta es todo concesión. ¿No le será concedido nada? Se puede pedir en nombre de la justicia. Pero quien de verdad da algo, no lo hace en nombre de ella. Quien da y quien da más de lo que se le pide, y casi tanto como se espera, lo hace porque le viene su don de más allá de la justicia; de más allá de lo que le remunera a cada uno, con lo que le pertenece. Porque este don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie le ha merecido y todos, alguna vez, lo encuentran (*F y P* 46).

CODA

Lo derrotado sólo se puede expresar de un modo indirecto, oblicuo. Lo derrotado carece de lenguaje propio, por eso habla a través de fábulas.¹²⁴ En la fábula, la infancia del

¹²⁴ “Por eso la fábula, o sea algo que sólo se puede contar, y no el misterio, sobre el que se debe callar, contiene la verdad de la infancia como dimensión original del hombre. Pues el hombre de la fábula se libera de la obligación misteriosa del silencio transformándolo en encantamiento: es un hechizo, y no la participación en un saber iniciático, lo que le quita el habla [. . .] mientras en la fábula el hombre enmudece, los animales salen de la pura lengua de la naturaleza y hablan. Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta, de la raíz indo-europea *bha* (de donde deriva la

hombre, lo que no tiene lenguaje, habla. En un texto publicado en 1954 en *Orígenes* titulado “Tres delirios”, Maria Zambrano nos cuenta una fábula que es también un sueño, una utopía:

“La condenación de Aristóteles”

Cuando Aristóteles subió a las altas esferas, algunos pitagóricos se hallaban a su borde esperándole. Le tenían a su albedrío; pero gente de dulce condición, se limitaron a ponerle una lira entre las manos, le entregaron unos papeles de música y le dejaron solo.

Él se puso enseguida a estudiar; y aprovechó. Pero tenía los dedos un poco duros para tañer. Al cabo, para no aburrirse, se entusiasmó en ello lentamente. Pero nadie acudía. Nadie de aquellos porque ninguno en verdad tenía que venir. La clave de todo estaba en la sentencia de un pitagórico desconocido: “La Música es la aritmética inconsciente de los números del alma”. Y sólo cuando Aristóteles -el así llamado por la historia- encontrase, no en teoría, sino haciéndolos sonar, los números de su propia alma, se levantaría de allí. Nadie le guardaba; nadie tenía que venir a levantarlo. Él sólo se levantaría al escuchar en música los números de su alma. Y así fue.

Mas antes . . . Antes tuvo que padecer -entendimiento agente en suspenso; muchas cosas hubo de pasar por todas, por el amor, por la locura, por el infierno. Pues la escala musical completa así lo dice: “día-pasión” . . . “Día-pasión.” Hay que pasar por todo para encontrar los números de la propia alma (86-87).

palabra “fábula”), contra el mundo de la boca cerrada, de la raíz *mu*” (Agamben, *Infancia e historia* 90-91).

CAPÍTULO III: EL ARTE DE VIVIR EN LOS PRÓLOGOS: FILOSOFÍA Y POESÍA EN LA OBRA DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

III.A. FILOSOFÍA Y LITERATURA EN LA OBRA DE ORTEGA Y GASSET: LA TRADICIÓN

CRÍTICA¹²⁵

Tal vez la vida sea la vida una palabra que signifique para el
platónico su posibilidad de ser poeta, y para el poeta el
platonismo que yace oculto en su alma; y tal vez sólo pueda
vivir aquel en el cual esos dos elementos se mezclan de tal
modo que de su unión puede nacer una forma.
Georg Lukács

Es sin lugar a dudas Ortega y Gasset el pensador español que convierte la reflexión sobre cómo se constituye una vida filosófica en el problema central de su filosofía. La auténtica pregunta filosófica siempre involucra a una vida, a “mi vida”. ¿Cómo darle sentido a una vida? y, lo que es mucho más importante, ¿cómo construir una vida, hecha con palabras, con conceptos, con metáforas, que se constituya en el paradigma de conocimiento?¹²⁶ ¿Cómo a través de la reflexión sobre el significado y la forma que puede

¹²⁵ Algunos artículos y libros de interés sobre la relación entre filosofía y literatura en Ortega y Gasset son: *Claves filológicas para la comprensión de Ortega* de Guillermo Araya; “Between Philosophy and Literature: Ortega’s *Meditations on Quixote*” de Anthony Cascardy; *La tradición velada* de Francisco José Martín y “Literatura y filosofía en Ortega y Gasset” de José Luis Molinuevo.

¹²⁶ “Those who practice philosophy as the art of living construct their personalities through the investigation, the criticism, and the production of philosophical views, that is, that belong to the repertoire of philosophy as we have come to understand it. The connection is historical: even though the philosophers of the art of living often introduce new questions, their inspiration always comes from the tradition that we already accept as the tradition of philosophy. More important, the philosophers of the art of living make the articulation of a mode of life their central topic: it is by reflecting on the problems of constructing a philosophical life that they construct the life that their work constitutes. The body of work that reflects on the philosophical life is the very content of the life it composes. The project of establishing a philosophical life is largely self-referential” (Nehamas 6).

tener una vida filosófica se puede construir y darle sentido a la propia vida? ¿Qué tipo de vida es la del filósofo, qué tipo de vida se hace a través del filosofar?:

¿Qué es, como vivir, filosofar? Ya hemos visto vagamente que es un desvivir -un desvivirse por cuanto hay o el Universo-, un hacer de sí lugar y hueco donde el Universo se conozca y reconozca [. . .]. Básteme recordar que los griegos, como no tenían aún libros propiamente filosóficos, cuando se preguntaban ¿qué es filosofía? -como Platón- pensaban en un hombre, en el filósofo, en una vida. Para ellos filosofar era ante todo el _____.

En rigor, los primeros libros filosóficos -no sólo como materia sino formalmente tales- que hubo fueron los libros de vidas de los siete sabios, biografías. Todo lo que no sea definir la filosofía como filosofar y el filosofar como un tipo esencial de vida es insuficiente y no es radical (*¿Qué es la filosofía?*, Tomo 7, 430).

Para acercarse a los textos de Ortega sería esencial preguntarse, ¿qué tipo de vida nos propone su filosofía? ¿Qué entiende Ortega y Gasset por una vida filosófica? ¿Qué tipo de relación establecen los conceptos con la narración de una vida, con la biografía? ¿Cómo se puede pensar una entidad, como la vida, que carece de sustancia, cuya única real sustancia es el cambio? ¿Qué tipo de relación necesitan establecer los conceptos con el carácter circunstancial que toda vida supone? ¿Qué tipo de “figura de vida”¹²⁷ se puede inventar el

¹²⁷ “Invento proyectos de hacer y de ser en vistas de las circunstancias. Esto es lo único que encuentro y que me es dado: la circunstancia [. . .]. Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de ‘idear’ el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiario” (Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Tomo 4, 34).

filósofo con las circunstancias que su época y su geografía le impusieron? ¿Cómo puede el filósofo construir la más original y a la vez la más coherente¹²⁸ y ejemplar de las vidas?:

El realismo está agotado. Por otra parte no es posible seriamente una regresión tras él. Yo no veo otra salida que dar un paso más en el sentido realista, a saber: que el tema sea no *la* realidad sino una realidad. Por ejemplo lo que es España hoy y un sujeto -yo, por ejemplo- en España hoy (“El estilo de una vida” 51).

El primer problema que enfrenta el filósofo en la construcción de una vida filosófica es el del lenguaje. Es necesario aclarar, sin embargo, que la obra de Ortega y Gasset es anterior al vuelco que tuvo la filosofía hacia el problema del lenguaje. Esto no quiere decir que el pensamiento de Ortega carezca de una reflexión lingüística. Por el contrario, sí, es posible afirmar que su principal problema no es la lengua. Ortega nunca afirmaría, como haría el segundo Heidegger, que el lenguaje es la casa del ser. Su razón etimológica es un viaje desde el lenguaje hacia un origen que trata de vincular cada nombre a una situación histórica concreta. Ortega no cree como los filósofos de Oxford que los problemas de la metafísica estén basados en malentendidos lingüísticos, ni como Nietzsche o Heidegger que detrás de cada concepto hay una metáfora olvidada.

¹²⁸ La construcción de una vida filosófica asume, también, el reto de darle coherencia, sentido, a lo que es contradictorio en su propia esencia: “La vida es, sin duda, contradictoria, es lo uno y lo otro -de otro modo sería íntegramente racional. Ello revela que contradecirse no es una objeción para la vida porque esta no consiste en decir y decirse. En el decir no es tolerable la contradicción -pero en el vivir tal vez *debida* y obligada. Lo que no puede admitirse es el contravivirse” (“El estilo de una vida” 66). La biografía, tal como la entiende Ortega, se convierte en el género filosófico por excelencia. Pues es a través de la biografía el _____ y el _____ se unen, la contradicción y el sistema se integran: “Sólo una vez que se ha reconocido esa contradicción, surge la tarea fecunda de intentar reducirla, explicándola en un sistema. La biografía es eso: sistema en que se unifican las contradicciones de una existencia” (Ortega y Gasset, “Pidiendo un Goethe desde dentro”, Tomo 6, 408-409).

Matizo mi afirmación anterior: el principal problema que enfrenta una filosofía de la vida, la construcción de una vida a través de la filosofía, no es la lengua como tema filosófico pero sí como circunstancia de enunciación. Me explico. Uno de los grandes dilemas de Ortega (que provoca muchas de sus mejores páginas) es la búsqueda de una terminología adecuada para hablar del fenómeno vital. Esta búsqueda, según el mismo, lo lleva al hablar cotidiano, fuera del lenguaje especializado de la filosofía, lo lleva a expresarse a través de metáforas, de figuras del discurso, lo cual le da a su filosofía una apariencia literaria.

Su actitud hacia la literatura, sin embargo, es bastante ambigua. Su preocupación por la metáfora y la espesa urdimbre metafórica de sus textos no debe llamar a engaño a sus críticos. Ortega en “La idea del principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva” protesta ante la acusación de que sus textos son demasiado literarios:

Parece mentira que ante mis escritos -cuya importancia aparte de esta cuestión reconozco que es escasa- nadie haya hecho la generosa observación que es, además, **irrefutable**, de que en ellos no se trata de algo que se da como filosofía y resulta que es literatura, sino por el contrario de algo que se da como literatura y resulta que es filosofía (Tomo 8, 292-293, las negritas son mías).

Los críticos han reaccionado ante esta advertencia orteguiana de dos maneras. Philip Silver,¹²⁹ por ejemplo, define la filosofía de Ortega y Gasset como una filosofía invisible.

¹²⁹ Se puede mencionar otros críticos que comparten una actitud similar ante los textos de Ortega. Emblemática de esta actitud es la edición de las *Meditaciones del Quijote* de Julian Marías. Marías, fiel a su teoría de que la filosofía de Ortega es como un iceberg que oculta el proceso de su pensamiento y sólo nos entrega el resultado, produce una edición cuyo prolijo aparato de notas convierte a Ortega en el descubridor de todo lo importante que se dijo en filosofía en los primeros cincuenta años del siglo pasado. Esta actitud, auspiciada en muchos momentos por el propio Ortega, es en parte responsable de la imagen caricaturesca con que la

Filosofía elíptica que oculta su metodología, que carece de un libro sistemático, como *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre o *La fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, donde se explique la génesis de sus problemas. Filosofía, además, inspirada y frustrada por las propias circunstancias históricas:

Si Ortega hubiese sido lo que no fue, un filósofo europeo, nuestra elucidación de su obra habría asumido una forma totalmente distinta, o habría sido incluso innecesaria. Pero era filósofo y español, y en 1914 esto significaba ser ‘filósofo in *partibus infidelium* [. . .]. Es decir las mismas condiciones que hicieron su filosofía posible y necesaria garantizan que esta filosofía permaneciera virtualmente invisible, y que más que mal entendida sería desatendida. Pero si no olvidamos que el principal objetivo de Ortega era conducir España al siglo XX, y no escribir una *Crítica de la razón práctica*, tendremos más posibilidades de discernir la confusión que envuelve la génesis de su obra (Philip Silver 18-19).

La necesidad de una exégesis de su obra, entendida como la elucidación de todos los referentes que esta filosofía esconde y la explicitación de su metodología, es imperante. Lo paradójico de esta posición es que si aceptamos la definición del ejercicio filosófico que ella nos propone, el libro de Philip Silver¹³⁰ sobre *Meditaciones del Quijote*, sería un libro mucho

figura del filósofo madrileño es representada en varios textos contemporáneos. Pienso en textos como *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. La gravedad del problema, además, es mucho mayor, si se piensa, como yo hago, que el principal problema que se propone la filosofía de Ortega es la construcción de una vida, su propia vida, filosófica.

¹³⁰ Advierto que la distancia que establezco con los presupuestos teóricos de la lectura de Silver no significa, en ningún sentido, que su obra me parezca carente de interés. Diría, más, su libro *Fenomenología y razón vital: génesis de ‘Meditaciones del Quijote’ de José Ortega*

más logrado y completo, desde el punto de vista filosófico, que cualquiera de los escritos por José Ortega y Gasset. Además, esta lectura condena a la filosofía de Ortega y Gasset a un doble fracaso: Ortega ni logró salvar sus circunstancias, ni logró salvarse como filósofo.¹³¹

Por otra parte, todos los críticos que se han acercado a la obra del filósofo madrileño desde la lingüística, la filología o la retórica no se han tomado demasiado en serio esta advertencia orteguiana. Los mejores exegetas de Ortega dentro de esta tradición tratan de resolver el conflicto entre filosofía y literatura y entre filosofía y retórica en favor de lo retórico o lo literario. Thomas Mermall estudia la tensión en el pensador madrileño entre *episteme* y *doxa*, entre circunstancia y sistema, entre ensayo y tratado filosófico, señalando cómo se borran en la obra de nuestro pensador las fronteras entre filosofía y retórica, y apuntado a las tensiones que se dan en el mismo entre su esquema figural y su contenido proposicional. Thomas Mermall llega incluso a reescribir la advertencia orteguiana citada anteriormente. Dice Mermall: “Ortega quería hacer filosofía que luego resulta que es retórica” (“Entre epísteme y doxa” 81). Para Mermall, sin embargo, a diferencia de los deconstruccionistas, la tensión entre el polo sistemático y el polo circunstancial del pensamiento de Ortega es dialéctica, es decir esencialmente irresoluble y además configuradora del horizonte epistemológico del pensador madrileño:

En su formulación de la razón vital [Ortega] descubrió, sin percatarse de ello, que *epísteme* y *doxa* son inseparables, que este modo de actividad filosófica deja entrever, por su misma naturaleza su trasfondo retórico. La retórica, esa

y Gasset es uno de los libros más completos y sugerentes que se han escrito sobre el filósofo madrileño.

¹³¹ “Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo” (*Meditaciones del Quijote* 77).

otra cara, o sombra de la filosofía, es hoy ampliamente reconocida por el llamado nuevo pragmatismo con Richard Rorty a la cabeza. Sostiene que la filosofía no es sólo una construcción lingüística (tropología) como sostenía Nietzsche y hoy mantienen los deconstruccionistas, sino también *consenso*, basado en las *doxas*, en fin, una actividad social y por ende retórica (“Entre epísteme y doxa” 83).

Antonio Regalado,¹³² por su parte, se aproxima a esta problemática, la relación entre filosofía y literatura en el pensamiento del autor de *Meditaciones del Quijote*, tratando de prestar atención al qué y al cómo de la filosofía de Ortega. A Regalado le interesa acercarse al sistema filosófico orteguiano a partir de sus contradicciones, del vaivén que se establece en su pensamiento entre sus momentos de cegueras y clarividencias, sus *blindness and insights*:

El cuerpo doctrinal de ésta [la filosofía] se **galvaniza** súbitamente, **surgiendo con fuerza insólita las paradojas, aporías y contradicciones** internas de un discurso espoleado por la ironía, entresijo de teorías y vivencias que ponen de manifiesto el drama de nuestra modernidad, sus cegueras y clarividencias (20, las negritas son mías).

Antonio Regalado propone el concepto de dialéctica irónica como una especie de mapa, de itinerario, que sirva de guía entre los momentos de ceguera y clarividencia del

¹³² El protagonismo que le doy en este capítulo al trabajo de Antonio Regalado está condicionado por la importancia que su trabajo tiene para la estrategia de lectura que propongo en este capítulo. Tanto en los momentos en que me adhiero a sus afirmaciones como en el momento en que las cuestiono y me separo de ellas, el texto de Regalado resulta extraordinariamente iluminador.

pensamiento de Ortega y Gasset. La dialéctica irónica¹³³ organiza un recorrido de lectura, a través de las diferentes etapas en el pensamiento de Ortega. Este viaje no busca una síntesis última sino que más bien su objetivo es proponer un tipo de lectura que sea sensible a los vaivenes de nuestro pensador. Organizada a través de una serie de negaciones, el recorrido que la conciencia irónica nos propone es accidentado y polisémico.

En una primera etapa, la conciencia irónica se instituye como un elemento mediador entre los polos que dramatizan el pensamiento del filósofo madrileño: cultura germánica, cultura mediterránea, España y Europa, idealismo y realismo, espontaneidad y reflexión. La ironía vendría a ser en esta etapa una inversión y una conciencia crítica de estos extremos. La labor de la ironía constaría de dos momentos. Un primer momento en el cual el autor invierte las valoraciones que sobre los pares conceptuales presentados anteriormente existía en la España de su época. La oposición propuesta por Menéndez Pelayo entre las nieblas germánicas y la claridad latina, es reescrita como una oposición entre realidades superficiales y realidades profundas. Esta oposición activa otras: entre lo visible y lo invisible, lo patente y

¹³³ El concepto dialéctica irónica lo toma Antonio Regalado de Kenneth Burke, a quien, por cierto, nunca menciona en su texto. Este concepto, además, ya había sido usado por Thomas Mermall en su artículo “Irony, Paradox and Dialectic in Ortega y Gasset”, tampoco mencionado por el libro de Regalado. Para Kenneth Burke la ironía es dialéctica por naturaleza, es una perspectiva de perspectivas, una mirada de conjunto. Desde este punto de vista, la ironía es una síntesis, esta mirada de conjunto abarcaría las dos posiciones enroladas en cualquier conflicto. Pero la ironía es también sincrética, cada uno de los polos contiene a su opuesto al compartir con este ciertos rasgos, al reconocer su parcial consustancialidad con su contrario. La ironía es la conciencia de la cultura vista como contraste donde lo que es esencial es la contraposición de diversas tendencias, puntos de vistas y discursos, de tal manera que, cada uno de estos elementos en cierta medida incorpore elementos de su rival. La ironía sería tanto un juicio analítico como sintético. Al afirmar la identidad entre los dos elementos contrapuestos, asume una diferencia que subyace y hace inteligible la similitud, al enunciar la diferencia, asume al menos un rasgo común que permite la interacción entre ambos. La ironía es concebida, desde esta perspectiva, como una crítica de los absolutos, de los sistemas cerrados y monológicos.

lo latente. Lo profundo tiene una específica claridad, una claridad que se manifiesta latiendo a través de la superficie. Lo profundo nos ofrece otro tipo de claridad (una claridad mejor): la claridad de las esencias. Esta claridad cualitativamente superior requiere un mayor esfuerzo del sujeto. Lo profundo presupone la voluntad de un sujeto en buscar, en perseguir esa claridad que presiente y desea. Pero la ironía incluye un segundo movimiento, quiere mediar entre ambos extremos, criticar la absoluta oposición que parece ordenar la relación entre ambos polos. La ironía¹³⁴ es propuesta como una perspectiva que se sitúa sobre las dos

¹³⁴ Regalado propone la lectura de la ironía siempre vinculada al movimiento dialéctico, encauzada en un itinerario filosófico que aunque accidentado y tortuoso, siempre es posible entender y seguir. La ironía podía ser pensada como la clave para entender este itinerario. Es importante distinguir, sin embargo, en Ortega la concepción de la ironía de su práctica. Para ilustrar la separación que muchas veces hay en la obra de Ortega y Gasset entre su teoría de la ironía y su práctica propongo leer la parábola que Ortega y Gasset incluye en su libro *Meditaciones del Quijote*. Para nosotros esta parábola tiene una clara intención irónica con respecto al todo que el libro representa. La parábasis incesante [la concepción de la ironía como parábasis incesante la tomo de Paul de Man de su artículo “The Concept of Irony”, más tarde profundizaré en esta noción y explicaré la importancia que tiene para entender la práctica de la ironía en Ortega y Gasset] instaurada por la ironía, impide la integración de los fragmentos dentro de una lectura total. La ironía es interrupción: perturba nuestra capacidad para producir un recorrido narrativo coherente. La ironía es indecible e indecisa, no sólo nos impide optar por una lectura proveniente del todo o de las partes sino que pervierte la relación que estos dos elementos (todo y parte) tienen entre sí. Nos enfrenta a la paradoja de la idea de un todo carente de partes que lo integren y de fragmentos que desconocen la pertenencia a un todo que los incluya. Por eso la ironía, en última instancia, siempre está cuestionando los modelos de legibilidad y de inteligibilidad que un texto nos propone. Rasgos, todos, olvidados por Regalado. Olvido condicionado por su afán de integrar esta ironía en un movimiento dialéctico. Leamos la parábola en cuestión:

Cuenta Parny que en su viaje polar avanzó un día entero en dirección Norte, haciendo galopar valientemente los perros de su trineo. A la noche verificó las observaciones para determinar la altura en que se hallaba y, con gran sorpresa, notó que se encontraba mucho más al Sur que de mañana. Durante todo el día se había afanado hacia el Norte corriendo sobre un inmenso témpano a quién una corriente oceánica arrastraba hacia el Sur (Ortega, *Meditaciones del Quijote* 169).

Esta historia de un explorador que cree ir al Norte cuando realmente viaja hacia el Sur, creemos interrumpe el recorrido dialéctico que Regalado creía ver en la conciencia irónica. Recordemos que para Regalado la ironía se establecía a través de dos momentos uno de inversión y otro de mediación o síntesis. En un primer momento, la ironía sustituía la

posiciones mencionadas anteriormente, pretende tomar distancia de ambas, quiere constituir una visión que sintetice lo mejor de ambas posturas o modelos culturales.

En una segunda etapa, la ironía,¹³⁵ según Regalado, realiza una segunda inversión. Ahora será la razón la que va a ser cuestionada desde la espontaneidad. Terminando esta etapa con una doble ironía: la razón vital, síntesis de dos ironías encarnadas a través de dos figuras míticas: Sócrates y Don Juan.

En un último movimiento la ironía, de acuerdo a Regalado, convierte al filósofo en un Jano moderno. A través de la mezcla de diferentes estilos retóricos el filósofo le propone a su público diferentes imágenes de sí, que intentan traducir la ansiedad que provoca en Ortega el lugar marginal que ocupa con respecto a la herencia filosófica occidental. Lugar condicionado por el espacio excéntrico que ocupaba la cultura española con respecto a la

relación entre nieblas germánicas y claridad meridional, por la oposición entre superficie y profundidad, oponiendo esta vez dos tipos de claridades una que se nos impone a los ojos y que no requiere ningún esfuerzo por parte del que la ve, y otra que necesita, del esfuerzo, del afán del sujeto (la segunda conlleva un proceso de búsqueda, de exploración). En un segundo momento el sujeto debe leer los signos de la superficie de un modo diferente y construir con ellos una nueva claridad, que vendría a ser una claridad esencial, razón y fundamento de la fenoménica.

Pero a través de la parábola citada, el explorador, figura emblemática del buscador de profundidades, se enfrenta a una dimensión hasta ahora inédita de la relación entre la superficie y la profundidad: la ilusión. La ilusión es también un indicio de una profundidad, pero un indicio falso. La ilusión nos propone una crítica de lo visible, de lo tangible en nombre de una latencia, de una esencia que luego descubrimos es falsa. El explorador cree ir hacia el Norte, lugar donde esta la tierra incógnita, pero realmente está yendo hacia el Sur. Las *Meditaciones del Quijote* podría ser leída como una búsqueda de un Norte para España. Norte y Sur representan los dos modelos culturales que el libro despliega: cultura mediterránea, cultura germánica. Pero este esfuerzo puede ser ilusorio, el explorador (meditador) tratando de descubrir el Norte (tierra prometida) se adentra más en el Sur. La ironía más que mediar y servir como clave de lectura dentro del modelo dialéctico es una crítica de éste.

¹³⁵ La evolución que detecta Regalado en el concepto de ironía es perfectamente constatable en la obra de José Ortega y Gasset, por ejemplo, en “Renan” y *El tema de nuestro tiempo*.

cultura germana y francesa convertidas por Ortega, no sin cierta ironía, en modelos. La esencial extrañeza de su palabra con respecto al discurso filosófico tradicional enuncia para sí un espacio marcado por la alteridad. El carácter monstruoso de su palabra no encaja en los roles discursivos tradicionales: filósofo, poeta, político, científico etc. El carácter heterogéneo de este discurso se justifica tanto por los múltiples modos enunciativos asumidos por el discurso filosófico -diálogos platónicos, meditación autobiográfica cartesiana, la epístola leibniziana,- como por el carácter híbrido del género ensayístico -método expositivo preferido por nuestro autor, el cual mezcla la autobiografía con la exposición teórica.

Pero la ironía no sólo es síntesis, mezcla de diferentes roles y estilos discursivos, sino que también interviene en el teatro de máscaras de la conciencia. *Deus ex machina*, la ironía viene a mediar en el teatro de las pasiones que el discurso filosófico implementa al tratar de alcanzar una definición de sí mismo ante su público. La ironía, juez y parte de este drama pasional, asume, de nuevo, su destino dialéctico, “integra los extremos reprimiéndolos”. La ironía convertida en una alquimia de los afectos, los refina, los depura y los metamorfosea en la pasión de la razón. El resultado, la nueva piedra filosofal del sistema orteguiano, es la razón narrativa. A la vez biografía y sistema, alegoría de la intimidad y de los tropos:

El discurso filosófico se ubica en un espacio entre lo inefable y lo inefado . . . forzosamente entonces la reflexión tendrá que adoptar una forma de expresión irónica, ya que está suspendida entre lo que se sobreentiende y lo que no se entiende, entre el tópico y el misterio [. . .] Ortega justificó la metáfora como una necesidad de la filosofía, ya que la metáfora ofrece las posibilidades de ir más allá de los límites del concepto [. . .] La ironía es como la metáfora una necesidad para el filósofo de la razón vital, puesto que la realidad del lenguaje

la hace necesaria e imprescindible [. . .]. En el decir una cosa por otra de la metáfora para significar una tercera existe el mismo proceso que en la ironía o que en la paradoja y aunque uno de esos tres modos posea una autonomía y una distinta finalidad, existe entre ellos una secreta afinidad que se manifiesta en la posibilidad de unir estos tres movimientos retóricos; a saber: en una metáfora cuyo fundamento conceptual es una paradoja y cuya intención es irónica (Regalado 121).

La asignatura pendiente de esta tradición crítica, con la cual me unen múltiples afinidades teóricas, es el lugar que ocupa lo literario dentro de la reflexión filosófica de Ortega. El reto sin asumir es tratar de pensar la relación entre filosofía y literatura, filosofía y retórica, como lo pide Ortega, desde la filosofía. No leer la filosofía como si fuera literatura sino leer un texto que se expone como literatura pero que esconde una filosofía. No se ha prestado demasiada atención, además, a la afirmación orteguiana de que esa “cuestión” es el problema de su filosofía; recordemos de nuevo la cita: “mis escritos -cuya importancia, **aparte de esta cuestión reconozco que es escasa-**” (las negritas son mías). La pregunta que sigue sin ser respondida es: ¿cómo se lee lo filosófico a través y, muchas veces, a contrapelo de lo literario?

¿Qué pasa entonces cuando se hace lo contrario? ¿Qué sucede cuando se utiliza la literatura como una máscara para tratar de hacer filosofía? ¿Por qué usar esta máscara? ¿Qué quiere decir utilizar la literatura como máscara?

Octavio Paz en su libro *Hombres en su siglo y otros ensayos* cuenta una anécdota que ilustra muy bien la ambigua relación que Ortega y Gasset tiene con lo literario. Paz narra su breve encuentro con Ortega en París:

Me recibió con llaneza, me invitó a sentarme y ordenó al mesero que sirviera unos “whiskies”. A sus preguntas le conté que vivía en París y que escribía poemas. Movi6 la cabeza con reprobaci6n y me reprendi6: por lo visto los hispanoamericanos eran incorregibles [. . .]. [M6s tarde, mucho m6s enf6tico en su reprobaci6n:] [m]e dijo que la 6nica actividad posible en el mundo moderno era la del pensamiento: (“la literatura ha muerto, es una tienda cerrada, aunque todav6a no se enteren en Par6s”) y que, para pensar, hab6a que aprender griego o, al menos, alem6n [. . .]. “Aprenda el alem6n y p6ngase a pensar. Olvide lo dem6s” (108-9).

La an6cdota me parece interesante al menos por tres razones: 1) El rol que asume Ortega al proponerse como modelo, como *exemplum*, ante este joven. De todos es conocido que Ortega se form6 filos6ficamente en Alemania y que adem6s fue considerado hasta poco despu6s de su muerte como El Pensador Espa6ol (as6 con may6sculas y en singular). 2) C6mo esta posici6n de autoridad, en apariencia tan fuerte, necesita estar mediada, relativizada, por la exhortaci6n al aprendizaje, influencia, de otra lengua, de otra cultura (portadoras del prestigio con el cual se investirá el futuro pensador). 3) La visi6n que tiene Ortega de la literatura y la posici6n que asume ante ella; un autor que es considerado demasiado literario, idiosincr6sico, personal, por otros fil6sofos.

La an6cdota tiene impl6cita una econom6a que involucra lo accesorio y lo marginal, con lo ejemplar, mod6lico y can6nico. La mediaci6n entre ambos polos necesita de un aprendizaje, de una traducci6n, de asimilaciones e influencias. La an6cdota, el ejemplo que cito, lleva impl6cita una pregunta que ser6 central en mi estudio: ¿por qu6 privilegiamos

ciertos ejemplos, por qué le damos a ciertos fragmentos, anécdotas, relatos, el status de ejemplaridad?

¿No es ese el problema esencial de la filosofía orteguiana: cómo pasar de lo noumenal a lo fenoménico, de lo particular a lo general, del ejemplo a la ejemplaridad? ¿No es el ejemplo la propia historia de ese tránsito: un particular en el sentido aristotélico y un paradigma en el sentido platónico? ¿No mezcla el ejemplo lo singular con lo normativo, lo lógico con lo narrativo? ¿No ocupa el ejemplo tanto en su dimensión pragmática -prueba de la validez de una teoría,- icónica -ilustración de un argumento teórico,- o lógica -la dimensión concreta necesaria a todo concepto o juicio,- un lugar paradójico¹³⁶ que involucra lo accesorio y lo marginal con lo modélico y lo canónico? ¿No pueden constituir los ejemplos por el peculiar lugar que ocupan -su naturaleza intermedia entre lo particular y lo general, entre lo singular y lo normativo, entre lo lógico y lo narrativo- una vía de entrada privilegiada a la obra de José Ortega y Gasset?

Las preguntas continúan: ¿qué sucede cuando se utiliza a la vida, la ajena y la propia, como ejemplo? ¿Cuándo hablamos de la vida como problema no estamos obligados a explicarnos mediante ejemplos? ¿Hablar mediante ejemplos no conlleva necesariamente la narrativización de los argumentos?

La razón vital, histórica, etimológica, como la llamó Ortega en diferentes momentos, vincula la razón a una historia determinada, a una vida. Esta vida, por su parte, adquiere un

¹³⁶ “Ni particular ni universal, el ejemplo es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, muestra su singularidad. De ahí la pregnancia del término griego para ejemplo: *para-deigma*, esto que se muestra al lado (como en alemán *Bei-spiel*, lo que juega ahí al lado). Así, el lugar propio del ejemplo es siempre al lado de sí mismo, en el espacio vacío en que despliega su vida incalificable e imprescindible” (Agamben, *La comunidad que viene* 14).

carácter normativo, ejemplar. Nuevos problemas, preguntas: ¿no son sus “vidas ejemplares”, sus biografías de Mirabeau, Velázquez, Goya, Goethe, un lugar privilegiado para pensar sus textos? ¿No son sus prólogos, lugares desde los cuales Ortega nos cuenta su autobiografía intelectual, el *locus* por excelencia para pensar su sistema filosófico? ¿No constituye la tensión entre libro, siempre por venir, siempre deseado, siempre anhelado, y prólogo, como lugar que enfrenta la palabra filosófica a otra cultura, a otra lengua, a otra circunstancia, el eje en el que se construye el arte de vivir de la filosofía de Ortega, el problema esencial de su filosofía? ¿No sería importante vincular la obra de Ortega con la tradición literario-filosófica de las vidas ejemplares, que empieza con el propio Platón, quien nos propone con Sócrates la imagen del filósofo ejemplar, y continúa con figuras como Diógenes Laercio, Plutarco, Montaigne, Nietzsche, etc? ¿Es en la construcción de una vida filosófica donde se produce el tránsito,¹³⁷ en la obra de Ortega y Gasset, de la literatura a la filosofía?

Proponer como acercamiento a la obra de Ortega la relación entre los ejemplos, la ejemplaridad, la vida como *exemplum*, nos coloca ante un último problema: la relación que nuestro filósofo tenía con la tradición. Problema, por cierto, central para un pensador como él, que definió la historia como la única realidad que tiene el hombre. ¿Qué tipo de relación debemos tener con los clásicos, con la tradición, con los modelos?

¹³⁷ Es imprescindible recordar, una vez más, que en este tránsito de la literatura a la filosofía, en la construcción de una vida filosófica, es donde Ortega dice que radica la importancia de su filosofía. Recordemos, por última vez, el fragmento de *Idea del principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* que ya hemos citado: “Parece mentira que ante mis escritos **-cuya importancia aparte de esta cuestión reconozco que es escasa-** nadie haya hecho la generosa observación que es, además, irrefutable, de que en ellos no se trata de algo que se da como filosofía y resulta que es literatura, **sino por el contrario de algo que se da como literatura y resulta que es filosofía**” (Tomo 8, 292-293, las negritas son mías).

Este capítulo constará, entonces, de dos partes. En la primera, mucho más breve que la segunda, me planteo las siguientes preguntas-problemas: ¿Qué tipo de reordenación conceptual supone convertir a la vida en el tema central de la filosofía? ¿Cuáles son los conceptos adecuados para pensar una entidad como la vida que carece de naturaleza, de sustancia, que está en constante cambio? ¿Qué relación tiene este trabajo con “conceptos circunstanciales” con el ensayo como género, modalidad de pensamiento? ¿Qué importancia tiene el ensayo, entendido como un arte del hablar indirecto,¹³⁸ de construir lo propio a partir de la delimitación de lo otro, de lo ajeno, en la noción de arte de vivir que nos propone la filosofía de Ortega y Gasset? ¿Cómo nos puede servir la noción del ensayo como *parerga*,¹³⁹ entendido como un antes y un afuera del sistema, que reconstruye el mundo a partir de la nostalgia de una totalidad perdida o anhelada, para pensar la relación que se da en el pensamiento de Ortega y Gasset entre libro y prólogo, entre la palabra circunstancial y el pensamiento sistemático?

¹³⁸ José Luis Molinuevo, en su prólogo a la antología de textos estéticos de Ortega titulada *El sentimiento estético de la vida*, al tratar de definir la vida como categoría estética en el pensamiento de Ortega define muy bien el estilo de la vida, del ensayo, como un arte del discurso indirecto: “[. . .] Ortega resumió su vida, la vida, como un género literario. Aunque no lo parezca, es lo contrario del tópico hermenéutico en que la vida se reduce a la obra, y viceversa. No se trata de perder el ‘yo’ en la pretendida neutralidad y generalidad de la letra. Esto, en su modestia, es un placer solitario. Pero el sentimiento estético es una fruición de la vida que sólo se da en el placer solidario y compartido. Y así los textos son la memoria involuntaria de lo otro y de los otros, de la vida en suma. Releerlos es construirlos en la evocación. Si los textos son, pues, de la vida, la antología es una autobiografía, la escritura de esa vida. Se llega al núcleo de lo personal, a la autoría, a través de lo impersonal, que es el verdadero protagonista: la vida es mía, pero no me pertenece” (11).

¹³⁹ La noción del ensayo como *parerga* la tomo del ensayo de Georg Lukács “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, incluido en su libro *El alma y las formas*. En la próxima sección de este capítulo explicaré este concepto y la importancia que tiene para mi estudio.

En la segunda parte, a través del estudio del más importante prólogo escrito por Ortega y Gasset, “Prólogo para franceses”, me planteo las siguientes interrogantes: ¿En qué medida el arte de vivir en Ortega es también una teoría sobre el lenguaje, sobre la traducción? ¿En qué medida, además, la traducción es el único camino posible entre el prólogo y el libro, entre la circunstancia y el sistema, entre el ensayo y la filosofía? ¿Qué relación hay entre la noción de ejemplaridad y la de traducción en la filosofía de Ortega? ¿Qué sentido tiene que la vida del filósofo, la principal construcción filosófica del pensamiento de Ortega y Gasset, sea considerada un error ejemplar? Por último, trato de pensar sobre el reto que la ironía le impone al ejercicio filosófico, entendido como la construcción de un modelo de vida, de una vida ejemplar. La ironía tiene, además, una estrecha relación con la principal categoría del arte de vivir en Ortega: la del error ejemplar. El filósofo propone que la relación con la tradición, y por lo tanto con su propia vida y obra, sea una relación crítica. Una concepción de la tradición que construya un sentido de la continuidad a partir de la conciencia de la distancia histórica, del carácter circunstancial de cada sistema de pensamiento. Por eso, la ironía, al poner en entredicho la coherencia y la inteligibilidad de todo sistema, es imprescindible para la concepción del arte de vivir en Ortega.

III.B. ¿CÓMO VIVIR ENTRE CONCEPTOS “OCASIONALES”?

The problem of being -the supreme metaphysical problem- emerges from the very beginning as inseparable from the problem of the significance of the demonstrative pronoun, and for this reason it is always already connected with the field of indication.

Giorgio Agamben

En *El lenguaje y la muerte*, Giorgio Agamben nos presenta al ser humano como aquél que tiene la facultad para hablar y la facultad para morir. Lenguaje y muerte como la más propia morada del hombre pero una morada permeada por la negatividad y fundada en esta. El *Dasein* (el ser ahí) es un ser cuya posibilidad más propia (ser para la muerte), constituye su imposibilidad, su negación. *Dasein*, ser ahí, ser el ahí, ser la apertura, ser la interrupción de su propio ser. Análoga experiencia la vive el lenguaje a través de los *shifters* (pronombres personales, demostrativos, deícticos): el lugar propio como un no lugar. Decir yo, o decir este, aquello, eso, indica el acontecimiento del lenguaje, el acto de tomar la palabra. Estos conceptos ocasionales nos invitan a no pensar nunca lo mismo cuando lo aplicamos, su única significación es circunstancial. Conceptos que cambian según cambie el hablante, sólo adquieren sentido dentro de un acto de enunciación particular. Fractura entre el mostrar y el decir, entre la indicación y la significación.¹⁴⁰

¿Cómo hablar de esa nueva realidad filosófica, la vida humana, para la cual la filosofía no tiene un lenguaje, carece de conceptos apropiados? ¿Cómo se puede pensar en términos filosóficos, la ausencia de sustancia, de naturaleza, que caracteriza a la vida humana? ¿Qué tipo de conceptos sirven para pensar una entidad como la propia vida cuya única consistencia consiste en estar en cambio constante, en ser siempre algo diferente? Son estos los problemas a los que se enfrenta la filosofía de Ortega y Gasset en uno de sus libros seminales *Historia como sistema*. Estas interrogantes bordean lo que será el tema central de su filosofía: ¿cómo se construye una vida a través de los conceptos? ¿Qué significa vivir por y para los conceptos? ¿Qué tipo de vida es una vida filosófica? La constitución de una vida

¹⁴⁰ Para la distinción entre *mostrar* y *decir* ver *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.

filosófica necesita de conceptos que puedan imaginar una entidad como la vida humana que se separa radicalmente de todas las otras realidades filosóficas. La pregunta filosófica fundamental ¿qué son las cosas?, no puede dar cuenta de una realidad como la vida humana carente de ser, de identidad, de naturaleza:

La vida humana no es, por tanto, una entidad que cambia accidentalmente, sino, al revés, en ella 'la sustancia' es precisamente cambio, lo cual quiere decir que no puede pensarse eleáticamente como sustancia. Como la vida es un 'drama' que acontece y el 'sujeto' a quien le acontece no es una 'cosa' aparte y antes de su drama, sino que es función de él, quiere decirse que la 'sustancia' sería su argumento. Pero si este varía, quiere decirse que la variación es 'sustancial' (Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Tomo 6, 35).

Este sentido dramático del propio ser y de su fundamento necesita de conceptos que anulen su propia identidad, nos dice nuestro autor. Conceptos 'ocasionales' como el aquí o el concepto yo:

Tales conceptos o significaciones tienen una identidad formal que les sirve para asegurar la no-identidad constitutiva de la materia por ellos significada o pensada. Todos los conceptos que quieran pensar la auténtica realidad -que es la vida- tienen que ser en este sentido 'ocasionales'. Lo cual no es extraño porque la vida es pura ocasión (Tomo 6, 35).

Conceptos fatalmente ligados a su contexto de producción. Inmersos en una historia determinada, en una vida específica. Conceptos que nos invitan a "no pensar nunca lo mismo cuando lo aplicamos. Ejemplo máximo, el propio concepto 'vida' en el sentido de vida

humana. Su significación *qua* significación, es, claro está idéntica; pero lo que significa es no sólo algo singular, sino algo único. La vida es la de cada cual” (Tomo 6, 36). A este tipo de conceptos la lingüística moderna los denomina *shifters*. Conceptos que cambian según cambie el hablante. Sólo adquieren significado dentro de un acto de enunciación particular y en una situación dialógica específica.

Nos encontramos si seguimos la lógica del razonamiento de Ortega ante una aporía lógica y retórica. ¿La definición anterior sobre la naturaleza de una clase de conceptos, los conceptos ocasionales, es ella misma ocasional y, por lo tanto, debe ser sólo circunscrita a este acto de enunciación específico, es sólo significativa dentro de este libro en cuestión, o, si somos más rigurosos, dentro de este capítulo, o ella debe ser asumida como una afirmación (un concepto en su acepción tradicional) sobre toda una clase de conceptos considerados, incluso, los más adecuados para pensar esta nueva realidad: la vida. Si escogemos la segunda opción, imperativo si esta definición pretende tener repercusiones sobre el pensamiento orteguiano, el concepto tradicional usado para definir a estos conceptos ocasionales sólo podría nombrar a estos de un modo impropio.

Lo que está en cuestionamiento en todo este pasaje es nuestra capacidad de entenderlo. El modelo hermenéutico que organiza el drama de la vida de Ortega como filósofo, donde el todo y las partes, lo uno y lo múltiple, el sistema y los fragmentos, ocupan el lugar protagónico, está siendo desmontado. En este fragmento de *Historia como sistema*, tenemos una afirmación de carácter metatextual (general) en la cual el autor nos está dando una clave para entender los conceptos que su sistema produce o, al menos, desea producir. Esta definición es propuesta como un patrón de legibilidad para el aparato conceptual producido por el autor. Sin embargo, la nueva concepción del concepto que esta definición

propone lo imagina cambiando radicalmente de sentido siempre que su marco de enunciación sea diferente. Por lo tanto, el concepto que define a esta nueva categoría conceptual debería ser el concepto mudable por excelencia, susceptible de cambiar su sentido, cada vez que fuera pronunciado en una situación diferente. Si la definición del concepto ocasional alcanza al concepto a través del cual esta categoría es definida, las repercusiones que esta definición tendrá sobre el sistema serían mínimas pues en cada nuevo pasaje éste adquiriría un sentido totalmente diferente. Si la radicalidad de esta nueva concepción no alcanza al concepto con el cual pretende fundarse esta nueva categoría, este concepto se colocaría fuera del conjunto de conceptos que él quiere definir y que además propone como modelo para entender la última y gran incógnita filosófica: nuestra vida. El carácter impropio, extraño de este concepto con respecto al conjunto de categorías que pretende definir y al sistema filosófico del cual se propone como clave de lectura privilegiada, lo convierten en una catacrexis. Nombre impropio, arbitrario; irónico.

Es posible, sin embargo, otra mediación entre el carácter estrictamente negativo, nulo y vacío, carente de sustancia, universalidad en su grado extremo ya que designa a todo y a nada, de estos conceptos ocasionales, y su extrema concreción, estos conceptos se refieren a una persona concreta y a un acto de enunciación específico. Los indicadores de la enunciación (Benveniste), los shifters (Jakobson), los conceptos ocasionales (Ortega), señalan el tránsito de la lengua al discurso, de la *langue* a la *parole*. Tránsito relacionado al acto de tomar la palabra de un individuo en una circunstancia histórico-lingüística concreta. Esto aclara la afirmación que hice al principio de este ensayo, donde afirmaba que la filosofía de Ortega sólo era asimilable al giro hacia lo lingüístico que ha sufrido la filosofía moderna si circunscribimos su preocupación lingüística al plano del

discurso, de la enunciación. El arte de vivir en Ortega conlleva una reflexión sobre la deixis, sobre la tensión entre la deixis y la significación. Dice Agamben en *Language and Death*:

In this perspective pronouns -like the other indicators but unlike the other linguistic signs referring to a lexical reality- are presented as ‘empty signs,’ which become ‘full’ as soon as the speaker assumes them in an instance of discourse. Their scope is to enact ‘the conversion of language into discourse’ and to permit the passage from *langue* to *parole* (24).

La filosofía de Ortega es una reflexión sobre el acto de tomar la palabra, sobre el paso de la lengua al discurso, sobre la negatividad inherente al acto de conceptualizar la vida, de producir conceptos que realmente respondan a la precariedad y al carácter histórico de cada circunstancia de enunciación. Al aceptar la premisa de que la filosofía de Ortega es una filosofía de la enunciación¹⁴¹ no del enunciado, del acto de tomar la palabra no de los contenidos significados en sus textos, el primer problema que se nos plantea es cuáles son entonces los reales conceptos, categorías del pensamiento de Ortega y dónde buscarlos.

¿Puedo encontrar este saber de la enunciación, cuyo principal problema es el saber de la vida, en los libros filosóficos, en el sistema de conceptos que una filosofía me ofrece? ¿Para poder vivir una vida filosófica hay que salirse de los libros, hay que aprender a vivir en sus afueras, en sus prólogos? ¿Son el libro, los prólogos, la ironía (como práctica y no como teoría), la traducción, el ejemplo y la ejemplaridad los reales conceptos ocasionales del sistema de Ortega, los que nos ayudan a entender su vida, a cumplir la tarea más importante asignada a

¹⁴¹ “The sphere of utterance thus includes that which, in every speech act, refers exclusively to its taking place, to its instance, independently and prior to which is said and meant in it. Pronouns and the other indicators of the utterance, before they designate real objects, indicate precisely that language takes place. In this way, still prior to the world of meaning, they permit the reference to the very event of language, the only context in which something can only be signified” (Agamben, *Language and Death* 25).

su filosofía: la constitución de una vida filosófica? ¿Qué tipo de yo, de voz, se construye a través de estos conceptos ocasionales que cambian de sentido según cambia sus circunstancias de enunciación, qué tipo de saber es este?

Theodor Adorno, en “The Essay as a Form”,¹⁴² define el tipo de relación que el ensayo tiene con los conceptos en términos muy similares a cómo Ortega define sus conceptos “ocasionales”:

The way the essay appropriates concepts can be best compared to the behavior of someone in a foreign country who is forced to speak its language instead of piecing it together out of its elements according to rules learned in the school. Such a person will read without a dictionary. If he sees the same word thirty times in continually changing contexts, he will ascertain its meaning better than if he looked up all the meanings listed, which are usually too narrow in relation to the changes that occur with changing contexts and too vague in relation to the unmistakable nuances that the concepts give rise to in every individual case. This kind of learning remains vulnerable to error, as does the essay as form; it has to pay for its affinity with open intellectual experience with a lack of security that the norm of established thought fears like death [. . .]. The essay becomes true in its progress, which drives it beyond itself, not in a treasure-hunting obsession with foundations. Its concepts receive their light from a terminus *ad quem* hidden from the essay itself, not from any

¹⁴² Sobre la teoría del ensayo, aparte de los textos mencionados, es imprescindible la tesis doctoral de Lane Kauffmann, *The Theory of the Essay: Lukács, Adorno and Benjamin*. Sobre el ensayo español contemporáneo todavía sigue siendo útil el libro *Teoría del ensayo* de José Luis Gómez-Martínez. También es de interés el libro *Teoría del ensayo* de Pedro Aullón de Haro.

obvious *terminus a quo*, and in this method itself express its utopian intention. All its concepts are to be presented in such a way that they support one another, that each becomes articulated through its configuration with the others. In the essay discrete elements set off against one another come together to form a readable context, the essay erects no scaffolding and no structure (13).

El ensayo¹⁴³ propone un acercamiento oblicuo a la verdad, acercamiento, además, que está abierto a las diferentes contingencias, matices de sentido, que las circunstancias imponen. En el ensayo, el pensamiento es inseparable de su modo de presentación, el único verdadero método es la forma, el tono, que un yo, que una voz, les da a los conceptos. En el ensayo, todo concepto funciona como un shifter, como un concepto ‘ocasional’, cambia de

¹⁴³ Lane Kauffmann, en otro magnífico estudio sobre el ensayo “The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method”, distingue dos grandes tradiciones en el ensayo: “His refusal to separate self from method, the living subject from the experienced object, places Montaigne on the far side of the epistemological divide inaugurated by Sir Francis Bacon, for whom methodological self-renunciation was the necessary price of progress. Bacon conceived the method as a way of screening out the passions and prejudices of the knowing subject [. . .] Though Montaigne did not foresee the imminent triumph of scientific method, his own ‘unmethodical method’ grounded in the somatic self, is already an implicit critique of instrumental reason” (225). Es importante subrayar que si siempre el ensayo supone una manera de vivir y de construir experiencias a través de los conceptos, y también de convertir los conceptos en forma de experiencia y vivencia, no se debe derivar de esto que le corresponda al género una sola manera de entender el yo. Dice Kauffman, al respecto: “Adorno’s practice of the essay is diametrically opposed to that of Montaigne. The individual is still the focus of experience, as in Montaigne’s essays, but the function of subjectivity has changed considerably. In contrast to Montaigne’s affirmation of the self in its richness and contingency, Adorno practices a self-restrain which is at once epistemologically and rhetorically motivated. The essay, for Adorno, tends toward ‘the liquidation of opinion or standpoint, including the one from which it begins’. So that the subject may experience the object without dominating it, the personality is kept in abeyance [. . .]. The essay takes on the methodological role of ‘exact fantasy’ in the service of negative dialectics” (232).

sentido a partir de la voz que lo asume.¹⁴⁴ En el ensayo, cada acontecimiento, cada contingencia de la vida, es una justificación para esclarecer algún concepto, y cada concepto está vinculado a una vivencia, a una circunstancia.¹⁴⁵ Dice Georg Lukács, en otro excelente texto sobre el ensayo:

Platón encontró a Sócrates y pudo dar forma a su mito, utilizar su destino como vehículo de sus preguntas a la vida sobre el destino. La vida de Sócrates es la típica para la forma del ensayo, típica como difícilmente lo será otra vida para otro tipo de poesía, con la única excepción de la tragedia de Edipo [. . .]

Para Sócrates, cada acontecimiento es sólo una ocasión de ver más claramente

¹⁴⁴ “[C]ada ensayo escribe junto a su título, con palabras invisibles: ‘con ocasión de’ [. . .]” (Lukács 35).

¹⁴⁵ “Nosotros, en cambio, creemos que la razón, el concepto, es un instrumento doméstico del hombre, que este necesita y usa para aclarar su propia situación en medio de la infinita y archiproblemática realidad que es su vida. Vida es lucha con las cosas para sostenerse entre ellas. Los conceptos son el plan estratégico que nos formamos para responder a su ataque. Por eso, si se escruta bien la entraña última de cualquier concepto, se halla, que no nos dice nada de la cosa misma, sino que resume lo que un hombre puede hacer con esa cosa o padecer de ella. Esta opinión taxativa, según la cual el contenido de todo concepto es siempre vital es siempre acción posible o padecimiento posible de un hombre [. . .] es, a mi juicio, el término indefectible del proceso filosófico desde Kant” (Ortega y Gasset, *Rebelión de las masas* 237). De nuevo, la reflexión de Adorno sobre el tratamiento que el ensayo le da a los conceptos es muy cercana a las ideas de Ortega: “The essay does not play by the rules of organized science and theory, according to which, in Spinoza’s formulation, the order of things is the same as the order of ideas. Because the unbroken order of concepts is not equivalent to what exists, the essay does not aim at a closed deductive or inductive structure. In particular, it rebels against the doctrine, deeply rooted since Plato, that what is transient and ephemeral is unworthy of philosophy -that old justice done to the transitory, whereby it is condemned again in the concept [. . .] The fallacy that the *ordo idearum*, the order of ideas, is the *ordo rerum*, the order of things, is founded on the amputation of immediacy to something mediated [. . .] This is why the essay refuses to be intimidated by the depraved profundity according to which truth and history are opposed to one another. If truth has in fact a temporal core, then the full historical content becomes an integral moment to it [. . .]. The relationship to experience -and the essay invests experience with as much substance as traditional theory does mere categories- is the relationship to all history” (“The Essay as a Form” 10).

algunos conceptos, su defensa ante los jueces es sólo la reducción al absurdo de unos lógicos flojos. ¿Y su muerte? La muerte no cuenta aquí; no se puede captar con conceptos, e interrumpe el gran diálogo, la única verdadera realidad (32-34).

El ensayo propone una nueva reordenación conceptual para la vida que se aleja del saber filosófico tradicional entendido como un sistema cerrado y concluso.¹⁴⁶ Esta lejanía del sistema, conceptualizable también como una anterioridad y una exterioridad, no significa, en el caso de Lukács ni en el de Ortega y Gasset, indiferencia o hostilidad. Más bien, el ensayo se construye siempre desde la nostalgia de un sistema:

El ensayista es un Schopenhauer que escribe los *Parerga* a la espera de su (de otro) *Mundo como voluntad y representación*. Es un Bautista que marcha a predicar en el desierto acerca de alguien que ha de venir, de uno cuyas sandalias él no es digno de desatar. Y si este no llega, ¿no queda el ensayista sin justificación? Y si aquél aparece, ¿no se hace el ensayista superfluo? ¿No se hace del todo problemático con este intento de justificación? Es el tipo puro del precursor, y parece muy discutible que un precursor pueda pretender valor y vigencia sólo por sí mismo (Lukács 36).

Y, un poco, más adelante:

El ensayo aporta esa configuración, esa dación de forma. Piensa en el ejemplo de los *Parerga*. El que estén antes o después del sistema no es una diferencia meramente cronológica: esa diferencia histórico cronológica es sólo un

¹⁴⁶ Ver Lukács (15).

símbolo de la separación de sus especies. Los *Parerga*¹⁴⁷ antes del sistema crean de lo suyo propio presupuestos, crean el mundo entero partiendo de la nostalgia del sistema, para configurar-aparentemente-un ejemplo, una alusión; contienen inmanentemente e indeciblemente el sistema y su intrincación con la vida viva. Estarán, pues, siempre, antes del sistema; aunque el sistema estuviera ya realizado (Lukács 38).

¿Qué tipo de lugar es este, el del ensayo, que se constituye como un antes y un afuera de un saber que predice y promete, la filosofía, el sistema? ¿Cómo se puede vivir entre conceptos cuando la solución, la última verdad, el libro sistema, tiene la forma de una promesa, de una verdad que sólo existe como profecía? ¿Qué relación hay en el pensamiento de Ortega y Gasset entre los prólogos, como el lugar del anuncio, de la profecía, y el libro, el saber, el sistema? ¿Es el arte de vivir un arte de la espera?

¹⁴⁷ Jacques Derrida en su obra *The Truth in Painting* recupera la noción de *parergon* vinculada al uso que Kant le da a este concepto en su *Crítica del juicio*. En la *Crítica del juicio* Kant usa el concepto de *parergon* para tratar de explicar el status de los ejemplos en el discurso filosófico. Kant vincula el concepto de *parergon* con la noción de marco, de enmarcar: “The third *Critique* is not just one critique among others. Its specific object has the form of a certain type of judgment -the reflective judgment- which works (on) the example in a very singular way [. . .] The faculty of judgment *in general* allows one to think the particular as contained under the general (rule, principle, law). When the generality is given first, the operation of judgment subsumes and *determines* the particular. It is determinant (*bestimmend*), it specifies, narrows down, comprehends, tightens. In the contrary hypothesis, the *reflective* judgment has only the particular at its disposal and must climb back up to return toward generality: the example (this what matters to us here) is here given prior to the law and, in his very uniqueness as example, allows one to discover that law. Common scientific or logical discourse proceeds by determinant judgments, and the example follows in order to determine or, with a pedagogical intention, to illustrate. In art and life, wherever one must, according to Kant, proceed to reflective judgments and assume [. . .] a finality the concept of which we do not have, the *example precedes*. There follows a singular historicity and (counting the simulacrum-time) a certain (regulated, relative) figure of the theoretical” (51).

III.C. EL ARTE DE VIVIR EN LOS PRÓLOGOS

En el prólogo que Ortega escribe desde Buenos Aires, el 27 de octubre de 1939, para su libro *Ensimismamiento y alteración* afirma:

Bajo el epígrafe Ensimismamiento y alteración,¹⁴⁸ doy al público la primera lección del curso titulado “Seis lecciones sobre el hombre y la gente” que estoy desarrollando en la Asociación de Amigos del Arte, de Buenos Aires, y que en su casi totalidad puede desintegrarse del resto de este curso, como prólogo a él. Algunos puntos de esta lección no hacen sino anunciar, sobre el toque bélico de clarín, contra ciertas frivolidades de ciertos sociólogos (Tomo 6, 291).

Muchos de los tópicos que constituyen el arte de prologar de José Ortega y Gasset se resumen en esa página: el carácter imperfecto de las páginas actuales que carecen de la demostración concreta y son, más bien, diatribas contra ciertas frivolidades de los sociólogos, contrapuestas a un libro posible de aparición futura del cual este artículo-libro sería sólo un prólogo. Este estudio, el presentado ahora a nosotros en forma de libro, podría ser el prólogo de una serie de conferencias que tendría el rigor necesario, esperado en el ejercicio filosófico. El artículo-libro, además, carece de unidad, de organicidad, se edita junto con una conferencia (“Meditación de la técnica”) de la que se dice que no está ni propiamente escrita: “sino que consiste en los dictados hechos a la carrera para el uso de la cátedra” (Tomo 6, 291). El carácter oral, la premura, la transcripción por otros, separa a este escrito de la forma-libro, incluso el autor no sabe si en él “hay una corrección gramatical [. . .] Tal y como fueron pronunciadas estas lecciones, aparecieron en *La Nación* [. . .] segmentadas

¹⁴⁸ Reproduzco sin modificaciones el tratamiento de Ortega del título de su texto.

mecánicamente en artículos dominicales. No debía publicarlas en volumen porque ni su forma, ni su contenido son labor conclusa” (291). El autor esperaba para publicarlas como libro: “darles figura más noble y más depurada entraña” (Tomo 6, 291). Estos artículos, sin embargo, aparecieron en forma de libro debido a ciertos editores chilenos que sin autorización del autor publicaron estas conferencias. En vista de lo cual, el autor ha decidido “cometer el fraude de publicar yo estos libros suyos, que son míos” (Tomo 6, 291).

La forma libro nos llega a través de un triple robo y usurpación: el prólogo ha ocupado el lugar del libro, los editores han robado los artículos del autor, el autor del libro de los editores. La forma-libro se articula en dos figuras contradictorias: un libro actual, real, que tiene una problemática relación con la propiedad y con la autoridad, y un libro futuro, utópico, que promete un sentido mejor, una palabra depurada y completa.

En el prólogo a *Ideas y creencias*, el autor nos habla de dos grandes libros de posible futura aparición: *Aurora de la razón histórica* y *El hombre y la gente*; uno, un gran mamotreto filosófico; el otro, un gran mamotreto sociológico, pero la mala fortuna no deja al autor darles esa última mano, ese retocado final “que no es nada y es tanto [. . .] que tersifica y pulimenta” (Tomo 6, 379). Mala fortuna, miseria, enfermedades que tratan de tú por tú a la muerte. Si el autor no ha sucumbido es porque la ilusión de terminar estos libros lo ha mantenido en pie. La relación entre un libro que no termina y una vida que se prolonga, nos recuerda al mito de Scherezada que cada noche contaba una nueva historia, parte de un libro también interminable, para salvar su vida.

La aparición de estos libros sigue siendo una incógnita. El autor sabe ahora menos que nunca cuándo los terminará. El libro vive siempre en el futuro o en el pasado, nunca en el presente. A nosotros nos llegará un tomito, de nuevo un prólogo, constituido por el primer

capítulo del libro en cuestión, cuya primera parte apareció en alemán; la mediación de la traducción, veremos luego, es central a la concepción del libro en Ortega. Este tomo, como muchos en la obra de nuestro pensador, es una miscelánea; recopila varios artículos producidos en diferentes circunstancias. De nuevo, el carácter cerrado y orgánico del libro es cuestionado.

Pero, ¿qué lugar ocupa el prólogo, el prefacio, en el discurso filosófico tradicional? ¿Cuál es su *status* epistemológico? ¿Qué relación tienen con la obra? ¿Cuál es la relación de esta palabra ocasional, circunstancial, con los conceptos, con el meollo del discurso filosófico?

Jacques Derrida en su libro *Dissemination* dedica el prefacio, el prólogo de su obra, a reflexionar sobre algunos de estos problemas. La primera característica que señala, que es de interés para nuestro estudio, es la singular temporalidad que caracteriza a los prólogos:

From the viewpoint of the fore-word, which recreates an intention-to-say after the fact, the text exists as something written -a past- which, under the false appearance of a present, a hidden omnipotent author (in full mastery of his product) is presenting to the reader as his future. Here is what I wrote, then read, and what I am writing that you are going to read [. . .]. The *pre* of the preface makes the future present, represents it, draws it closer, breathes it in, and in going ahead of it puts it ahead (7).

El prefacio, además, precede a lo que desde el punto de vista filosófico debe ser capaz de autopresentarse. La filosofía es, ante todo, una organización de la realidad a partir de los conceptos, y el prefacio viene a colocarse, con respecto a este discurso, como un afuera, un antes, incapaz de fundamentar lógicamente su propia realidad. Los prefacios por su propio

carácter circunstancial constituyen un residuo de escritura que la palabra filosófica no puede, totalmente, incorporar, integrar, en su aparato argumentativo. Los prólogos vienen a ser como un antes, un afuera, que vive dentro del corpus, del *organon*, de la palabra filosófica. Quizás fue Hegel el filósofo que más insistió sobre esta precariedad lógica y epistemológica de los prólogos.

Los prólogos para Hegel eran un elemento considerado espureo y parásito del discurso filosófico, discurso que debía ser capaz de dar cuenta de sí mismo sin la necesidad de ningún intermediario. Umbral, límite de la filosofía; siempre anterior o posterior a ésta, nunca su contemporáneo. Pero el hecho de estar más allá -antes o después del discurso filosófico- implica también estar fuera del libro. Tanto el libro como el sistema filosófico son absolutamente inmanentes. Ambos, también, establecen una clara demarcación entre un adentro considerado como un orbe cerrado y autosuficiente y un afuera caótico y sin límites definidos. Libro y sistema filosófico que (re)producen la imagen de un universo, en el cual todo tiene su fundamento, su orden y su medida:

It is customary to preface a work with an explanation of the author's aim, why he wrote the book and the relationship in which he believes it to stand to other earlier or contemporary treatises on the same subject. In the case of a philosophical work, however, such an explanation seems not only superfluous but, in view of the nature of the subject matter, even inappropriate and misleading. For whatever might appropriately be said about philosophy in a preface -say a historical statement of the main drift and the point of view, the general content and results, a string of random assertions and assurances about

the truth- none of this can be accepted as the way in which to expound philosophical truth (citado por Jacques Derrida, *Dissemination* 10).

Estas palabras de Hegel aparecen, por supuesto, en un prefacio que escribió para su *Fenomenología del espíritu*. El prefacio nace, entonces, como una escritura condenada a negar, a borrar, su propia existencia. ¿Qué pasa, entonces, si, como sucede en Ortega, es el prólogo, el prefacio, el que borra el lugar del libro, el que saca a la palabra filosófica a vivir en sus lindes, en sus afueras? ¿Por qué en la filosofía de Ortega y Gasset el prefacio prolonga infinitamente la llegada de un libro que nunca aparece, que siempre está por venir? ¿Qué importancia tiene el libro como promesa, como utopía en el pensamiento de José Ortega y Gasset?

III.C.1. FILOSOFÍA E IRONÍA EN EL “PRÓLOGO PARA FRANCESES”

En el prólogo, para la traducción francesa de *La rebelión de las masas*, que escribía en 1937, Ortega y Gasset afirma:

Este libro -suponiendo que sea un libro- data [. . .]. Comenzó a publicarse en un diario madrileño en 1927, y el asunto de que trata es demasiado humano para que no lo afecte demasiado el tiempo. Hay, sobre todo, épocas en que la realidad humana siempre móvil se acelera, se embala en velocidades vertiginosas [. . .]. De aquí que los hechos hayan dejado atrás al libro. Mucho de lo que en él se anuncia fue pronto un presente y es ya un pasado. Además, como este libro ha circulado mucho durante estos años fuera de Francia, no pocas de sus fórmulas han llegado al lector francés por vías anónimas y son

puro lugar común [. . .].¹⁴⁹ Conste, pues, además, que se trata simplemente de una serie de artículos publicados en un diario madrileño de gran circulación (*Rebelión de las masas* 95).

La relación entre mundo y libro en el “Prólogo para franceses” es paradójica. Los artículos aparecidos en un diario español en 1927 profetizaron un mundo posible, un mundo por venir. Sin embargo, la propia certeza de estas palabras proféticas¹⁵⁰ han convertido al libro que el lector francés tiene hoy (1937) entre sus manos, en un libro caduco, lugar común, opinión anónima e impersonal. La paradoja es mucho mayor si recordamos que lo impersonal, lo anónimo, son, según Ortega, los atributos de la masa. El libro que tiene delante de sus manos el lector francés de 1937 es un libro-masa.¹⁵¹ Uno de los mayores alegatos en contra de las masas en el siglo XX convertido en un libro-masa. El artículo-

¹⁴⁹ No exagera Ortega al lector francés el éxito de su libro. En España a sólo dos años de su publicación se habían vendido 120.000 ejemplares y en Alemania 300.000. Ver la *Introducción* de Thomas Mermall a su edición crítica de esta obra.

¹⁵⁰ José Gaos, en su libro *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América Española*, ha sido quien mejor ha estudiado la profecía en el pensamiento de Ortega y Gasset. En ningún momento, sin embargo, menciona el paradójico *status* que tiene la profecía en un libro como *La rebelión de las masas*. Por un lado, la profecía predice un mundo que al cumplirse convierte en caduco el libro que leemos. Por otro, la profecía sueña con un mundo y libro posible, o mejor con una relación libro-mundo mediada por la traducción y la ironía. Más tarde ahondaré en este tema. Para una historia de la figura del libro como mundo ver *La legibilidad del mundo* de Hans Blumenberg.

¹⁵¹ “La multitud como turba, como *foule*, es impersonal por suma de abdicaciones, involuntaria, torpe como un animal primitivo [. . .] La masa por ser impersonal no tiene memoria de su propia identidad [. . .] La serie innúmera de ceros que forma la masa sigue a la unidad que le da valor” (citado por Mermall en su prólogo a *La rebelión de las masas* 33).

pronóstico, visión de un mundo (¿libro?) por venir, se ha convertido en el libro reliquia, “libro petrificado”,¹⁵² palabra anónima y muerta.

La gravedad del dilema a que nos enfrenta Ortega sólo se entiende si recordamos que para Ortega la palabra filosófica es aquella que puede separarse de la opinión común: “La palabra filosófica es para-doxa: [. . .] la conciencia clarísima que Heráclito y Parménides tenían que al pensar frente y contra la *doxa*, su opinión era constitutivamente *paradoxa*. Este carácter *paradoxal* ha perdurado a lo largo de toda la evolución filosófica [. . .] Todo profeta es profeta *contra* y lo mismo todo ‘pensador’” (*Origen y epílogo de la filosofía*, Tomo 9, 423). La palabra filosófica se constituye a partir de la distancia que establece con la opinión común. Esta distancia, según enseña el libro que el lector francés tiene en sus manos, debe ser convertida en ejemplo, en ejemplaridad. El libro filosófico debe establecer una tensión dinámica¹⁵³ y, a la vez, modélica, paradigmática, con la *doxa*, la opinión común. Esta distancia, sin embargo, no puede convertirse en falsa universalidad, en palabra que pierda de vista un interlocutor real y concreto:

Todo vocablo es ocasional. El lenguaje es por esencia diálogo y todas las otras formas de hablar depotencian su eficacia. Por eso yo creo que un libro sólo es bueno en la medida en que nos trae un diálogo latente, en que sentimos que el autor sabe imaginar concretamente a su lector [. . .]. Desde hace casi dos siglos se ha creído que hablar era hablar *urbi et orbi*; es decir, a todo el mundo y a nadie (*La rebelión de las masas* 97).

¹⁵² “El libro es un decir fijado, ‘petrificado’; es, en rigor, algo que fue dicho. Pero el auténtico decir [. . .] es el que brota de una situación como reacción a ella” (“Comentario al Banquete de Platón”, Tomo 9, 762).

¹⁵³ En términos análogos Ortega define la relación minoría-masa.

La palabra filosófica tiene que vivir en un *interregno* entre la abstracción y la opinión común. Y el cambio de destinatario, el traslado de la palabra filosófica, hacia otra lengua y otro público, agrava aún más las cosas: “Como casi todo lo que he escrito, fueron estas páginas para unos cuantos españoles que el destino me había puesto delante. ¿No es sobremanera improbable que mis palabras cambiando ahora de destinatario, logren decir a los franceses lo que ellas pretenden enunciar?” (*La rebelión de las masas* 96).

La palabra filosófica tiene una problemática relación con el presente. Es capaz de profetizarlo, pero el propio cumplimiento de esta profecía le da un carácter anónimo, anacrónico, borra la distancia, que como ya dijimos, es imprescindible para su existencia. Esta distancia, ha sido pensada en mi argumentación a través de dos figuras, libro-artículo oráculo, libro reliquia, representativas de dos relaciones diacrónicas con respecto al tiempo presente (en este caso 1937). Entre estos dos tiempos se inscribe el prólogo.

El prólogo implementa una palabra que viene a llenar el vacío temporal (también lógico, retórico y axiológico) entre ambas figuras. Cada una de estas figuras, como vimos anteriormente, no solo representa una relación temporal específica con respecto al presente (vaticinio, desfasaje) sino que, también, implica una modalidad escritural singular, una singular noción de la relación libro-mundo.

El prólogo propone otra modalidad para el ejercicio filosófico. Entre estas dos formas del ejercicio filosófico -dos modelos de libro- se inscriben los prólogos, concebidos como una palabra que pretende el mismo carácter ocasional que tienen las circunstancias. El prólogo es contemporáneo de las circunstancias que fueron imaginadas en el libro-artículo y luego sobrepasaron al Libro (escrito con mayúsculas para subrayar su carácter cerrado, concluso) en su forma definitiva. Esta contemporaneidad exige una nueva cualidad en las

palabras que este prólogo porta. La palabra filosófica, la razón histórica, estaba siempre en desfasaje (predecía, era confirmada y superada por) con respecto a sus circunstancias.

¿Puede, entonces, la palabra filosófica ser contemporánea de sus circunstancias? Y si esto es imposible, ¿las palabras escritas en un prólogo no son filosóficas?

A diferencia de la filosofía hegeliana, en la filosofía de Ortega, todo parece ocurrir en los prefacios. El texto orteguiano se podría dividir en un sistema filosófico doméstico dirigido al público español que el destino le puso delante, y estos prólogos (“Prólogo para los alemanes”, “Prologo para los franceses”), especie de embajadores filosóficos, mediadores necesarios para la exportación de su sistema. La emigración de la filosofía, según afirma constantemente Ortega, implica un tal desarraigo de esta del contexto y del lector para el cual fue concebida que la reduce a un ejercicio intelectual de escasas consecuencias. Los prólogos serían los encargados de imaginar este nuevo lector y de producir un terreno común para ambos, la palabra filosófica y su nuevo destinatario, desde el cual el diálogo fuera factible.

Pero ¿qué relación hay entre esta salida de la filosofía del ambiente originariamente concebido para ella y la llegada de una palabra, al fin, contemporánea de sus circunstancias? ¿Puede la palabra filosófica ser circunstancial? ¿El viaje de la palabra filosófica le permitiría a esta expresar lo que nunca antes había dicho: la contemporaneidad?

La salida de la palabra filosófica de su medio natural, la España de la época de Ortega, implica también una salida del libro como orbe cerrado y autosuficiente, y de la filosofía entendida como un sistema inmanente. Estas palabras viven un triple exilio: de la patria, del libro, de la filosofía. Esta palabra a la intemperie de los tres sistemas anteriormente mencionados descubre la precariedad de todo decir y de todo acto humano, el carácter irónico de toda definición. Descubre el diálogo como única vocación y único destino posible

de la palabra filosófica. Diálogo que implica una salida de la palabra filosófica de sus ámbitos cotidianos y un encuentro con la palabra ajena. El viaje hacia lo concreto que realiza esta palabra dialógica, necesita salir de los interiores que su destino libresco, nacional y filosófico le proporcionaban. Estos prólogos viajeros enfrentarán a la palabra con los límites de su decir, con la palabra otra: otra cultura, otra lengua. La palabra descubrirá su destino auténtico cuando viaje hacia el silencio de la palabra ajena.

III.C.1.1. DE MALAS Y BUENAS UTOPIAS: TRADUCCIÓN, IRONÍA Y EJEMPLARIDAD

El prólogo para los franceses activa una serie de oposiciones: utopía/ historia, homogeneidad/diversidad, individuo/ Estado, personal/colectivo, organizadas todas a partir de la tónica antítesis de lo abstracto y lo concreto.¹⁵⁴ La utopía, la homogeneidad, el Estado y lo colectivo representan valores abstractos que para nuestro autor significan la negación de los valores históricos y de la vida individual (lo concreto): las realidades únicas y últimas que posee el hombre. Es importante recordar que toda la primera parte de este prólogo versa sobre los problemas que enfrenta todo discurso cuando cambia de destinatario. Ortega opone un tipo de discurso que pretende hablar *urbi et orbi* “a todos y a nadie” y una palabra que asume un destinatario con contornos concretos “unos cuantos españoles que el destino me puso delante”. Es fácil notar que tras esta oposición también está funcionando el topos antes mencionado. El modelo de discurso y de libro, que nos propone Ortega, sería un discurso

¹⁵⁴ Para el estudio de este topos en la retórica orteguiana ver “Abstracto/concreto: clave retórica para la comprensión de Ortega” de Thomas Mermall. En este artículo, Mermall afirma que “el autor [Ortega en el “Prólogo para franceses”] defiende los valores históricos concretos y la vida individual frente a las utopías revolucionarias y las formas de impersonalidad y homogeneidad en la relaciones sociales regidas por valores abstractos” (181).

dialógico e irónico, que asume sus limitaciones, que se dirige a un destinatario concreto.

Situados tanto el discurso como su receptor en un lugar y un tiempo específicos.

El prólogo que defiende la tesis de “la exigüidad del radio concedido eficazmente a la palabra” acompaña a un libro que está siendo traducido al francés y que ha encontrado “lectores en casi todas las lenguas de Europa” (*La rebelión de las masas* 99). Paradoja que el autor, trata de explicar por la “pavorosa homogeneidad de situaciones en que va cayendo todo el Occidente” (99). Homogeneidad que este libro había previsto. De lo cual podemos sobreentender que si Europa hubiera evolucionado hacia la pluralidad y la diversidad, el libro que estamos leyendo tampoco hubiera tenido un carácter filosófico pues su profecía hubiera fallado. Lo que nos coloca, de nuevo, ante la paradoja de lo que la profecía significa para el sistema de Ortega: la palabra filosófica sólo adquiere valor a partir de su capacidad profética, pero la profecía al cumplirse reduce la palabra filosófica a un lugar común, a opinión anónima e impersonal, lo cual también le hace perder su *status* filosófico. Paradoja creemos nunca resuelta por Ortega.

Pero no sólo esa pavorosa homogeneidad de situaciones justifica el éxito de este libro, existe una comunidad “de ideas, maneras y entusiasmos” (*La rebelión de las masas* 100) que estos pueblos comparten. Un sentido de lo homogéneo que no fue ajeno a lo plural sino que sirvió de catalizador para éste. Los pueblos europeos comparten un espacio común, un espacio que es tanto físico como histórico. Existe un poder público y una opinión pública europea. Realidades todas que traen una nueva profecía a la boca de nuestro filósofo: la de un Estado Europeo supranacional. No el estado-ciudad de los griegos aferrado a un sentido de la unidad apegado a la contigüidad visual; dependiente de su concepción del objeto corporal, considerada la cosa por excelencia. A diferencia de la griega, la unidad europea es un balance

de fuerzas, un equilibrio. Una dinámica tensión entre la unidad y la pluralidad. Nuevas incógnitas se yerguen ante nosotros: ¿qué tipo de libro correspondería a esta Europa descubierta y prevista por nuestro pensador?

El prólogo que leemos no sólo viene a corregir, a mediar, la relación que el libro tiene con sus nuevos lectores, sino que nos propone un modelo, un ideal de libro. Ideal y modelo que proyecta sobre el libro que el lector va a leer. El libro no va a ser más una realidad estática, estable, duradera, permanente, sino que va a involucrar hacia el diálogo, la conversación. Libro que varía cuando cambian sus interlocutores. Este libro de un carácter dialéctico e irónico propondrá un singular método de preservación. El discurso realizará dentro de sí la erosión que el tiempo inevitablemente infringe a todo hablar. El texto reproducirá en su interior el drama de la lucha entre el libro y el decursar del tiempo. Las palabras de este libro establecerán un diálogo latente con cada uno de sus nuevos lectores. Comunidad de lectores (posibles) a los cuales el libro le proveerá un perfil y voz propios. Pluralidad que no se desdibujará en el anonimato de la masa. Este libro utópico, al igual que la Europa prefigurada por el autor, es un balance de fuerzas, un equilibrio, entre la unidad y la diversidad.

En un texto, “Miseria y esplendor de la traducción”, también publicado en 1937,¹⁵⁵ Ortega opone dos formas de utopismos:

¹⁵⁵ Sorprende que los críticos de Ortega no hayan vinculado estos dos textos: “Prólogo para franceses” y “Miseria y esplendor de la traducción”. Aparte de haber sido publicados el mismo año, en ambos Ortega propone un diálogo con el lector de francés, real en el caso del prólogo, ficticio en el caso del texto sobre la traducción. Además, en este último texto, “Miseria y esplendor de la traducción”, Ortega resuelve muchas de las paradojas que plantea en su “Prólogo para franceses”.

El mal utopista, lo mismo que el bueno, considera deseable corregir la realidad natural que confina a los hombres en el recinto de lenguas diversas impidiéndoles la comunicación. El mal utopista piensa que puesto que es deseable, es posible [. . .]. El buen utopista, en cambio, piensa que puesto que sería deseable liberar a los hombres de la distancia impuesta por las lenguas no hay probabilidad de que se pueda conseguir (Tomo 5, 439).

El mal utopista es aquel que quiere hablar *urbi et orbi*, a todos y a nadie, sin reconocer el problema que supone moverse de una lengua a otra, de un destinatario a otro. Ya hemos visto en el “Prólogo para franceses” cómo es la traducción, la buena traducción, la buena utopía, la que nos permite descubrir el fracaso sobre el que se sostiene todo acto comunicativo, el carácter irónico de todo decir. La traducción nos permite descubrir la verdadera realidad del lenguaje, del habla:

[que] se compone sobre todo de silencios. Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas, sería incapaz de hablar. Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad. Porque, como Goethe decía: “Sólo entre todos los hombres ha vivido completo lo humano” (“Miseria y esplendor”, Tomo 5, 444).

La traducción está vinculada a esa homogeneidad “buena” basada en un balance de fuerzas, en un equilibrio dinámico, que Ortega vinculaba a esa Europa como estado supranacional y a ese libro dialógico e irónico que su prólogo predecía. Ese dinamismo parte del reconocimiento, de la distancia, de la alteridad, de la extrañeza, del carácter esencialmente incommunicable de la otra lengua:¹⁵⁶

Las lenguas nos separan e incomunican, no porque sean en cuanto lenguas distintas, sino porque proceden de cuadros mentales diferentes, de sistemas intelectuales dispares -en última instancia- de filosofías divergentes. No sólo hablamos en una lengua determinada sino que pensamos deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal (“Miseria y esplendor”, Tomo 5, 447).

A través de la traducción, del prólogo, el libro sale, se separa, de sus circunstancias, de los hábitos mentales a los cuales su geografía y época lo condena, pero no para caer en la falsa utopía de hablar desde un no lugar, desde la abstracción, sino para descubrir la radical extrañeza, la distancia irreconciliable, sobre la cual se yergue toda palabra filosófica:

La traducción no es un doble del texto original, no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género de lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas

¹⁵⁶ De gran interés son los comentarios que le dedica George Steiner a Ortega en su magnífico libro *After Babel*. Dice Steiner: “The ability of human beings to misinform modulates through every wavelength from outright lying to silence. This ability is based on the dual structure of discourse: out outward speech has ‘behind it’ a concurrent flow of articulate consciousness. ‘Al conversar vivimos en sociedad’ wrote Ortega y Gasset ‘al pensar nos quedamos solos’. In the majority of conventional social exchanges the relation between these two speech currents is only partially congruent. There is duplicity” (48).

y finalidades propias. Por la sencilla razón de **que la traducción no es la obra sino un camino hacia la obra** (“Miseria y esplendor”, Tomo 5, 449, las negritas son mías).

La traducción al sacar a la palabra filosófica de su contexto, del libro, al separarla de sus naturales destinatarios, le devuelve su carácter circunstancial. Toda verdadera palabra filosófica es una palabra traducida, es un concepto “circunstancial”, que dice algo diferente siempre que lo enunciamos, y que sólo puede ser designado de un modo irónico, impropio. Toda palabra filosófica, además, es una palabra traducida porque siempre está en busca del sistema, del libro, porque es un camino hacia la obra, y también, muchas veces, la imposibilidad de alcanzarla, una aporía.

La traducción hace inteligible la distancia con el original, con el origen.¹⁵⁷ La traducción permite pensar una relación con la tradición después de la crisis de los

¹⁵⁷ Se puede establecer un contraste interesante entre la concepción de la traducción de José Ortega y Gasset y la de Walter Benjamin. Para Ortega, la traducción está vinculada a la vida de los lenguajes que aceptan que el origen, su supuesto momento babilónico, es irrecuperable. La traducción trata de hacer legible la distancia infranqueable que existe entre las lenguas. La traducción debe subrayar el carácter exótico, distante, extranjero de la otra lengua. Debe devolverle a la lengua materna su extrañeza, su distancia. Debe lograr que la lengua propia suene como una lengua-otra, como una lengua extranjera. Para Benjamin, el arte de la traducción es un arte de la supervivencia. La traducción no nos entrega la obra sino su sobrevivida: “in its afterlife -which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living- the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process [. . .] For just as the tenor and the significance of the great works of literature undergo a complete transformation over the centuries, the mother tongue of the translator is transformed as well [. . .] Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own” (“The Task of the Translator” 256). La traducción comunica el momento de ruina de la lengua traducida con el sentido que se promete en la lengua que ejecuta la traducción. Es a través de este doble movimiento que se produce la redención de un momento pre-babilónico. Este momento pre-babilónico está vinculado a la apertura que constituye toda lengua, a su necesidad de expresión, no a un sentido perdido que debe ser recobrado, ni tampoco a una *lingua franca* que permita la comunicación entre todos

paradigmas, de los modelos. Nos acerca al modelo a través de su extrañeza, de su alteridad. Nos hace percibir nuestra distancia del origen como una distancia irónica: no podemos recobrar el original, el origen, pero sí podemos hacer legible la distancia que de ellos nos separa, hacer legible la extrañeza que descubrimos, el absoluto afuera, “el absoluto extranjero” que comporta otra cultura, otro tiempo:

Refirámonos, a fin de evitar confusiones, al género de versión que más nos importaría, que, a mi juicio, urge más: la de los griegos y latinos. Han perdido para nosotros el carácter de modelos. Acaso sea de los síntomas más extraños y más graves de nuestro tiempo que vivimos sin modelos, que se nos ha atrofiado la facultad de percibir algo como modelo. En el caso de griegos y latinos, tal vez resulta fecunda nuestra presente irreverencia, porque al morir como normas y pautas renacen ante nosotros como el único caso de humanidad radicalmente distinta a la nuestra [. . .]. Grecia y Roma son el único viaje absoluto en el tiempo que podemos hacer [. . .] un viaje al

los lenguajes. La diferencia esencial entre ambos pensadores radica en su diferente concepción de la historia. Para Ortega, un pensador profundamente secular, la verdadera utopía está vinculada a la capacidad de establecer una correcta distancia con la tradición. El filósofo debe ser capaz de hacer inteligible desde su absoluta extrañeza los otros momentos históricos. Benjamin, por su parte, busca, a través de su idea de traducción, recobrar la lengua pura. La lengua pura para Benjamin es un lenguaje de la esperanza. En esta lengua todo sentido es un esperanto, una promesa: “The messianic world is the world of total and integral actuality. In it alone is there universal history. What goes by the name of universal history today can only be a kind of Esperanto. Nothing can correspond to it as long as the confusion originating in the Tower of Babel is smoothed out. It presupposes the language into which every text of a living or dead must be wholly translated. Or, rather, it itself is this language. Not, though, as written, but as festively celebrated. This celebration is purified of every ceremony; it knows no celebratory songs. Its language is the idea of prose itself, which is understood by all humans just as the language of birds is understood by those born on Sunday” (Benjamin, citado por Agamben, *Potentialities* 48).

extranjero, al absoluto extranjero, que es otro tiempo muy remoto y otra civilización muy distinta (“Miseria y esplendor”, Tomo 5, 449).

No debemos olvidar que *La rebelión de las masas* nos narra también la crisis de la ejemplaridad, la incapacidad que tiene la sociedad moderna de generar una relación adecuada entre la minoría y la masa. La solución que propone Ortega para esta crisis en el “Prólogo para franceses” y en “Miseria y esplendor de la traducción” es contraria al espíritu aristocrático y elitista de su libro más célebre. La relación con los modelos que nos propone la traducción, que como ya dijimos se asocia en este texto a la verdadera palabra filosófica, está basada en la diferencia y no en la semejanza. Admiramos en el modelo su alteridad, su otredad, su radical diferencia. La ejemplaridad de la vida filosófica está vinculada a su condición histórica, a su condición de error ejemplar:

Necesitamos acercarnos de nuevo al griego y al romano, no en cuanto modelos, sino, al contrario, en cuanto ejemplares errores. Porque el hombre es una entidad histórica y toda realidad histórica -por tanto, no definitiva- es, por lo pronto, un error. Adquirir conciencia histórica de sí mismo y aprender a verse, como un error, son una misma cosa. Y como eso -ser siempre, por lo pronto y relativamente un error- es la verdad del hombre, sólo la conciencia histórica puede ponerle en su verdad y salvarle [. . .]. No hay más remedio que educar su óptica para la verdad humana, para el auténtico humanismo, haciéndole ver de cerca el error que fueron los otros y, sobre todo, el error que fueron los mejores (“Miseria y esplendor”, Tomo 5, 450).

El “Prólogo para franceses” reformula, también, la relación masa-minoría, hombre ejemplar-hombre anónimo, en términos de tradición, de memoria, de capacidad de sentirse

parte de la historia, de la tradición. El gran hombre, como en Nietzsche, es el hombre de más memoria, el hombre-masa es el hombre desmemoriado que sólo vive en el presente:

El hombre, en cambio, merced a su poder de recordar, acumula su propio pasado, lo posee y lo aprovecha. El hombre no es nunca un primer hombre: comienza desde luego a existir sobre cierta altitud de pretérito amontonado. Y la riqueza menor de ese tesoro consiste en lo que de él parezca acertado y digno de conservarse: lo importante es la memoria de los errores, que no nos permite cometer los mismos siempre. El verdadero tesoro del hombre es el tesoro de sus errores, la larga experiencia vital decantada gota a gota en milenios. Por eso Nietzsche define al hombre superior como el ser “de más larga memoria” (*La rebelión de las masas* 125).

III.C.1.2. LA MORADA DE LA IRONÍA

Vuelvo, para terminar, a la dialéctica tropológica que proponía Regalado para leer la obra y la vida de Ortega y Gasset: “una metáfora cuyo fundamento conceptual es una paradoja y cuya intención es irónica” (Regalado 121). La ironía, la metáfora y la paradoja integradas en un solo movimiento retórico que producirá un sistema filosófico, una singular relación entre vida y conceptos, poroso, abierto, incompleto.

Debemos recordar, como muy bien sabe Ortega, que la ironía siempre pone en juego nuestra capacidad de comprender, de leer correctamente. La ironía nos enfrenta siempre a una contradicción lógica. Lógica pero no vital; la vida debe saber producir conceptos ‘ocasionales’, conceptos que sepan vivir con sus propias contradicciones:

Todo concepto, el más vulgar, como el más técnico, va montado en la ironía de sí mismo, en los dientecillos de una sonrisa alciónica, como el geométrico diamante va montado en la dentadura de oro de su engarce. Él dice muy seriamente: “Esa cosa es A, y esta otra cosa B”. Pero es la suya la seriedad de un *pince-sans-rire*. Es la seriedad inestable de quien se ha tragado una carcajada y si no aprieta bien los dientes vomita. Él sabe muy bien que ni esta es A, así, a rajatabla, ni la otra es B, así, sin reservas. Lo que el concepto piensa en rigor es un poco otra cosa de lo que dice, y en esta duplicidad consiste la ironía. Lo que verdaderamente piensa es esto: yo se que, hablando con todo rigor, esta cosa no es A, ni aquella B; pero admitiendo que son A y B, yo me entiendo conmigo mismo para los efectos de mi comportamiento vital frente a una y otra cosa (*La rebelión de las masas* 235).

Sin embargo, como nos recuerda Schlegel la ironía no es siempre fácil de controlar, la ironía puede burlarse del propio ironista, puede contradecir sus propias intenciones. No obstante, hay que aprender a vivir con ella. El artista de la vida, el filósofo, tiene que saber vivir en la morada de la ironía:

Generally speaking, the most fundamental irony probably is that even it becomes tiresome if we are always being confronted with it. But what we want this irony to mean in the first place is something that happens in more ways than one. For example, if one speaks of irony without using it, as I have just done, if one speaks of irony ironically without the process of being aware of having fallen into a far more noticeable irony; if one can't disentangle oneself from irony anymore, as seems to be happening in this essay on

incomprehensibility; if irony turns into mannerism and becomes, as it were, ironical about the author, if one has promised to be ironical for some useless book without first having checked one's supply and then having to produce it against one's will, like an actor full of aches and pains; and if irony runs wild and can't be controlled any longer (Schlegel 267).

Leamos ahora, para terminar, dos fragmentos orteguianos. El primero, incluido en *La razón histórica* (Buenos Aires, 1940) en el cual el filósofo define la filosofía como anábasis, como retirada del mundo, del foro público; el segundo, incluido en "Prólogo para franceses" (1937), nos describe la pavorosa imagen de la casa de Descartes convertida en manicomio. A través de estos dos fragmentos trataremos de repensar la alegoría tropológica que Regalado nos propone como vía de acceso al concepto en el sistema orteguiano. Recordemos la estructura de este movimiento retórico: "una metáfora cuyo fundamento conceptual es una paradoja y cuya intención es irónica".

La filosofía como anábasis será la metáfora que servirá de punto de partida de nuestra historia. Esta metáfora proviene de una historia (la Anábasis de Xenofonte) y nos contará otra. El personaje de nuestro relato será Rene Descartes, figura emblemática de esta imagen.

Descartes, que vivió retirándose de todo, se retira de su patria y se va a Holanda [. . .] Se retira de la cultura de su tiempo, es decir de la opinión pública de su tiempo y de la opinión de la Sorbonne [abandona la lectura]. Se retira hasta de la propia habitación en que vive, concentrándose dentro de sí mismo. Hasta el punto de que, en su tiempo, se hizo el calembour de que Monsieur Descartes era el "Señor D'Ecart", "Mosieur D'Ecart", el "Señor Aparte" (Tomo 12, 162).

Esta retirada convierte al filósofo en un ser anacrónico. La opinión pública se constituye a través de la sedimentación, del uso, de ciertas ideas que pasan por un largo proceso antes de ser aceptadas por la comunidad. El carácter retrógrado de la opinión pública contrasta con el carácter visionario de la filosofía. La filosofía es siempre prefiguración, pronóstico. La filosofía es por lo tanto retirada de las doxas, es paradoxa. La metáfora, como en el esquema propuesto por Regalado, se basa sobre una paradoja. La anábasis es una retirada hacia lo paradójico.

El locus de esta retirada es la casa de Descartes en Holanda. Si seguimos la lógica de nuestra historia la casa del retiro es la casa de la filosofía. Veamos qué visión nos presenta Ortega unos años antes (en el “Prólogo para los franceses”) de esta casa:

El puro azar que zarandea mi existencia ha hecho que redacte estas líneas teniendo a la vista el lugar de Holanda que habitó en 1642 el nuevo descubridor de la *raison*. Este lugar, llamado Endegeesst cuyos árboles dan sombra a mi ventana es hoy un manicomio. Dos veces al día -y en amonestadora proximidad- veo pasar los idiotas y los dementes que olean un rato a la intemperie su malograda hombría (*La rebelión de las masas* 39).

La casa del logos, de la filosofía, de la razón, convertida en un manicomio (el locus de la sin-razón) cierra el movimiento de nuestra historia. El fin, al igual que en Regalado, es irónico. Se cierra el círculo del movimiento retórico. La metáfora (la filosofía como anábasis) que tiene como fundamento una paradoja (la retirada es una retirada de las doxas [de la opinión pública] hacia la paradoxa) tiene una intención irónica (la casa del logos se convierte en la casa de la locura). La ironía en el argumento de esta historia debería constituir el

eslabón último del movimiento dialéctico en su intento de producir un concepto más poroso, más abierto a sus circunstancias de enunciación.

La ironía, sin embargo, irrumpe de un modo violento en la historia. Invierte el orden cronológico que la dialéctica proponía: el final de la historia fue enunciado tres años antes que su principio. Desordena la lógica que organizaba nuestro relato. La retirada del foro, de las opiniones establecidas tenía el propósito de encontrar un fundamento indubitable, que sirviera como cimiento para la construcción de un discurso filosófico de un mayor rigor. El viaje hacia lo paradójico implicaba la búsqueda de certezas mejores. La retirada, el descenso, la bajada que definen al discurso filosófico debían implementarse como la búsqueda de un nuevo principio. Un principio más profundo que incluyera los principios anteriores y abriera posibilidades para nuevos derroteros al pensamiento. La ironía convierte el descenso, la bajada, en caída, a la retirada de la opinión pública en alienación.

El texto que sirve de base a nuestro comentario es el único que tematiza el espacio desde el cual el filósofo escribe y medita. Este espacio al cual ha llegado el filósofo por “el puro azar que zarandea mi existencia” le permite ver a los idiotas y locos que se pasean fuera del manicomio. La amonestadora proximidad de estos semihombres parece interrogar los sueños de la razón (que como bien sabía Goya produce monstruos) sea esta cartesiana o vital. La locura, espacio negado por la razón en su propia constitución, invade la casa del logos. De nuevo la ironía trae de vuelta a los fantasmas que la dialéctica trataba de exorcizar. Nuestra historia termina con una reescritura. El lenguaje (el logos, la filosofía) no es la morada del ser, como quería Heidegger, sino que es la morada (el paso por y el paisaje de) la ironía, como bien supo Schlegel.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "The Essay as a Form." *Notes to Literature*. Vol 1. Trans. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991. 3-23.
- Adorno, Theodor y Walter Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Ed. Henri Lonitz. Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez. Madrid: Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. "Bartleby o de la contingencia." *Preferiría no hacerlo. Bartleby o el escribiente de Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Ed. y Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- . *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Estancias. La palabra y e fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomas Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- . *The idea of the Prose*. Trans. Michael Sullivan and Sam Whitsitt. Albany: State University of New York Press, 1995.
- . *Infancia e historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Idalgo Editora, 2001.
- . *Language and Death: the place of negativity*. Trans. Karen E. Pinkus. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . *Potentialities*. Ed. and Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- . *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 1999.
- Albornoz, Aurora de. *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1968.
- Araya, Guillermo. *Claves filológicas para la comprensión de Ortega*. Madrid: Gredos, 1971.
- Badiou, Alain. *Infinite Thought*. Trans. Oliver Feltham and Justin Clemens. London: Continuum, 2003.
- Barjau, Eustaquio. *Antonio Machado: Teoría y práctica del apócrifo*. Madrid: Ariel, 1975.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Ed. y Trad. Guillermo Solana. Madrid: Visor, 1999.

- Beaufret, Jean. *Al encuentro con Heidegger. Conversaciones con Frederic de Towarnicki*. Trad. Juan Luis Delmont. Caracas: Monte Avila Editores, 1987.
- Benjamin Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin Mclaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- . *Berlin Childhood around 1900. Selected Writings*. Vol. 3. 1935-1938. Trans. Howard Eiland. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 344-413.
- . "Central Park." *Selected Writings*. Vol. 4. 1938-1940. Trans. Edmund Jephcott and Howard Eiland. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 161-199.
- . "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica." *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1993.
- . "On Some Motifs in Baudelaire." *Selected Writings*. Vol. 4. 1938-1940. Trans. Harry Zohn. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 313-355.
- . "On the Image of Proust." Trans. Harry Zohn. General Editor Michael W. Jennings. *Selected Writings*. Vol. 2. 1927-1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 237-247.
- . *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- . "The Task of the Translator." *Selected Writings*. Vol. 1. 1913-1926. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 253-263.
- . "Tesis sobre la filosofía de la historia." *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- . "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility." *Selected Writings*. Vol. 4. 1938-1940. Trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 251-283.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: F. Alcan, 1911.
- Blanchot, Maurice. "The Two Versions of the Imaginary." *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. 254-263.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. 3 Vols. Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight. Cambridge: MIT Press, 1986.
- Blumenberg, Hans. *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956.

- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and The Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Burke, Kenneth. *A grammar of motives*. New York: Prentice-Hall, 1945.
- Bundgård, Ana. *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Calasso, Roberto. *La literatura y los dioses*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cammarano, Leonardo. "Muerte y resurrección de lo sagrado." *Anthropos* 70-71 (1987): 99-103.
- Cascardi, Anthony. "Between Philosophy and Literature: Ortega's *Meditations on Quixote*". *Proceedings of the Espectador universal*. International Interdisciplinary Conference. Ed. Nora de Marval-McNair. Connecticut: Hofstra University, 1987. 9-15.
- Cerezo Galán, Pedro. *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1975.
- . "Lo apócrifo machadiano: 'un ensayo de esfuerzos fragmentarios'". *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Ed. Paul Aubert. Madrid: Casa de Velázquez, 1994. 183-244.
- Cobos, Pablo de A. *Humor y pensamiento de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid: Ínsula, 1972.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. Trans. Mark Lester. New York: Columbia University Press, 1990.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . *Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

- . *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- . *The Truth in Painting*. Trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Durán, Manuel. "Antonio Machado y la Máquina de Trovar". *Estudios sobre Antonio Machado*. Ed. José Angeles. Barcelona: Ariel, 1977. 183-194.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.
- Ferraris, Maurizio. *History of Hermeneutics*. Trans. Luca Somigli. New Jersey: Humanities Press, 1988.
- Flynn, Thomas. "Foucault as parrhesiast." *The Final Foucault*. Ed. James Bernauer and David Rasmussen. London: MIT Press, 1988. 102-118.
- Foucault, Michel. *Free Speech*. Ed. Joseph Pearson. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.
- . *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Subjectivity and Truth*. Ed. Paul Rabinow. Trans. Robert Huxley and others. New York: New York Press, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. "Plato and the Poets." *Dialogue and Dialectic: Eight Hermeneutical Studies on Plato*. Trans. Christopher Smith. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Gaos, José. *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de historia de las ideas en España y la América Española*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- García González, Juan. "¿Pensamiento postmetafísico en María Zambrano?" *Philosophica Malacitana* 4 (1991). Número monográfico dedicado a María Zambrano. Ed. Juan F. Ortega Muñoz. 121-131.
- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.
- Guillén, Jorge. "El apócrifo Antonio Machado". *Estudios sobre Antonio Machado*. Ed. José Angeles. Barcelona: Ariel, 1977. 217-230.
- Gullón, Ricardo. *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1970.

- Gutiérrez-Girardot. *Poesía y Prosa en Antonio Machado*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Habermas, Jürgen. "Modernidad, un proyecto incompleto." *El debate Modernidad / Postmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto, 1993. 131-144.
- Hansenn, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: On Stones, Animals, Human Beings and Angels*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- . "On the Essence of Truth." *Pathmarks*. Ed. William McNeill. Trans. John Sallis. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 136-154.
- . *Pathmarks*. Ed. William McNeill. Trans. John Sallis. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hofmannsthal, Hugo Von. *Carta de Lord Chandos*. Trad. Antón Dieterich. Barcelona: Alba Editorial, 1990.
- Jiménez Moreno, Luis. "La dimensión religiosa, 'Dios ha muerto' y el avistar de Dios." *Philosophica Malacitana* 4 (1991). Número monográfico dedicado a María Zambrano. Ed. Juan F. Ortega Muñoz. 173-183.
- Judovitz, Dalia. "Philosophy and Poetry: The Difference between Them in Plato and Descartes." *Literature and the Question of Philosophy*. Ed. Anthony Cascardy. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987. 24-51.
- Kant, Immanuel. "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?" *¿Qué es Ilustración?*. Ed. Agapito Maestre. Trans. Agapito Maestre y José Romaroga. Madrid: Tecnos, 1999. 17-26.
- Kauffmann, Lane. "Género y praxis en Juan de Mairena." *Divergencias y unidad: Perspectivas sobre la Generación del '98 y Antonio Machado*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Orígenes, 1990. 267-283.
- . "The Skewed Path: Essaying as Un-Methodical Method." *Essays on the Essay. Redefining the Genre*. Ed. Alexander J. Butrym. Athens and London: The University of Georgia Press, 1989. 221-241.
- . *The Theory of the Essay: Lukács, Adorno and Benjamin*. Diss. University of California, San Diego, 1981.

- Láin Entralgo, Pedro. *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- LaRubia-Prado, Francisco. "Filosofía y poesía: María Zambrano y la retórica de la reconciliación." *Hispanic Review* 65.2 (1997). 199-216.
- Levinas, Emmanuel. *El arte y su sombra*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001.
- Lezama Lima, José. "Confluencias." *El reino de la imagen*. Ed. Julio Ortega. Caracas: Ayacucho, 1981. 355-368.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo. 1970.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. 2 Vols. Ed Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra, 1986.
- . *Poesía y Prosa*. 4 Vols. Ed. Orestes Macrí. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Maillard, Chantal. "Ideas para una fenomenología de lo divino." *Anthropos* 70-71 (1987): 123-128.
- Marí, Antonio. "Presencia de la revelación." *Papeles de Almagro: el pensamiento de María Zambrano*. Madrid: Zero, 1983.
- Marín, Francisco José. *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Marin, Louis. "Tesis sobre la ideología y la utopía." Trad. Desiderio Navarro. *Criterios* 32 (Julio-Diciembre 1994): 77-82.
- Marion, Jean-Luc. *God Without Being*. Trans. Thomas A Carlson. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Martínez Bonati, Felix. "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo." *Revista Chilena de Literatura* 47 (1995): 5-26.
- Mermall, Thomas. "Abstracto/concreto: clave retórica para la comprensión de Ortega." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 21.1 (1996): 181-190.
- . "Entre epísteme y doxa: El trasfondo retórico de la razón vital." *Revista Hispánica Moderna*. 67.1 (1994): 72-85.
- Molinuevo, José Luis. "Literatura y filosofía en Ortega y Gasset." *Revista de Occidente*. 132 (1992).

- Muñoz Millanes, José. "El otro irreductible de Juan de Mairena". *Cuadernos Hispanoamericanos* 594 (Diciembre 1999): 71-89.
- Nehamas, Alexander. *The art of living: Socratic reflections from Plato to Foucault*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- . *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Nussbaum, Martha Craven. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando. *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ortega y Gasset, José. "Comentario al banquete de Platón." *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 9. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 275-440.
- . *Ensimismamiento y alteración*. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol 5. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 291-378.
- . "El estilo de una vida (Notas de trabajo)." *Revista de Occidente* 132 (Mayo 1992): 51-68.
- . *Historia como sistema*. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 6. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 13-50.
- . "Idea del principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva." *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 8. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 61-358.
- . *Ideas y creencias*. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol 5. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 379-410.
- . *Meditaciones del Quijote*. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1984.
- . "Miseria y esplendor de la traducción." *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 5. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 431-453.
- . *Obras completas de José Ortega y Gasset*. 12 Vols. Madrid: Revista de Occidente, 1983.
- . *Origen y epílogo de la filosofía*. *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 9. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 347-434.

- . "Pidiendo a un Goethe desde dentro." *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol 4. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 395-420.
- . *¿Qué es la filosofía? Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 7. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 275-440.
- . *La razón histórica (Buenos Aires 1940). Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol. 12. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 149-240.
- . *La rebelión de las masas*. Ed. Thomas Mermall. Madrid: Castalia, 1998.
- . "Renan". *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol 1. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 438-463.
- . *El sentimiento estético de la vida (Antología)*. Ed. José Luis Molinuevo. Madrid: Tecnos, 1995.
- . *El tema de nuestro tiempo. Obras completas de José Ortega y Gasset*. Vol 3. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 143-244.
- Otto, Rudolf. *The idea of the holy; an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational*. Trans. John W Harvey. London: Oxford University Press, 1958.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. Obras Completas*. Vol 1. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. 33-290.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Hombres en su siglo y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Platón. *Sofista. Diálogos*. Trad. María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordejo. Madrid: Gredos, 1997.
- Regalado García, Antonio. *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- San Agustín. *The City of God*. New York: The Modern Library, 1950.
- . *Confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Schlegel, Friedrich. *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Trans. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- Sevilla, Sergio. "La razón poética: mirada, melodía y metáfora. María Zambrano y la hermenéutica." *María Zambrano: La razón poética o la filosofía*. Ed. Teresa Rocha Barco. Madrid: Tecnos, 1997.

- Sexto Empírico. *Esbozos pirrónicos*. Trad. Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego. Madrid: Gredos, 1993.
- Silver, Philip. *Fenomenología y razón vital: génesis de "Meditaciones del Quijote" de José Ortega y Gasset*. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford, England: Oxford UP, 1998.
- Subirats, Eduardo. "Intermedio sobre filosofía y poesía." *Anthropos* 70-71 (1987): 94-99.
- . *El alma y la muerte*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- Unamuno, Miguel. *En torno al casticismo. Obras Completas*. 3 Vols. Ed. Manuel García Blanco. Barcelona: Vergara, 1958.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Valéry, Paul. *Cahiers/Notebooks*. Vol 2. Trans. Rachel Killick, Robert Pickering, Norma Rinsler, Stephen Romer and Brian Stimpson. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.
- Vattimo, Gianni. *The adventure of Difference: Philosophy after Nietzsche and Heidegger*. Trans. Cyprian Blamires with the assistance of Thomas Harrison. Oxford: Polity Press, 1993.
- Wall, Thomas Carl. *Radical Passivity: Levinas, Blanchot and Agamben*. Albany: State of New York Press, 1999.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Trans. Talcon Parsons. London: Routledge, 1992.
- Wind, Edgar. *Art and Anarchy*. New York: Alfred A. Knopf, 1964.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trans. D. F. Pears & B. F. McGuinness. London: Routledge and Kegan Paul, 1974.
- Xirau, Ramón. "En torno a lo divino." *Philosophica Malacitana* 4 (1991). Número monográfico dedicado a María Zambrano. Ed. Juan F. Ortega Muñoz. 263-271.
- Zambrano, María. "Apuntes sobre el tiempo y la poesía." *La cuba secreta y otros ensayos*. Ed. José Luis Arcos. Madrid: Ediciones Endymion, 1996. 86-88.
- . *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- . "La Cuba secreta." *La Cuba secreta y otros ensayos*. Ed. José Luis Arcos. Madrid: Ediciones Endymion, 1996. 106-115.
- . *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . "Hacia un saber del alma." *Revista de Occidente* 134 (Diciembre 1934): 261-276.
- . *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- . "Más sobre *La ciudad de Dios*." *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada, 1950. 109-116.
- . "La metáfora del corazón." *María Zambrano en Orígenes*. México: Ediciones del Equilibrista, 1987. 1-15.
- . "Para una historia de la piedad." *La Cuba secreta y otros ensayos*. Ed. José Luis Arcos. Madrid: Ediciones Endymion, 1996. 122-130.
- . "Poema y sistema." *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada, 1950. 36-41.
- . "¿Por qué se escribe?" *Hacia un saber sobre el alma*. Buenos Aires: Losada, 1950. 24-32.
- . "Tres delirios." *María Zambrano en Orígenes*. México: Ediciones del Equilibrista, 1987. 79-89.