





**EL TIEMPO NARRADO Y LA VULNERABILIDAD HUMANA**  
UNA MIRADA FILOSÓFICA AL FLUIR DE LA VIDA

COLECCIÓN  
DIACRONÍA

**EL TIEMPO NARRADO Y LA VULNERABILIDAD HUMANA**  
UNA MIRADA FILOSÓFICA AL FLUIR DE LA VIDA



Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro  
Román Alejandro Chávez Báez  
Marcela Uribe Pérez

México, 2019

*ediciones  
del lirio*

*El tiempo narrado y la vulnerabilidad humana.  
Una mirada filosófica al fluir de la vida*

Esta obra fue financiada con recursos del POA 2019.

Imagen de cubierta:  
Diseño editorial y forros:

Primera edición: octubre de 2019  
Ciudad de México, México

D.R. © Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro  
Román Alejandro Chávez Báez  
Claudia Marcela Uribe Pérez

D.R. © Ediciones del Lirio, SA de CV  
Azucenas 10, Col. San Juan Xalpa, Del. Iztapalapa,  
C.P. 09850, Ciudad de México  
[www.edicionesdellirio.com.mx](http://www.edicionesdellirio.com.mx)

ISBN: 978-607-8706-18-1

---

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso en México / *Printed in Mexico*



## ÍNDICE

### PRESENTACIÓN

Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro /

Román Alejandro Chávez Báez / Marcela Uribe Pérez . . . . . 9

### SECCIÓN I: EL TIEMPO NARRADO

1. RE-CREAR LA HISTORIA. PLIEGUE Y DESPLIEGUE  
EN EL ACONTECER DEL TIEMPO

Marcela Uribe Pérez. . . . . 17

2. EL DESFONDAMIENTO DEL ENTE EN SPINOZA.  
NOTAS PARA UNA HISTORIA DISCONTINUA DEL SER

César Alberto Pineda . . . . . 27

3. LA TEMPORALIDAD DEL ROSTRO CINEMATOGRAFICO  
EN LA ÉPOCA TÉCNICA CONTEMPORÁNEA

Viridiana Pérez Gómez . . . . . 45

4. SEXO Y GÉNERO COMO IDENTIDADES NARRATIVAS.  
ENSAYO FENOMENOLÓGICO

Juan Carlos Montoya Duque . . . . . 61

5. LO INSOSLAYABLE DE LA OBRA. LA PROPUESTA  
(NO) ESTÉTICA DE MAURICE BLANCHOT

Gerardo Córdoba Ospina . . . . . 71

## SECCIÓN II: LA VULNERABILIDAD HUMANA

6. EL EROTISMO: UNIÓN DEL MAR CON EL SOL Paula Eugenia Reyes Núñez / Alberto Constante . . . . .	91
7. PENSAR DE CARA AL SUFRIMIENTO: LA EXPERIENCIA TRÁGICA EN SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE Jorge Díaz Gallardo. . . . .	103
8. EL HOMBRE FRENTE AL LÍMITE. UNA INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DE LA <i>EPOPEYA DE GILGAMESH</i> Carlos Arturo Ceballos . . . . .	117
9. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO DESGRACIADO ANTE DIOS: UN ANÁLISIS DESDE LA DESCREACIÓN, EN LA OBRA DE SIMONE WEIL Amanda R. Pérez Morales / Víctor Gerardo Rivas . . . . .	129
10. REVELACIÓN Y ALTERIDAD EN FRANZ ROSENZWEIG Enrique Cortázar Vega / Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro. . . . .	141
COLABORADORES . . . . .	151





## PRESENTACIÓN

La presente colección recibe el nombre de *Diacronía* por referencia al tiempo y al espacio simultáneamente: las dos condiciones fundamentales de todo acontecer real. *Diacronía* significa, literalmente, a través del tiempo, subrayando así la condición irremediablemente temporal de la reflexión filosófica. El tiempo es el horizonte desde donde las cosas se ofrecen. Es este llegar a ser y perecer lo que da al pensar su ritmo, pero también su estado de ánimo. Pero el prefijo “dia-” dice algo más que un mero estar puesto en el tiempo (sustantivo “kronos”) como ciega sucesión. Éste apunta a un atravesamiento, al trayecto y al recorrido de una reflexión que, podríamos decir, se abre camino; pero también a una separación, a una ruptura o discontinuidad propiciada por un acontecimiento en el que lo ya recorrido es incorporado a un registro nuevo por el que queda enriquecido en su sentido y, en cierto sentido, transformado. Así, en el término *dialéctica* y en el  $\delta\iota\alpha\phi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\iota\nu$  griego. La dialéctica implica también un atravesamiento, pero de posiciones contrarias, mientras que el verbo griego referido implica transportar, llevar de un lado a otro, pero también diferir y distinguirse. Este transportar sugiere una de las tareas fundamentales de la filosofía, que es la traslación, es decir, la traducción y transcreación de conceptos.

La filosofía se mueve a través de o entre lenguas. Pero también entre tiempos y, desde luego, entre espacios. Este recorrer “diacrónico” que atraviesa tiempos y espacios debe entonces ser leído en un doble sentido: ontológico y práctico. Es ontológico en tanto que pretende orientarnos en preguntas que conciernen las regiones más diversas, que son a la vez históricas y situadas. Es práctico porque convoca a la ardua tarea del atravesamiento conceptual de

dichos tiempos y espacios para mostrar sus vínculos y sus tránsitos. No cabe duda de que la filosofía es siempre hija de su tiempo y de su geografía, pero simultáneamente, lo que la marca, es el esfuerzo implacable por atravesar toda particularidad cerrada con miras a hacer surgir distintas diferencias, es decir, no tal o cual diferencia, sino las diferencias en simultaneidad (el sufijo “-ia”, que indica cualidad). Así, lo diacrónico se relaciona al inicio y al desarrollo en una secuencia temporal, a aquello que está en el origen de una vida que surge en el instante y se despliega en el entramado de una historia que se nutre de las diferencias.

La *Colección Diacronía* busca hacer una aportación en esta dirección y es fruto de un trabajo colaborativo entre estudiantes y profesores del Posgrado en Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Maestría en Filosofía y Doctorado en Filosofía Contemporánea). El libro que inaugura esta colección se titula *El tiempo narrado y la vulnerabilidad humana. Una mirada filosófica al fluir de la vida* y es fruto del I Coloquio de Estudiantes de Posgrado de la BUAP que tuvo lugar en junio de 2018. Varias de las colaboraciones presentadas para dicho evento, se seleccionaron y se reelaboraron para esta edición. La perspectiva ontológico-práctica que, como hemos visto, guía el espíritu de esta iniciativa editorial, se traduce en este libro en el intento de reflexionar filosóficamente sobre el fluir mismo de la vida desde el tiempo narrado y la vulnerabilidad humana. Se trata de una narratividad como un flujo en el tiempo de la escritura o, dicho en otros términos, un romper el silencio. Silencio que se va diluyendo en la continuidad del relato que no se detiene en su decir acerca de la existencia misma del hombre, que mantiene viva las tensiones que surgen en ese mismo decir, porque es la existencia misma la que lo condiciona exigiendo conservar las diferencias, los desfases y las disonancias a nivel de la expresión, que no puede ser otra cosa que una insinuación o manifestación latente de su paradoja. En tal sentido, este trabajo constituye un aporte en ese camino abierto en la filosofía contemporánea por superar la mutua desconfianza que estuvo a la base de aquel distanciamiento milenario entre el decir filosófico y el decir literario reflejado en las sospechas que generaban en Platón los versos inflamados de un poeta. Desde que la filosofía, a lo largo del siglo pasado, tomó conciencia de la imposibilidad de pensar el ser sin considerar la historicidad o temporalidad en la que se manifestaba, fue quedando más clara la relevancia y la implicación necesaria del

lenguaje en el que se explicitaba dicho pensamiento. Siendo así, la filosofía no podía ya atribuirse el privilegio de un decir que diera cuenta del ser, en desmedro de otros que sólo lo rozaban, lo alcanzaban a través de rodeos o, sencillamente, lo desfiguraban. El lenguaje narrativo puede ser entendido de este modo como una forma novedosa de explicitar el acontecimiento del ser a partir de una significación encarnada en las vivencias y en la materialidad de la palabra. A la filosofía le compete ahora esclarecer la singularidad de ese modo expresivo por el que el ser se abre paso y alcanzar, desde su decir reflexivo, aquella condición que la posibilita. A ella le corresponde descender al abismo sin perderse por completo en él, penetrar en el fondo de las cosas y devolverlas a su fuente originaria por medio de la expresión, para que así pueda entablar relaciones no meramente objetuales, sino pensantes y vivientes por medio de la palabra y el saber. Atenta a lo que siempre escapa en el habla cotidiana, la filosofía le sigue no para abandonarle, sino para descifrar la singularidad que siempre nos viene al encuentro en lo cotidiano, pero no quedándose en él, sino tomando como punto de apoyo a la palabra dada, para saltar y sumergirse en la pregunta por la totalidad del mundo y de nuestra existencia en el fluir de la vida.

La filosofía narra lo ya sabido, habla lo hablado, pero en una especial relación con la dificultad de aquello que siempre falta, no como carencia, sino como aquello que está siempre por hacerse, que se va completando a cada paso, en el despliegue de lo viviente. Con la palabra la filosofía potencia las cosas en sus posibilidades de ser, reconquista la forma de éstas en la multiplicidad de sus relaciones. De allí su vecindad con el lenguaje poético y literario, de allí su vínculo íntimo con la historia y la narratividad. El lenguaje es un modo de revelarse del ser, en ese punto se contorsiona, se desdibuja y gira, su expresión ensambla la ensambladura del hombre que lo crea y lo recrea en su propio decir. La filosofía no se queda en la contemplación, genera saber, pero su saber no es producto inmóvil y terminado, sino que tiende hacia el acontecer real de la existencia, en cuanto sigue su movimiento temporal y le proyecta en la vida que se hace tema, quizá, atemáticamente. El anhelo por el saber es voluntad de entendimiento que anima a la filosofía a alimentarse de la fuerza infinita que da aliento a todo lo existente. Quien atiende al llamado del destello infinito, podrá anunciar, narrar la voz que retumba al interior de todo lo vivo. Para éste se revela la grandeza de la potencia en reserva, de la

fuerza plegada y contraída, pero a la vez, anhelante de existencia, de la cual brota y se despliega todo lo real. En todo lo visible está oculta la incondicionada potencia que se juega en el estar siendo del mundo, su propia narración viene al encuentro como palabra viva.

El movimiento que late y nutre el saber filosófico sólo puede entenderse en una relación originaria con el tiempo en el que surge y se despliega, más precisamente, con el instante presente que sorprende al filósofo conminándole a asumir una existencia anterior a toda deliberación y elección, en la inmediatez de un cuerpo vivo que sufre o goza. Dar cuenta del pasado, filosóficamente hablando, no es trabajo del historiador, sino del que puede ver y explicitar lo que se pone en juego en esta asunción, del que comprende que el presente es posible gracias a un dato previo inalcanzable a través de la razón, un sustrato indecible que permite reconocer que la existencia ha sido acogida antes de ser constituida o incluso instituida. Es precisamente de la constatación de la pasividad del sujeto que el futuro se abre en un horizonte no sólo de posibilidades sino también de imposibilidades, y que la temporalidad no se puede entender únicamente con relación al “yo puedo”, sino a una trascendencia más allá de toda previsión y adecuación. Aquí la filosofía encuentra en el decir narrativo una vía que abona en su intención de transitar por el significado de esta trascendencia, que coincide con él en la aspiración de ir más allá de lo que se concreta en lo dicho.

El libro ha sido dividido en dos secciones, la primera, “El tiempo narrado”, expone desde distintos enfoques, el asunto del tiempo y su discurrir en la narratividad y en la historia, esto es, un tiempo que se revela narrado en la escritura. La segunda, “La vulnerabilidad humana”, da cuenta de los diversos estadios por los que atraviesa aquello humano que hay en el hombre mismo. Estas dos partes del libro mantienen una mutua reciprocidad o implicación, ya que convergen en el fluir de la vida y la filosofía no es, no debe y no puede ser ajena a ello y los textos aquí presentados dan un testimonio de estas preocupaciones que, de alguna manera, a todos nos involucran.

Así, desde el re-crear la historia o una reflexión sobre la historia discontinua del ser a partir de Spinoza o la temporalidad misma del rostro en el cine o, desde un punto de vista fenomenológico, el asunto de las identidades narrativas de sexo y género o lo insoslayable de la obra de arte desde la perspectiva de Blanchot, donde se muestra el diluirse de la obra en el tiempo. O bien,

a partir de la experiencia trágica en Schopenhauer y Nietzsche, pensar el sufrimiento o el erotismo desde la perspectiva de Bataille como un vínculo entre el mar y el sol o, pensar con Franz Rosenzweig el problema de la existencia concreta desde la alteridad y la narratividad o, el análisis de la descreación y el sujeto desgraciado ante dios para, finalmente, ponernos frente al límite desde una posición filosófica ante la *epopeya de Gilgamesh*. Todo ello, nos da, con un sentido estrictamente filosófico, un panorama de la vida humana en su temporalidad y es que, entiéndose, las nociones de tiempo, narratividad, fluir, diluir, continuidad, etc., están presentes constantemente, desde diversos sentidos, en todo el libro.

Antes de concluir con esta presentación quisiéramos agradecer a todos aquellos que de alguna forma u otra colaboraron en la publicación de este libro, principalmente a los autores de las colaboraciones aquí incluidas, a los alumnos del Posgrado en Filosofía en las dos líneas de investigación que lo conforman (Fenomenología, Hermenéutica y Ontología, y Filosofía Práctica), al Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez, director de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, por el apoyo constante en este proyecto; a todos los profesores del Posgrado en Filosofía, en particular, a Rodolfo Santander Iracheta, María del Carmen García Aguilar, Claudia Tame Domínguez, Fernando Huesca Ramón, Arturo Aguirre Moreno y Arturo Romero Contreras, por sus observaciones y consejos para la buena andadura de la colección *Diacronía*, y de manera especial a la doctoranda Amanda Pérez Morales por su valioso aporte en la coordinación del I Coloquio de Estudiantes de Posgrado y en los trabajos de edición de este libro.

RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO  
ROMÁN ALEJANDRO CHÁVEZ BÁEZ  
MARCELA URIBE PÉREZ





## SECCIÓN I: EL TIEMPO NARRADO







## RE-CREAR LA HISTORIA. PLIEGUE Y DESPLIEGUE EN EL ACONTECER DEL TIEMPO

MARCELA URIBE PÉREZ

El pasado... ¡un concepto elevado, común a todos y sólo comprendido por unos pocos! La mayoría no sabe de otro pasado que el que, engrandecido en cada instante precisamente por éste, aún está llegando a ser y no es. Sin un presente determinado y decidido, no hay pasado; ¿cuántos disfrutaban de un presente así? El hombre que no puede separarse de sí mismo, desprenderse de todo lo que para él ha llegado a ser y contraponerse activamente a ello no tiene pasado, o más bien nunca sale de él, vive continuamente en él. Beneficiosa y provechosa es para el hombre la consciencia de (como se suele decir) haber dejado algo detrás, es decir, de haberlo puesto como pasado; sólo de ese modo el futuro se le vuelve alegre y fácil, sólo bajo esta condición puede sacar algo adelante.

F. W. J. Schelling

El tiempo ha sido un asunto que ha ocupado la reflexión de la filosofía desde sus orígenes. Recordemos lo que decía San Agustín en el fragmento frecuentemente evocado de las *Confesiones*:

¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente? ¿Quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él? Y, sin embargo, ¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al

que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente (1979: 478-479).

La reflexión de San Agustín nos permite realizar ciertas preguntas necesarias para abordar el problema del tiempo y, de forma más precisa, introducirnos a la cuestión que nos ocupa, a saber, su relación con la historia. De acuerdo con el fragmento anterior, hay tiempo pasado en tanto que algo ha ocurrido o que ya fue, hay tiempo futuro en tanto que algo ha de suceder, es decir, que todavía no es y hay tiempo presente en tanto que algo existe, es decir, que es. Si consideramos que en estos modos de tiempo se presenta el carácter de no-ser, pero también el de ser (pues, hay un transcurrir, un suceder y un existir que se pueden medir y experimentar), podemos preguntar entonces, ¿cómo se entrelazan en una idea de tiempo estos tres modos (pasado-presente-futuro)? ¿Cómo se da la presencia de la ausencia en el sentido de lo que ya fue y lo que todavía no es, pero que son en tanto presente? ¿Qué significa que algo, en este caso el tiempo, sea? ¿El tiempo es, o las cosas son en el tiempo? y ¿con cuál modo de tiempo, si es que se trata de uno solo, tiene que ver propiamente la historia?

## I. LA HISTORIA COMO ACONTECER DEL TIEMPO

Para abordar las inquietudes anteriores primero debemos delimitar qué entendemos por historia, pues ésta puede remitir tanto a un saber científico, es decir, a lo que puede ser narrado, investigado, etc., pero también alude a la forma a partir de la cual nos concebimos en el tiempo y como tiempo. De acuerdo con esto, cuando mencionamos la palabra historia, nos estamos refiriendo más a la historia en el sentido de la experiencia que acontece (*in actu*), es decir, a la historia que antecede a la historia (*ex post*) como disciplina científica o como historiografía. Por lo que por historia entendemos la condición primaria que remite a la realidad espacio-temporal que nos es propia en tanto que existimos en el mundo y como mundo.

Consideramos que la historia es experiencia del tiempo, pero entendiendo tal experiencia en un sentido trascendental (cf. Kant, 2014:55). Es decir, entender a la historia como experiencia del tiempo implica considerarla como

condición de posibilidad a partir de la cual es factible todo saber y comprender. Sin embargo, si la experiencia se toma como un saber adquirido o como un objeto exterior a nosotros, es entonces un saber que no habla, que no dice nada más allá de un simple dato. Por tanto, para hacerle frente a la indiferencia o trivialidad en la que la historia cae cuando se toma como simple narración acumulativa de datos o cuando en su pretensión de ser una unidad de sentido general que se desploma hacia el extremo de constituirse desde lo meramente formal y vacío, es necesario considerar dicha experiencia desde un sentir interior que es previo a toda exposición objetiva y exterior.

¿Qué quiere decir este sentir interior al que aludimos? Tomemos ahora un fragmento de las *Edades del mundo* de Schelling, que nos ayudará a aclarar un poco aquello a lo que nos referimos:

Todo, absolutamente todo, también lo exterior por naturaleza, tiene que haber llegado a sernos interior antes de que podamos exponerlo exterior u objetivamente. Si en el historiador no despierta el tiempo antiguo cuya imagen quiere dibujarnos, nunca expondrá de una manera intuitiva, verdadera, viva. ¿Qué sería la historiografía [*Historie*] si no viniera en su ayuda un sentido interior? Pues lo que es en muchos que, ciertamente, saben la mayor parte de todo lo sucedido, pero no comprenden lo más mínimo de la auténtica historia [*Geschichte*] (Schelling, 2012: §14, 308).

Esta auténtica historia a la que alude Schelling no puede ser un objeto de estudio visto como algo externo o ajeno a nosotros, o un saber fijo y determinado, sino que, desde el sentido interior previo, la historia es un saber vivo, latente y siempre en reajuste. Aquí es necesario considerar que, si bien la historia está dirigida a sus condiciones de posibilidad, la determinación del tiempo y también del espacio como determinaciones *a priori* de cualquier experiencia, tal vez no deberían tomarse como condiciones ya dadas, sino que éstas son en cada momento en las cosas, es decir, que el acontecer de la historia no es en el tiempo y en el espacio, sino que el espacio y el tiempo son en él.

Tratar de pensar la historia como algo vivo y desde un sentir interior, nos lleva ahora a la relación entre la idea de pliegue y despliegue que hemos sugerido en el título. Para ello partimos de la consideración de que la historia (*Geschichte*) es una experiencia que está continuamente re-creándose, haciéndose, formándose y deformándose.

## II. RE-CREAR LA HISTORIA

Con re-crear queremos expresar un posible modo de relación entre las tres dimensiones desde las que se anuncia el tiempo, a saber, pasado-presente-futuro, para pensar desde allí el tiempo histórico. Si en el acontecer del tiempo el pasado y el futuro no son en tanto que advierten la cualidad de ya no ser y todavía no ser, pero ambos son en tanto que se presentan en el presente, ¿cómo entendemos esto? Consideramos que, en el presente, pensado éste como *tránsito* de la existencia, tiene lugar la tensión o lucha temporal de pasado y futuro. Las tres dimensiones se reúnen, se pliegan formando tiempo, pero este pliegarse es a la vez el despliegue de dichas dimensiones en tanto que tienen cualidades distintas. Es decir, en el presente tiene lugar la oposición de tiempos y a la vez, la unidad de estos.

En el tránsito se anuncia una experiencia en continuo despliegue o desarrollo de fuerzas y formas de la imagen del tiempo, pero a la vez, es su reunión, su pliegue lo que posibilita la experiencia misma. Desde este tránsito en el que los “tiempos” se pliegan y despliegan, la existencia acontece a partir de un movimiento desde el cual devenimos no sobre un horizonte plano y continuo, sino precisamente desde la configuración de un horizonte matizado y en desajuste, horizonte que va configurándose desde el movimiento a partir del cual la historia como experiencia del acontecer del tiempo está constantemente siendo.

Con la idea de pliegue y despliegue tratamos de manifestar que la historia se mueve o deviene a partir de un movimiento *dinámico* que es a la vez contractivo (pliegue) y expansivo (despliegue) y que es a partir de este movimiento como se van develando las fuerzas del tiempo y del espacio en el ser humano. El tránsito implica entonces un movimiento con gradaciones o estratos relacionados entre sí (cf. Koselleck, 2014: 19) que se están jugando en la experiencia histórica a cada momento y no un avance secuencial en el que pasado-presente-futuro corresponden a un antes-durante-después. Por tal motivo, re-crear implicaría pensar el tiempo histórico no como una continuidad secuencial, sino como un devenir en el que tienen lugar remisiones o envíos de tiempos pasados y futuros en el presente, pero no remisiones vistas linealmente desde un antes y un después o de un atrás y un adelante, sino más bien, de un devenir con profundidad.

Al proponer el término re-crear nos enfrentamos de inicio a dos cuestiones: ¿por qué elegimos el término re-crear y no otro?, y, ¿qué intención hay tras la marcación del guión que separa la palabra? Al respecto podemos decir que hemos llegado a dicho término pensando primero en lo que de manera más común y cotidiana suele decirse sobre la historia, a saber, que ésta es la narración del pasado. Posteriormente y tratando de enfrentar esta concepción desde la pregunta por lo que hace posible dicha narración, hemos puesto el guión para anunciar así que la historia no implica un acontecer fuera de nosotros, es decir, algo que se cuenta sin implicación del punto desde el cual se hace, sino que precisamente el guión nos sitúa de un modo más primario en esta “narración”, tal como expresa Heidegger: “designa un acontecer que somos nosotros mismos y en el cual estamos implicados” (2009: 92). Por lo que, la historia no tiene que ver únicamente con el pasado, y menos con un pasado que se toma como algo que no corresponde a la experiencia de quien hace la historia, sino que precisamente en el acontecer histórico tienen lugar todas las dimensiones del tiempo.

La palabra recrear, sin el guión, contiene principalmente dos acepciones, por un lado, significaría divertir o deleitar y por otro crear o producir algo de nuevo. En ambos casos la acción que sugiere el recrear se complementa en “algo” exterior y por fuera de, es decir, divertirse con algo o producir algo. A su vez, para que la acción se efectúe debe contar o presentar ciertas condiciones que la hagan posible. Así, el término recrear remitiría al entretenimiento, pues puede entenderse que hay algo que produce deleite, sea porque complace, fascina o atrae por la forma como se presenta y el tiempo en que se realiza. Y, por otra parte, recrear aludiría al acto de producir de nuevo, como un volver a armar, un volver a hacer en el que aquello que se hace debe tener cierta consonancia con un algo anterior que permita distinguir que se está logrando o se ha logrado el cometido o que, por el contrario, se ha efectuado con variaciones.

Para ambas acepciones en la acción del recrear estaría incluida la forma, el tiempo, cierta repetición y novedad. Si transferimos la connotación de ese “algo” requerido para que el recrear se ejecute, es decir, si pensamos que ese algo es la historia, entonces podríamos abordar estas dos variantes como un recrearse en el sentido de un divertirse con la historia y un recrear en el sentido de reescribir la historia. Para ambos casos parece haber una relación de

sujeto-objeto, que de entrada anuncia una posición de interior y exterior bien marcadas, donde aquel algo, en este caso la historia, podría quedar por fuera como aquello que entretiene o aquello que puede volver a armarse. En este sentido, la historia no sólo tendría una forma dada con antelación, y unas condiciones previas ya delimitadas, sino que se correría el riesgo de que ésta sea entendida como una especie de espectáculo que se ofrece a nuestra vista como algo externo que simplemente miramos sin tomar ninguna posición o que asumimos como simples espectadores.

Pero, si consideramos que la historia no es un objeto fijo y acabado, sino que ésta se re-crea, ahora sí con el guión, y toma forma y que continuamente está tomando forma desde nuestra condición más primaria de ser históricos, entonces esa relación de sujeto-objeto parece diluirse, poniéndonos en la posición de no ser simples espectadores sino también actores, ubicándonos precisamente en ese guión, en esa especie de hiato entre el pasado y el futuro, en el pliegue crítico de reunión de tiempos.

### III. PLIEGUE Y DESPLIEGUE

Para dilucidar de manera más precisa lo anterior y a qué nos referimos cuando distinguimos entre recrear y re-crear –con el guión–, retomemos las condiciones que hemos enunciado como posibilidad para que la historia pueda resultar entretenida o pueda volver a armarse.

Decíamos que éstas son la forma, el tiempo, la repetición y la novedad. Ahora tratemos de pensar la relación de estos elementos en la ejecución de una acción que nos permita comprender el vínculo sujeto-objeto y la posibilidad de que en esta relación de interior-exterior nos encontremos dentro y fuera a la vez a partir del movimiento de pliegue y despliegue que ya hemos mencionado. Pensemos en el juego.

Un juego, por ejemplo, el ajedrez, presenta una estructura definida desde la cual se estipula que hay una forma correcta de jugarlo, es decir, hay unas reglas y límites de los movimientos, hay un modo preciso de mover las piezas, hay un contorno definido para moverlas, hay dos jugadores que conocen y aceptan el sentido del juego y que se enfrentan a través del tablero. Así, el juego funciona, el juego inicia y termina con un vencedor y un vencido (o en

algunos casos en tablas), puede inclusive repetirse infinidad de veces y aun así, presentar variaciones cada vez que sea iniciado y finalizado, es decir, cada vez que se juega el despliegue o desarrollo del juego puede ser distinto, el tiempo que dure puede ser otro, incluso los jugadores –quien gane y quien pierda– pueden ser diferentes. Por tanto, podemos considerar que el juego es abierto en el despliegue de la ejecución, pero cerrado en su finalidad, pues el juego, pese a las variaciones que hemos mencionado, mantiene una forma adecuada de jugarse, pues puede volver a realizarse una y otra vez y las treinta y dos piezas que se deslizan sobre el tablero, cada una en su forma adecuada y oportuna, seguirán siendo las mismas, blancas o negras, no hay matices.

Desde el ejemplo anterior, tratamos de advertir las condiciones de tiempo, forma, repetición y novedad, pero como vemos, éstas aparecen y transcurren dentro de un espacio completamente visible, el contorno definido del tablero. De igual modo, estas condiciones se presentan enlazadas de antemano a la finalidad del juego, el fin del juego: el jaque mate. Pero ¿qué ocurre si pensamos que el juego es abierto, su finalidad incierta y el despliegue de los movimientos dentro de él impredecibles? ¿qué pasa si consideramos que cada una de las piezas presenta tonalidades diversas y que ya no se trata de un vencedor y un vencido, ni siquiera de un juego externo realizado una y otra vez, por diversión, sino que el juego es la historia y como tal, el juego implica jugar-se la existencia, jugarse la vida, desplegarla sobre un tablero u horizonte de contornos desfigurados, móvil y compuesto de profundidad de estratos que se develan, pliegan y ocultan sin reglas fijas para el tránsito, un juego de descubrimiento que se asume o puede asumirse a partir de cierta libertad?

Es aquí donde nuevamente reiteramos la intención del guión, pues con éste queremos resaltar la posición desde la cual no estamos adscritos a una historia y a un tiempo definido y fijado, sino más bien que ocupamos una posición desde la cual somos y estamos siendo desde el “ahora” crítico a partir del cual se anuncia una relación desajustada e iniciante cada vez, entre pasado-presente-futuro. Es decir, con el guión queremos resaltar que nos hallamos y somos en el hiato que fisura, desajusta, despliega y a la vez, el punto que reúne, pliega y permite articular nuestra experiencia del tiempo, pues partimos de la idea de que no ocupamos una posición estática sino que antes bien, en nuestra condición de ser y estar en la historia y con ello en el tiempo, nos hallamos integrados a la movilidad y dinamismo que el tiempo mismo nos confiere.

El prefijo “re” no conlleva una ejecución reiterada de algo que se observa por fuera como una representación o como un espectáculo que puede imitarse o rearmarse continuamente. Más bien, el “re” hace notar la imposibilidad de desligarnos por completo del pasado, pero este pasado o este “re” debe ser develado, deben ser levantadas las capas que lo configuran. Es decir, se trata de considerar que el ser humano no contempla el pasado o el “re” como un objeto ajeno a él, o como una imagen ya acabada, sino que este pasado le es constitutivo en la medida en que es y existe, pero no como una adquisición acoplada una vez y para siempre, sino como un pasado que se reactiva en la medida en que es confrontado con el componente futuro, el “crear” y esta reactivación sólo tiene lugar en el pliegue crítico.

Re-crear implica pues apreciar los límites y condiciones que hacen posible la historia, pero no como algo dado, sino como lo que de cierta manera aparece y se dona en el límite crítico, en el guión. En el acontecer se develan imágenes del tiempo que yacen sombreadas, pero que están latentes en el horizonte sobre el cual tiene posición el hombre y desde el cual comprende, por ello este horizonte no es sólo el fondo desde el cual éste se proyecta, o la superficie plana en la que se posa, sino que también es el principio desde el cual puede comprender y ponerse en relación con los otros al develar la profundidad activa que yace en ella.

Finalmente, podemos sugerir que re-crear la historia implica un posicionamiento donde la historia no puede ser pensada como un juego cerrado y definido, pero tampoco como un juego completamente abierto y sin contornos delimitados, pues esto implicaría de inicio situarnos en dos extremos: el de un sentido ya fijo como forma de despliegue y duración o el de un sinsentido absoluto donde todo puede convertirse en novedad constante, o donde todo se encuentra desligado de todo o en un eterno instante presente. De modo que el acontecer que somos nosotros mismos y en el cual estamos implicados no puede ser pensado como repetición de las mismas experiencias una y otra vez, pero tampoco como novedad absoluta, pues sería un completo caos.

La historia es apertura de posibilidad, pero lo es en tanto que se encuentra sustentada en la confrontación de tiempos. Por ello, la marcación del guión es fundamental, pues figura como el *entre* de la relación contendiente entre las dimensiones temporales a las que nos enfrentamos desde nuestra condición de ser históricos. La historia no es pues “algo” a lo que tenemos



acceso como ya definido, sino que ésta se encuentra continuamente desajustada, definiéndose, re-creándose y tomando forma, y esta cualidad de desajuste es precisamente la que permite develar esta condición de ser y estar en el tiempo que nos es propia.

La existencia humana aparenta, hoy en día, cada vez más, quedar reducida al tránsito instantáneo desde el que nos movemos en el mundo sin ningún arraigo y dirección. En la instantaneidad, tiempo característico de nuestro tiempo, parece quedar anulada la historia, pues se alude a una experiencia en la que prima lo inmediato y como autómatas nos movemos en lo momentáneo y efímero. La historia queda restringida a un tiempo pasado que se toma como algo que no nos es propio y el futuro es tomado por su mera cualidad de ser incierto, introduciendo así toda la importancia de la existencia en el presente instantáneo, pues lo que vale es el ahora-ya. Pero, intentar anular la historia es pensar una existencia muerta y eso no es posible por nuestro propio carácter temporal. Restringir nuestra experiencia a la instantaneidad es pretender borrar la propia esencia humana, pues lo que es, es desde el tiempo, y por ello, todo tiempo presente, por más instantáneo que éste sea o que pretenda serlo, lo es en tanto que reúne y pliega el pasado y el futuro haciendo posible el despliegue de acontecer. Para saber, conocer, comprender y relacionarnos con el mundo y los otros, requerimos de un *minimum temporal* a partir del cual la existencia no está dada y constituida, sino que está dándose, transitando hacia las formas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Kant, I. (2014). *Crítica de la razón pura*. (Trad. Pedro Ribas), Madrid: Gredos.
- Koselleck, Reinhart. (2014). *Estratos do tempo. Estudos sobre história*. (Trad. Markus Hediger), Río de Janeiro: Contrapunto.
- Heidegger, M. (2009). *Tiempo e historia*. (Trad. Jesús Adrián Escudero), Madrid: Trotta.
- San Agustín. (1979). *Las confesiones*. Madrid: BAC.
- Schelling. (2012). *Las edades del mundo*. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Madrid: Editorial Gredos.





## EL DESFONDAMIENTO DEL ENTE EN SPINOZA. NOTAS PARA UNA HISTORIA DISCONTINUA DEL SER

CÉSAR ALBERTO PINEDA

### I. UN SIGNIFICATIVO SILENCIO

Comencemos por constatar la presencia de un silencio. Heidegger es conocido, entre otras razones, porque su filosofía siempre estuvo marcada por el diálogo con la historia del pensamiento occidental; los grandes pensadores no constituyen para él meros *objetos* o temas de reflexión, no hay pensar del ser sin pensar su historia. El despliegue de dicha historia está marcado por hitos como Heráclito, Parménides, Platón, Aristóteles, Descartes, Kant, entre otros; en todos ellos el pensador de Meßkirch encuentra los grandes impulsos que recibe el trayecto de la historia del ser. Entre tantos nombres ilustres hay algunos cuantos que no aparecen, y en este caso, uno en particular: el de Spinoza.

Tal ausencia podría ser algo incidental y sin mayor importancia. Pudo ser que Heidegger no conociera o no hubiese leído en detalle a Spinoza; una segunda posibilidad es que, a pesar de conocerlo, hubiese considerado que el filósofo holandés no tenía la importancia o el peso suficiente como para dedicarle una reflexión más detallada; o finalmente, el origen judío de Spinoza pudo inhibir que el alemán entablara un diálogo pensante con él. Consideramos que hay motivos para descartar estas tres posibilidades, lo cual hace pensar que las razones para dicho silencio pudieron ser más profundas.

En primer lugar, hay elementos suficientes para mostrar que Heidegger conoció, leyó y se interesó por Spinoza. El primer indicio es muy temprano: en febrero de 1911 el filósofo alemán decidió finalmente suspender sus estu-

dios universitarios de teología, buscando aún su vocación, toma cursos de química inorgánica, geometría analítica, física experimental, cálculo diferencial, lógica y, en medio de todo esto, su primer seminario formal de filosofía, dedicado precisamente a la *Ética* de Spinoza (Xolocotzi, 2011: 26). Aunque es sabido que desde muy joven ha leído a otros importantes filósofos, antiguos y contemporáneos, el hecho de que su primer curso universitario de filosofía haya sido sobre Spinoza nos habla de un interés temprano, y de los medios propicios para tener un conocimiento adecuado de la *Ética*. Tal conocimiento se expresará más tarde; aunque no encontraremos ningún curso, ningún opúsculo, ni siquiera un capítulo dedicado a Spinoza, el profesor de Friburgo mostrará su conocimiento al respecto cuando deba mencionarlo al tratar con Schelling, Leibniz o Hegel. Pero incluso en esos casos se limitará a decir lo mínimo necesario. Más adelante veremos el modo en que el pensador neerlandés es presentado por Heidegger en esas escuetas menciones, antes deben quedar asentados los motivos para rechazar las otras dos explicaciones sobre el silencio guardado a propósito de Spinoza.

Podemos continuar con la tercera de ellas, ya que aparentemente es más fácil de descartar. En la segunda mitad de los años treinta el profesor de Friburgo emprende una lectura crítica de la modernidad filosófica, desde Descartes hasta Nietzsche, pasando por Kant y el idealismo alemán; este habría sido el momento justo para una confrontación con Spinoza, pero no encontramos tal cosa, ni siquiera una crítica argumentada. El único lugar en todo el *corpus* heideggeriano en que encontramos más de un par de líneas dedicadas a Spinoza es en el curso de 1936 dedicado a Schelling. Es justamente la época de la vigilancia nazi, tan sólo un par de años después de que Heidegger renunciara al rectorado en Friburgo. Podría pensarse que el origen judío de Spinoza era, o bien un prejuicio que pudo haber pesado sobre el propio Heidegger, o bien, un obstáculo político que impidiese un estudio más profundo. No obstante, en el curso encontramos que Heidegger no considera esta circunstancia un impedimento. Por supuesto, intuye que el simple hecho de mencionarlo puede atraer la censura nacionalsocialista, pero entonces, contra ese posible reproche señala: “Para prevenir aquí un malentendido, hemos de subrayar que la filosofía de Spinoza no puede ser equiparada con la filosofía judía. Ya sólo el famoso hecho de que Spinoza haya sido expulsado de la comunidad judía resulta significativo” (Heidegger, 2015: 118). Podemos

observar que el origen judío no tiene importancia para Heidegger, o bien, algo que no deja de ser moralmente cuestionable, sí sería relevante, pero en todo caso Spinoza rompe con el judaísmo, va más allá de algo así como una *filosofía judía* y se inscribe en el contexto del pensamiento universal. Así pues, la procedencia semítica no sería un impedimento para tratar a Spinoza.

Finalmente cabe pensar que no lo consideraba tan importante como para entablar un diálogo profundo. Pero eso también es cuestionable. En el curso sobre Schelling leemos la siguiente afirmación: “El único sistema acabado, construido de punta a punta en su nexo de fundamentación, es la metafísica de Spinoza” (Heidegger, 2015: 66). Claro que en Heidegger la idea de un sistema acabado, además *el único*, no es precisamente un elogio. La aspiración al sistema proviene de la exigencia moderna que apunta a la plena representabilidad de lo ente para el sujeto representante. Pero entonces cabe cuestionar: si los grandes hitos de la modernidad como Descartes, Kant, Hegel o Nietzsche ameritaron un diálogo pensante, ¿no sería de esperar una detenida confrontación con lo que él mismo denomina *el único sistema acabado de la modernidad*? Estos son también los años en que hablará de un *acabamiento de la modernidad* (Heidegger, 2005, 2006), marcadamente en Hegel y Nietzsche, acabamiento necesario para vislumbrar la posibilidad de otro comienzo para el pensar. ¿No sería de esperar que tal acabamiento se diera con *el único sistema acabado*, o que en todo caso fuera preparado por este? Pero tal confrontación nunca tuvo lugar. Si las anteriores explicaciones posibles resultan insuficientes, ¿por qué Heidegger nunca estableció un diálogo crítico con Spinoza? ¿Hay razones o incluso prejuicios filosóficos para tal silencio?

## II. LA POSTURA DE HEIDEGGER ENTORNO A SPINOZA

El citado curso sobre Schelling es el único lugar en donde Heidegger esboza algo cercano a una postura propia sobre Spinoza. Constituye por tanto el principal recurso para tratar de reconstruir la posible relación entre ambos, o bien, los motivos para el silencio del pensador alemán. Después de afirmar que el de Spinoza es el único sistema acabado, el profesor de Friburgo realiza a propósito de la *Ethica* una consideración *ambivalente*: por un lado, “[...] ya el título expresa el dominio de la *exigencia matemática del saber—ordine*

*geométrico*—” (Heidegger, 2015: 66), con lo cual el proyecto spinoziano viene a sumarse al proyecto metafísico central de la modernidad iniciada con Descartes, de acuerdo con el cual la totalidad de lo ente debe supeditarse a la representabilidad calculante del sujeto pensante (Heidegger, 2010); pero, por otra parte, el hecho de que el sistema metafísico de Spinoza reciba el nombre de *Ethica* “[...] pone de manifiesto que el actuar y la actitud del hombre es de una importancia decisiva para el modo de proceder en el saber y en la fundamentación del saber” (Heidegger, 2015: 66), lo cual coincide con el proyecto heideggeriano según el cual la actitud o disposición del hombre no es indiferente para la posibilidad de una relación pensante con el ser. No obstante, después de esta consideración encontramos la siguiente objeción, que sintetiza los reparos filosóficos de Heidegger (2015: 66) sobre Spinoza:

Pero este sistema sólo se volvió posible debido a la *excepcional unilateralidad*, de la que aún trataremos; pero además por el hecho de que fueron montados simplemente en el interior del sistema los conceptos fundamentales metafísicos de la escolástica medieval, con una poco común falta de crítica. Para la puesta en ejecución del sistema, se adoptó la *mathesis universalis*, la doctrina del método de Descartes, y el pensamiento metafísico fundamental propiamente dicho proviene, hasta el detalle, de Giordano Bruno.

De acuerdo con este retrato, el proyecto de Spinoza no sería más que una combinación relativamente arbitraria de elementos heterogéneos. En breve tendremos que mostrar si tal interpretación es sostenible. Además, ¿a qué se refiere Heidegger con esa *excepcional unilateralidad*? Aunque promete tratarla más adelante, tal momento nunca llega. Y bien, si el sistema de Spinoza es tan desdeñable como pudiera dar a entender este diagnóstico, ¿por qué lo menciona aquí el filósofo alemán? La explicación que da es su influencia sobre la reflexión posterior, particularmente en torno la cuestión del panteísmo en Lessing, Jacobi, Mendelssohn, Herder y Goethe, reflexión que aún tendrá importancia en Schelling. Es decir, a pesar de sus resistencias, Heidegger reconoce el peso histórico de Spinoza en la formación del espíritu alemán de los siglos XVIII y XIX.

Antes de pasar a la revisión crítica de esta interpretación, aún hay otros indicios en el curso del 36. Lo inaudito y admirable del proyecto de Schelling consiste en la dirección de su objetivo: la elaboración de un sistema de la li-

bertad. Para Heidegger, la cuestión de la libertad es decisiva porque desde 1929 la considera como un posible fundamento del *Dasein* (Heidegger, 2007a). Para Schelling dicho sistema sería una perfecta contrapartida del sistema spinoziano, opinión que comparte Heidegger; para los dos filósofos alemanes la libertad es fundamentalmente incompatible con el sistema de Spinoza, y el signo definitivo de ello es que en la *Ethica* no hay mal. El axioma compartido por Schelling y Heidegger es que no hay libertad sin la posibilidad del mal; este es el auténtico punto de quiebre. Para ambos pensadores alemanes no hay libertad en Spinoza, además, porque al ser tan completo y acabado su sistema, este deviene en un fatalismo bajo la forma de panteísmo.

Pero Heidegger aclara que el panteísmo, la inmanencia de las cosas en Dios, no es por sí mismo fatalista: “Schelling pretende precisamente –a partir del ejemplo de Spinoza– mostrar que no es tanto el panteísmo, ni la teología en él, sino la ‘ontología’ que le sirve de base, lo que trae consigo el peligro del fatalismo, de la exclusión de la libertad y su desconocimiento” (Heidegger, 2015: 127). ¿Pero cuál es esa ontología de base que convertiría el panteísmo en fatalismo? Esto no se aclara inmediatamente. Lo único indicado es que lo esencial del panteísmo se juega en el modo de entender la cópula es contenida en la afirmación *Dios es todo*, es decir, la manera en que se da la identidad entre Dios y todo.

En este punto el profesor de Friburgo, siguiendo a Schelling, señala lo que a su modo de ver es el error fundamental de Spinoza: no el situar las cosas *en* Dios, sino que estas, y con ellas la sustancia misma, sean concebidas precisamente como *cosas*. Heidegger afirma entonces: “Eso quiere decir que el fallo no es un error teológico, sino antes y propiamente uno ontológico. El ente es concebido en general según el Ser de las cosas, de lo que está ahí delante, y solo de esta manera. El espinosismo no conoce lo vivo ni tampoco siquiera lo espiritual como manera propia y acaso más originaria del Ser” (2015: 152).

Obtendremos otras indicaciones, aunque más indirectas, a partir de la interpretación de Leibniz. En su último curso en Marburgo, en 1928, Heidegger emprendió una revisión de la concepción leibniziana de la verdad. Para el autor de la *Monadología* la verdad consiste, de acuerdo con la tradición, en una *identidad* que logra la inherencia del predicado en el sujeto. A su vez, hay dos tipos de verdades, las originarias (*veritatis rationis*, correspondientes al *ens increatum*, de las cuales no cabe dar demostración) y las derivadas (*veritates*

*facti*, propias del *ens creatum*), a su vez divididas en necesarias y condicionadas. El objetivo de Leibniz apunta a retrotraer las *veritates facti* a una identidad al modo de las verdades eternas, lo que implica, en cierto modo, hallar la necesidad de lo contingente. El pensador de la Selva Negra señala que el motivo inmanente detrás de este proyecto proviene de la teología escolástica, para la cual el modelo ideal para el saber humano es la idea de una *scientia Dei*. De este modo, “la concepción leibniziana de la verdad está delimitada por un doble objetivo: por una parte, por la reducción a la identidad y, por otra, a la vez, por mantener la peculiaridad de las verdades contingentes de hecho” (Heidegger, 2007: 64). Dado que Spinoza se mueve en la misma constelación de problemas, tendremos que plantear una pregunta: en su caso, ¿qué pasa con las verdades contingentes? ¿De qué modo son integradas en la verdad universal del *ens increatum*?

Para Leibniz, el *principium contradictionis* rige sobre las verdades necesarias y el *principium rationis* sobre las contingentes y necesarias. Un conocimiento verdadero de los entes particulares consistiría en una intuición adecuada (además de clara y distinta) en la que se da la identidad esperada entre predicado y sujeto. Pero en este punto surge la pregunta: ¿cuál es el sujeto de la identidad? Se trata del auténtico ente, la sustancia individual de cada ente. ¿Pero en qué consiste la sustancialidad? En la mónada. Aquí se da una diferencia esencial con respecto a Descartes y Spinoza, para quienes la sustancia tiene un rasgo negativo: la no menesterosidad, lo que no necesita de otra cosa para ser. Leibniz, en cambio, buscaría una determinación positiva: un impulso, fuerza o vis activa que inhiere en toda sustancia: “Todo ente tiene este carácter de impulso, está determinado en su ser como impulsante. Éste es el carácter metafísico fundamental de la mónada” (Heidegger, 2007: 100). ¿Pero acaso no es esto lo esencial del *conatus* en Spinoza? ¿Por qué, a pesar de que acaba de aludirlo con respecto al problema de la sustancia, Heidegger elude nuevamente abordar al filósofo holandés en una cuestión tan próxima a él?

La última alusión importante a Spinoza la encontramos en *Identidad y diferencia*, publicado en 1957. Allí Heidegger señala que Hegel encuentra en Spinoza la consumación del *punto de vista de la sustancia*, la cual, a pesar de todo, no puede ser su punto más elevado porque “el ser, en tanto que sustancia y sustancialidad, aún no se ha desarrollado como sujeto en su absoluta subjetividad. Con todo, Spinoza vuelve a expresar siempre de nuevo el pensa-



miento del Idealismo alemán, y al mismo tiempo lo contradice, porque hace iniciar el pensar con lo absoluto” (2008: 109). Aquí el mismo Heidegger hace notar que la sustancialidad de Spinoza, a diferencia de toda la tradición moderna dominante no se despliega como subjetividad. ¿Qué consecuencias tiene esto? ¿Por qué Heidegger pasa de largo ante tal singularidad del pensamiento moderno?

### III. LECTURA CRÍTICA DE LA INTERPRETACIÓN DE HEIDEGGER SOBRE SPINOZA

Heidegger afirma que Spinoza toma sin crítica los conceptos fundamentales de la escolástica. Diremos que, de entrada, esto es cierto. Es propio del *orden geométrico* de la *Ethica*, el partir de definiciones y axiomas que son tomados como ciertos, los cuales corresponden precisamente a los grandes conceptos metafísicos acuñados por la escolástica: sustancia, atributo, modo, finitud, infinitud, esencia, existencia. No hay ninguna objeción ni crítica a las nociones de partida, el comienzo de Spinoza es netamente afirmativo. Pero en ello radica su particularidad y, con su despliegue, su potencial crítico. No hay lector más fiel, más *ortodoxo* de los conceptos metafísicos que Spinoza, pero en un momento dado tan radical ortodoxia deviene heterodoxia. El gran ejemplo de ello es la idea de sustancia, definida como “[...] aquello que es en sí y se concibe por sí, es decir, aquello cuyo concepto no necesita el concepto de otra cosa, por el que deba ser formado” (Spinoza, 2009: 39).<sup>1</sup> No encontramos en esta definición nada extraño ni ajeno a la tradición. Pero de la extrema fidelidad a la definición, a la no menesterosidad de otro para ser, Spinoza deducirá la infinitud y unicidad de la sustancia, algo que ya resulta chocante para la tradición. Se trata de la exaltación de la metafísica, su afirmación más decidida, pero debido también a ello, su *exasperación*.

Por su parte, la aceptación de la *mathesis universalis*, es decir, que la totalidad de lo ente pueda y deba ser representada en términos matematizables, da cuenta de la radical fidelidad de Spinoza al espíritu moderno. Al igual que la definición inicial de los conceptos, la elección del *ordine geometrico* se realiza sin mayor justificación. Lo más cercano a una doctrina del método en Spinoza

<sup>1</sup> *Ética*, I, D3.

lo encontraremos en el *Tratado de la reforma del entendimiento* (2014). Pero aquí sucede lo mismo que en el caso anterior, la firme ortodoxia inicial resulta en una inusual heterodoxia: la *mathesis universalis* es, en la tradición, la exigencia proveniente del hombre para que lo ente sea representado en sus términos, calculables y disponibles, de este modo lo ente es *asegurado para* el sujeto. Sin embargo, como supo ver el mismo Heidegger, en Spinoza la subjetividad está desplazada de su puesto prioritario. El *ordine geométrico* no resulta en ningún procedimiento que asegure la plena disponibilidad calculante de lo ente para el hombre; casi, al contrario, como veremos más adelante, lo ente es desbordado y desfondado. En Spinoza no es el mundo el que debe ser adaptado al sujeto, sino que el sujeto debe transformar su mirada para captar el mundo, por esto el filósofo holandés habla de una *emendatio* del entendimiento. A su vez, en la *Ethica* el hombre, en su estado *normal y natural*, no es presentado como ese sujeto racional que rige la *mathesis universalis* sino al contrario, como un modo de la sustancia más entre otros, que la mayor parte de las veces se limita a ser paciente de las leyes inmutables de la naturaleza, *sujeto* de una ingente cantidad de deseos y afecciones. La *mathesis universalis* es más un rasgo de la sustancia que la creación del modo finito llamado ser humano.

Revisemos ahora el caso de Giordano Bruno. De entrada, si fuera cierto que Spinoza se limita a *repetir* la metafísica del nolano, ¿por qué no se confrontó entonces Heidegger con Bruno? ¿Por qué su silencio en general con respecto a las filosofías inmanentistas, incluida la de los estoicos? ¿Por qué, además, su falta de diálogo con el renacimiento? Naturalmente, estas preguntas van más allá de este texto, baste con señalar lo concerniente a la ontología de Spinoza, cuyo principal fallo consistía, según se vio, en entender a los entes en general como cosas, con lo cual desconocería su vitalidad. Pero ello está en contradicción con la idea de que haya tomado sin más la metafísica de Bruno, a la cual le reconoce la concepción de un movimiento vivo. En el mismo curso sobre Schelling afirma lo siguiente:

Ahora bien, si como en Giordano Bruno y en Leibniz, todo ente es concebido como representador y, no obstante, la naturaleza no queda disipada –en sentido fichteano– en un mero no-yo, entonces brota un ‘realismo superior’; según este, la naturaleza es un poder que permanece en sí, pero no algo muerto, sino vivo, a saber, la libertad encerrada en sí, aún no desplegada (Heidegger, 2015: 160).

De modo que Heidegger tendría que aceptar una de dos opciones: que la metafísica de Spinoza no es una mera copia de Bruno, o bien, si lo es, tendría que reconocerle al menos la inclusión de una vitalidad en la naturaleza. Lo que sin duda comparten el neerlandés y el nolano es su deducción de la actividad y actualidad infinitas de la sustancia divina. Pero en ambos casos, ¿hasta dónde llega el infinito de la sustancia? ¿Es un infinito radical? Spinoza afirma que los atributos de la sustancia son infinitos, pero ¿lo son también los modos en que se expresan los atributos? ¿Todo lo que es posible existe, ha existido o existirá?

Pasemos ahora al problema del mal y la libertad, el auténtico punto de quiebre entre Spinoza, por un lado, y por el otro Schelling y Heidegger. Para los dos alemanes la libertad es esencialmente libertad *para el bien y para el mal*. Pero Spinoza considera que el mal no tiene consistencia real, es sólo una palabra o una perspectiva, pues cuando se mira el universo *sub specie aeternitatis* no hay nada malo en él; el mal es una ficción derivada de la vana esperanza humana según la cual la naturaleza debería estar ordenada en función de las finalidades y deseos humanos, y cuando algo no sucede de este modo, se le considera *malo* –otra crítica spinoziana al antropocentrismo subjetivista. En la cuarta parte de la *Ethica* se afirma: “Por lo que se refiere al bien y al mal, tampoco ellos indican nada positivo en las cosas, es decir, consideradas en sí mismas, no son más que modos de pensar o nociones que formamos porque comparamos las cosas entre sí” (2009: 185).<sup>2</sup>

Lo inaudito en Spinoza no es sólo la inconsistencia del mal, sino con ella la del bien. Es esto probablemente lo que resultó más chocante para sus detractores. Como afirma Deleuze, “si el mal no es nada, según Spinoza, no es porque solo el Bien sea y produzca ser, sino al contrario, porque el bien no es más que el mal, y que el Ser está más allá del bien y del mal” (2009: 42).<sup>3</sup> Estamos, pues, ante un desfondamiento de las valoraciones humanas, ante el surgimiento del problema que doscientos años después irrumpirá en Nietzsche con el término *nihilismo*. Para Heidegger, la esencia del nihilismo, que el propio Nietzsche habría soslayado, atascado aún en el modelo de los valores, consiste en el olvido del ser; pero afrontar esa nada conduce a la experiencia

<sup>2</sup> *Ética*, IV, Prólogo.

<sup>3</sup> Traducción modificada. Agradezco al Dr. Ricardo Gibu la sugerencia de traducción.

de lo que *no es ente*. La nada es un preludio de la diferencia ontológica, nos arranca del domino habitual en el que solo sabemos habérmolas con lo ente. Y bien, ¿no es una experiencia similar a la que conduce la *Ethica* de Spinoza, un desfondamiento de lo ente y sus valores comunes?

Sin embargo, para Heidegger la inexistencia del mal resultaría en la inexistencia de la libertad, porque si no hay bien y mal para elegir entre ellos, todo se reduce a un fatalismo. Por ello lee en Spinoza, como muchos otros intérpretes de diversas épocas, un mecanicismo determinista. Al filósofo de la Selva Negra le preocupa, pues, salvar la libertad, porque sin ella no hay *Da-sein*. Pero ¿es verdad que no hay libertad en la *Ethica* de Spinoza? Es muy conocida la crítica de Spinoza a la ilusión de libertad: “[...] los hombres piensan que son libres, porque son conscientes de sus voliciones y de su apetito, y ni por sueños piensan que las causas por las que están inclinados a apetecer y a querer, puesto que las ignoran” (2009: 68).<sup>4</sup> Los hombres desean cosas, y además son conscientes de ese deseo; esa consciencia los lleva a la ilusión de que desean libremente, pero dicha ilusión solo se mantiene mientras dura la ignorancia de las causas de ese deseo.

Nos equivocamos si creemos que esta es la última palabra de Spinoza sobre la libertad. Heidegger pierde de vista el protagonismo de la quinta parte de la *Ethica*, que lleva por nombre *De la potencia del entendimiento o de la libertad humana*. Como ha observado Deleuze, “todo el esfuerzo de la Ética está destinado a romper el vínculo tradicional entre la libertad y la voluntad” (2009: 101), con lo cual va más allá de filósofos posteriores como Leibniz y Nietzsche. De inicio solo es libre aquella causa que existe por la sola necesidad de su naturaleza, es decir, Dios o la sustancia. Pero cuando el hombre logra formar suficientes ideas adecuadas de su propia esencia es posible concebir su libertad, de manera que “[...] el hombre no nace libre, sino que llega a serlo o se libera [...] El hombre, el más potente de los modos finitos, es libre cuando se apodera de su capacidad de obrar” (Deleuze, 2009: 103). Vistas las cosas de este modo, la libertad sería relativamente más *fácil* e inmediata en Heidegger y Schelling, no así en Spinoza, para quien es algo tan inusual como arduo de conseguir. Si la libertad es concebible en la última parte de la *Ethica*, Spinoza habría logrado lo que Schelling buscaba: integrar la libertad

<sup>4</sup> *Ética*, I, Apéndice.

al sistema, de ahí la aparente extrañeza del libro quinto con respecto al resto de la *Ética*. La libertad de Spinoza no sólo va más allá de la voluntad, sino también del yo racional, con lo cual va más allá de Schelling y el idealismo alemán. Heidegger pregunta en el curso citado:

¿Cuál es el concepto real y, por ende, vivo de la libertad humana? Esta es la pregunta, y es la pregunta que el idealismo no se planteó, y es la pregunta que el idealismo ya no puede plantear. El idealismo llega aquí a un límite porque él mismo presupone, para su propia posibilidad, el concepto de hombre como el yo racional, el concepto que excluye una experiencia fundamental más originaria de la esencia del hombre (2015: 163).

Esta concepción del hombre es precisamente con la que rompe Spinoza, antes del idealismo. La libertad que bosqueja el filósofo neerlandés implica un autocuestionamiento del hombre que lo lleva a romper con su tradicional concepción de un *animal rationale*, algo que es, a juicio de Heidegger, uno de los núcleos de la metafísica moderna. Ahora bien, hay una última razón por la que el problema del mal le interesa tanto a Heidegger, y es por las implicaciones que tiene con respecto a la estructura ontológica del hombre. De acuerdo con Schelling, el mal está fundado en Dios, pero no es causado por él. El mal únicamente puede darse en un ente en el que sea divisible el fundamento y la existencia; en Dios y en todos los entes finitos fundamento y existencia están unidos, en otras palabras, *son ya todo lo que pueden ser*. El hombre, en contraste, no es aún todo lo que puede ser, existe en un fundamental inacabamiento a partir del cual puede ocuparse de su propio ser y encaminarlo en un sentido o en otro; se trata de la condición ontológica del cuidado (*Sorge*), tan importante para Heidegger en el marco de *Ser y tiempo*. Para el filósofo de la Selva Negra este *inacabamiento* óntico del hombre es fundamental porque a partir de ello se abre la posibilidad de una relación con el propio ser, y con esto, de pensar y preguntar por el ser.

Aunque no bajo la forma del mal, consideramos que esta *escisión ontológica* entre fundamento y existencia se encuentra de otro modo en Spinoza: el hombre es el único modo finito cuyo *conatus* no está plenamente realizado, *no es todo lo que puede ser*. Mientras que la potencia de la sustancia está absoluta y actualmente realizada de forma infinita, y la potencia de los otros modos está igualmente realizada, aunque finita, solo el hombre puede aumentar o dismi-

nuir su potencia de actuar. ¿De dónde viene la singularidad de este modo finito? De acuerdo con esto, en Spinoza late una auténtica pregunta por la esencia del hombre, de hecho, preguntar por ella es el camino hacia la libertad.

Veamos finalmente el problema de las verdades contingentes y de la ontología de las cosas particulares. Heidegger había señalado que en el fondo el problema de la concepción de Spinoza era concebir a la sustancia misma como cosa, esto es, lo que el filósofo alemán entiende como *ente a la mano*, acabado y determinado como disponible a partir de su uso. La sustancia de Spinoza sería inerte, sin vida ni devenir. Pero más adelante, con respecto a Schelling, Heidegger afirmará que hay otra manera de pensar las cosas que no sea a la manera de lo inerte, esto es, en su devenir, “[...] de esta forma también cambia el concepto de cosa. La cosidad de las cosas consiste en revelar la esencia de Dios. El ser-cosa significa exponer como un devenir el Ser de Dios mismo, que es devenir eterno” (2015: 207). Pero ¿no es esta precisamente la consideración de los modos en Spinoza, la expresión de un grado particular de la potencia de la sustancia? Heidegger añade sobre Schelling: “las cosas *son* por cierto, pero la esencia de su Ser consiste en cada vez exponer un grado y un modo en que lo absoluto se constata y expone” (2015: 207). Así pues, lo que Heidegger le reconoce al filósofo de Tübingen ya está contenido en la doctrina de los modos de Spinoza, quien afirma: “Las cosas particulares no son nada más que afecciones de los atributos de Dios, o sea, modos en los que los atributos de Dios se expresan de una cierta y determinada manera” (2009: 59).<sup>5</sup>

Finalmente mostraremos que ni siquiera los modos pueden reducirse a la neutra y domesticada concepción de la cosa que Heidegger pretende imputarles. Un diagnóstico frecuente del profesor de Friburgo consiste en que la tradición metafísica ha subsumido bajo el esquema de los entes a la mano (*Vorhandenheit*) a entes que no necesariamente tienen esa forma, como el propio ser humano o, en este caso, Dios. Es propio de la cosa-a-la-mano el mostrarse como comprensible de suyo, y de acuerdo con esto, habitualmente disponible para su uso. A partir de su énfasis en la *mathesis universalis*, Heidegger considera que en el sistema de Spinoza todo aparece de antemano calculado y disponible. Pero esto no es así, y ello no por un afán de contraposición

<sup>5</sup> *Ética*, I-25, Corolario.

a lo calculable y demostrable sino, como en otros casos, precisamente por su radicalización.

Al igual que Leibniz, Spinoza busca dar razón suficiente para los hechos y modos contingentes (*veritates facti*), esto implicaría conocer la necesidad por la cual existen los modos actuales y no otros. Pero justo en este punto se abre un abismo en el sistema de Spinoza, un abismo que no se observa en la superficie, pero deja huellas imborrables. El abismo se abre con la consideración de una potencia infinita de la sustancia. En la proposición 16 de la primera parte enuncia Spinoza: “De la necesidad de la naturaleza divina deben seguirse infinitas cosas en infinitos modos, esto es, todo cuanto puede caer bajo el entendimiento divino” (2009: 52).<sup>6</sup> ¿Qué tan infinitas son esas cosas? Tanto cuanto el entendimiento divino sea capaz de intuir, pero si su potencia es infinita, ¿existe todo? En una especie de *versión en negativo* del principio de razón suficiente de Leibniz, afirma el pensador holandés: “[...] existe necesariamente aquello para lo que no hay razón ni causa alguna que impida que exista”.<sup>7</sup> Pongamos por ejemplo la existencia de Napoleón: el general francés es un modo real que existió efectivamente, fue una expresión de la potencia de la sustancia; la existencia de un Napoleón que triunfó en Waterloo es incompatible con la realidad de los modos realizados efectivamente que conocemos. Diversos factores impiden, pues, la existencia del modo Napoleón triunfante en Waterloo. ¿Significa esto que la potencia de la sustancia es acotada o recibe límites? Entonces ya no sería infinita en sentido absoluto, solo en un sentido relativo.

Pero ¿hay algo que impida la existencia de otro *eslabonamiento modal*, paralelo al que conocemos, en el cual Napoleón resultó victorioso en Waterloo? Mirado desde la potencia de la sustancia, no parece haber nada que lo impida. Además, algo que limitase la potencia infinita de la sustancia tendría que ser más potente que ella, lo cual es absurdo si la primera se entiende como infinita. Estaríamos ante la posibilidad, para usar términos más en uso en nuestra época, de universos o realidades alternas que existen efectivamente. Pero si se asume cabalmente la infinita potencia creadora de la sustancia no

<sup>6</sup> *Ética*, I-16.

<sup>7</sup> *Ética*, I-11.

solo habría que admitir la existencia de *otros* universos y otras realidades –*eslabonamientos modales*–, sino de *infinitos* universos e *infinitas* realidades.

De la infinitud de Dios, Giordano Bruno ya había derivado la existencia de infinitos mundos, aquí estaríamos ante una afirmación más radical aún, que todo lo posible existe, que la posibilidad es exactamente igual a la potencia y a la realidad, un *cosmos panexistente*. Spinoza no llegó a formular explícitamente esta tesis, parece retroceder ante ella, pero es lo que se deduce de tomar cabalmente sus afirmaciones. Cuando critica a las concepciones insuficientes de Dios, afirma sobre ellas que “[...] aunque conciben a Dios sumamente inteligente en acto, no creen, en cambio, que pueda hacer que existan todas las cosas que entiende en acto, y que piensan que de esta manera destruirían el poder de Dios. Si hubiese creado, dicen, todas las cosas que están en su entendimiento, ya no habría podido crear nada más” (2009: 53-54),<sup>8</sup> por lo cual conciben a un Dios que solo creó lo que decretó crear desde un inicio. En cambio, Spinoza muestra que, de la suma potencia de la sustancia, es decir, “[...] de su infinita naturaleza han fluido necesariamente infinitas cosas de infinitos modos, es decir, todas, o que se siguen siempre con la misma necesidad, del mismo modo que de la naturaleza del triángulo se sigue, desde la eternidad y por la eternidad, que sus tres ángulos son iguales a dos rectos” (2009: 54).<sup>9</sup>

Esto conduce a enormes problemas metafísicos. Si todo existe necesariamente, derivado de la potencia creadora de la sustancia, a todo modo posible le corresponde necesariamente la existencia, es decir, los modos tendrían la misma propiedad que Dios: la igualdad entre su esencia y su existencia, ¿cuál sería entonces la diferencia entre Dios y sus modos? ¿Acaso una diferencia de entendimiento, una diferencia de razón? Esta sería la afirmación más radical de un panteísmo. Como dijimos, Spinoza no llega a afirmar explícitamente la tesis de un *cosmos panexistente*, es decir, un cosmos en el que todos los modos posibles en realidad se actualizan, pero sí se pregunta: si la potencia creadora de la sustancia es infinita, ¿por qué existen los modos actuales y no otros? Si todos los modos son igualmente posibles en el entendimiento divino, ¿por qué unos se realizan y otros no? Esto implica un desfondamiento del ente y

<sup>8</sup> *Ética*, I-17, Escolio.

<sup>9</sup> *Idem*.



del principio de razón suficiente, el cual se vuelve entonces innecesario si todo existe con la misma igualdad y necesidad. Si todos los modos son igualmente posibles, no hay razón para la existencia de unos sobre otros; su existencia sería gratuita, sin razón, sin fundamento (*Grund*). Por esto, contrario al retrato que pinta Heidegger, según el cual los modos, atributos y sustancia de Spinoza quedan fijados y domesticados en un cálculo perfecto, en realidad las cosas singulares quedan desbordadas, desfondadas, esto es, sin razón ni fundamento, porque en realidad, si todos los modos posibles existen, *ya no necesitan fundamento ni razón suficiente*.

Como observa Atilano Domínguez en su introducción a la Ética, “el problema metafísico, relativo al origen de las cosas singulares, el mismo Spinoza confiesa al final de su vida no haberlo llegado a poner totalmente en claro” (Domínguez en Spinoza, 2009: 18). Un signo llamativo del peso de este problema es el hecho de que el *Tratado de la reforma del entendimiento* haya quedado inconcluso justo al abordar esta cuestión. En esa obra el filósofo afirma en los últimos párrafos: “[...] no parece ser pequeña la dificultad que subsiste para que podamos llegar al conocimiento de estas cosas singulares. En efecto, concebirlas todas a la vez es algo que está muy por encima de las fuerzas del entendimiento humano” (Spinoza, 2014: 150).

Pero este acuciante problema queda apenas insinuado en líneas escasas como las recién citadas. La gran fachada del sistema spinoziano, tan perfectamente apuntalado, no deja intuir a una primera mirada que debajo de ella, en sus cimientos, se agita la problemática del origen de los modos contingentes. El retrato de Heidegger solo capta esa fachada.

## CONCLUSIONES

La imagen que Heidegger se construyó de la modernidad se basa en los hitos marcados por Descartes y Leibniz. A partir de esto, la esencia metafísica de la modernidad apunta a que solo es ente aquello susceptible de ser puesto para el sujeto en términos que le sean disponibles y representables; el primer gran acabamiento de este principio se da en la exigencia de razón impuesta por el principio de razón suficiente de Leibniz. Pero con Spinoza, un contumaz pensador moderno, atestiguamos una ruptura con la subjetividad moderna, a la

vez que un desfondamiento del principio de razón suficiente. ¿Spinoza no es entonces un pensador moderno? ¿O la esencia metafísica de la modernidad no es tan homogénea como Heidegger pretendió? En este caso, el filósofo alemán tendría que haber reescrito su lectura de la modernidad, tal vez tendría que haber refutado algunas de sus tesis centrales. Quizá en parte a ello se deba el silencio que guardó sobre Spinoza.

El pensador holandés se habría mostrado como un consumidor de la modernidad incluso antes del final de la modernidad. Esto llevaría a considerar la necesidad de replantear la *cronología de la historia del ser*, que en Heidegger parece siempre avanzar en una línea continua, a veces con atrasos y dilaciones, pero siempre en un sentido. La anomalía que constituye Spinoza mostraría que tal vez la historia del ser acontece de manera discontinua, con saltos, quiebres y bifurcaciones. Quizá la metafísica cartesiano-leibniziana no fue la única posible dentro de la modernidad.

En una circunstancia similar está la cuestión del nihilismo, que, si bien habría sido un motor secreto de la historia de la metafísica en tanto olvido del ser, solo irrumpiría en toda su fuerza con el pensamiento de Nietzsche. Pero hemos visto que el desfondamiento del ente que se suscita en Spinoza conduce ya a la experiencia del nihilismo, únicamente faltaba la palabra como tal. Pero se trataría de un nihilismo que va más allá de Nietzsche pues, como vimos, en el filósofo neerlandés se da también un desfondamiento de los valores, un paso que a ojos de Heidegger le faltó dar a Nietzsche. Lo paradójico sería, pues, que en Spinoza se daría una especie de superación del nihilismo antes del nihilismo: de nuevo la necesidad de romper con una cronología lineal en la historia del ser.

En esto hallamos lo que puede ser un nuevo prejuicio de Heidegger, ya no con respecto a Spinoza, sino con respecto a su concepción misma de la historicidad: “[...] lo nuevo, lo que diverge, lo que cae fuera y lo extravagante es históricamente inesencial aunque también inevitable” (2008a: 38). De acuerdo con esta valoración ya no sorprenderá tanto que Spinoza, un pensador que no encaja en los modelos, una anomalía y una excepción, sea dejado de lado por Heidegger. Pero tal vez sea labor del pensar actual y futuro construir una historia del ser con la mirada puesta en lo que cayó fuera, por ello una historia *extática* o discontinua del ser.

## BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, G. (2009). *Spinoza: Filosofía práctica*. Barcelona: Tusquet.
- Heidegger, M. (2015). *El tratado de Schelling sobre la esencia de la libertad humana (1809)*. Buenos Aires: Waldhuter.
- (2006). *Nietzsche*. Barcelona: Destino.
- (2006). *Meditación*. Buenos Aires: Biblos.
- (2010). “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- (2007). *Principios metafísicos de la lógica*. Madrid: Síntesis.
- (2007a). “De la esencia del fundamento”, en *Hitos*. Madrid: Alianza.
- (2008). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (2008a). *Preguntas fundamentales de la filosofía. «Problemas» selectos de «lógica»*. Granada: Comares.
- Spinoza, B. (2009). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- (2014). *Tratado de la reforma del entendimiento*. Madrid: Alianza.
- Xolocotzi, A. (2011). *Crónica de Ser y tiempo de Martin Heidegger*. México: BUAP/Itaca.





## LA TEMPORALIDAD DEL ROSTRO CINEMATOGRAFICO EN LA ÉPOCA TÉCNICA CONTEMPORÁNEA

VIRIDIANA PÉREZ GÓMEZ

### INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone abordar la relación del cine con la temporalidad, tomando como referencia la propuesta filosófica de Gilles Deleuze. Si el cine nos ofrece una nueva forma de ver el mundo, también reconstituye la parte afectiva del vivir humano, en la medida en que ese *ver* es, al mismo tiempo, un entrar en la afección misma del otro. De manera que, si en el cine el primer plano es el rostro y la pregunta es *¿qué expresa?*, en la época técnica contemporánea la pregunta cambia, ya no para afirmar el rostro, sino para saber qué rostro se muestra en ese primer plano.

No se trata de reflexionar sobre el cine o de describir su funcionamiento operatorio interno, su historia o sus avances, sino que, tomando distancia de él y en la esfera autónoma de la filosofía, ahondar en el pensamiento del mundo y del ser que le corresponde, sin que su expresión esté dada en conceptos. Siguiendo el proceder deleuziano, no partiremos de la conceptualización del cine, ni del tiempo, mucho menos de la técnica como uno de los ejes direccionales, sino del método “rizomático” que él mismo plantea. Pues como el filósofo parisino dice: “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, incluso los futuros parajes” (Deleuze, 2014: 26).

## I. EL PENSAMIENTO CINEMATOGRAFICO DE GILLES DELEUZE

Para abordar a Gilles Deleuze no podemos pensar únicamente a partir de éste, sino que el problema en filosofía se presenta también en la necesidad de saber desde dónde nos habla, lo cual significa saber contra quiénes está luchando y con quienes está dialogando.

Como es sabido, Deleuze se enfrenta como muchos otros a una tradición apabullante, intenta moverse en la filosofía desde distintos ámbitos, tradiciones e inclusive, desde distintas concepciones de la filosofía misma. No menos sabido es la importancia que le confiere a Bergson, a quien Edmund Husserl en algún momento refirió como el primer fenomenólogo. Y es que Bergson en su diálogo con la física, las matemáticas, la biología y la filosofía (entre otras), incitó a ver nuevos panoramas, diferentes formas en las que el pensamiento se desarrolla y transforma. Refiere Deleuze que Bergson comparaba en distintas ocasiones el “andar de la filosofía con el procedimiento del cálculo infinitesimal” esto porque “cuando uno ha sacado provecho en la experiencia de una pequeña luz que nos señala una línea de articulación, queda prolongarla más allá de la experiencia, así como los matemáticos” (Deleuze, 2017: 23). Bergson en este punto está dialogando con Riemann, un matemático excepcional para su época. Pero no sólo con éste, sino que también se encuentra en íntimo diálogo con Einstein, a partir de su teoría sobre la relatividad.

Todos estos impulsos bergsonianos no son ajenos a las problemáticas que desarrollará posteriormente Deleuze, nos referimos al problema de la multiplicidad como un hilo conductor, mas no determinante, en su forma de proceder. Antes bien, el término “multiplicidad” no trata de oponer lo Múltiple a lo Uno, sino de distinguir esos dos tipos de multiplicidad (cf. Deleuze, 2017: 35).

Al respecto dice Deleuze: “únicamente cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo” (Deleuze, 2014: 32). Multiplicidad en este sentido no puede, o más bien, no debe entenderse en el pensamiento deleuziano como una determinación o como un punto de partida, porque lo que se busca no es un centro, sino justamente el método de leyes de combinación, por ello es por lo que las multiplicidades son rizomáticas, porque las combinaciones, las

interconexiones y los puntos de encuentro son *indefinidamente* posibles. El principio de multiplicidad (entendido no como determinación), rige el pensamiento de Deleuze hasta el punto de que su sistema filosófico se puede interpretar desde el pensamiento rizomático, en donde nunca podremos reconstruir una unidad porque de hecho no la hay.

En Deleuze, no obstante, de las indefinidas articulaciones en su pensar, surgen conexiones que posibilitan otras nuevas interconexiones a partir de la necesidad de una teoría filosófica del cine,<sup>1</sup> porque es el único espacio de despliegue en donde la esencia misma del mundo se manifiesta, y en donde las superficies, los signos y las imágenes pueden articularse.<sup>2</sup> Deleuze lleva a cabo la tarea exponiendo las posibilidades ontológicas de la imagen-cine, y de esta manera, la relectura de las tesis de Bergson abre la posibilidad de construir una nueva concepción de la imagen, donde el cine y la filosofía se retroalimentan mutuamente para dar lugar a una nueva concepción del mundo. Mundo en el cual comparecemos y en el cual podemos desplegar las distintas maneras en las que somos afectados y afectamos a la vez, cosa que en ninguna época desaparecerá. El problema en la época técnica es saber cómo es tal afección, por el hecho de que ésta se presenta en cierta medida como una afección neutra, y si pensamos en algo neutro pensamos inmediatamente en una cierta forma de reposo o bien de suspensión, a una cierta inmovilidad, como si en la época técnica la afección fuera más bien algo indiferente.

<sup>1</sup> Al respecto Philippe Mengue escribe “[...] ya sea que uno aborde la obra de Deleuze por el camino de las superficies y los simulacros, o bien por el de los regímenes de signos, no puede sino desembocar en la necesidad de una teoría filosófica del cine. Dicha necesidad interna propia de la obra deleuziana, viene a reunirse con la necesidad interna, propia del cine, de una teoría” (2008: 360).

<sup>2</sup> En los dos volúmenes que Deleuze dedica al estudio del cine (*La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*) la apuesta principal es reunir o, mejor dicho, hacer todas las conexiones posibles de lo que él mismo ha planteado anteriormente. Debemos tener en cuenta que ambos textos corresponden a lo que podríamos colocar entre los últimos escritos del autor, y en donde condensa cabalmente su pensar. De tal manera que en el segundo tomo, más que en el primero, expone lo que hasta la fecha se considera el trabajo más riguroso y filosófico sobre el cine. Hasta este punto no se trata de vincular todo su trabajo al ámbito teórico del cine, sino de ver análogamente, que tanto su pensar como su obra, proponen una forma de interpretación, y en donde el cine ocupa un lugar fundamental, puesto que en él se juega como tal el ejercicio *rizomático* y la idea del *pliegue*.

Aspectos importantes de ello podemos verlos a partir de lo que Deleuze desarrolla en torno a la *imagen*, y la importancia que le confiere inclusive desde antes de su propuesta filosófica sobre el cine. Antes de abordar la propuesta filosófica que Deleuze ofrece del cine, debemos detenernos en su concepción de *imagen*. Si pensamos en *imagen*, ésta se presenta, en primer lugar, como un plano delimitado. Imagen en sentido *usual* de la palabra la referimos a una captura, a algo estático, algo captado y con posibilidad de ser reproducido estáticamente. A diferencia de un recuerdo que sólo se puede reproducir en la memoria, una imagen se puede traer en el tiempo y el espacio, es decir, su actualidad permanece siempre; la imagen se muestra presente, no a manera de una imagen recuerdo, porque entonces se recuerda en su duración. Más bien una imagen se entiende a partir de una instantánea, lo que ello significa, sin movimiento. El peso que ha tenido la imagen tanto en el plano artístico como en el filosófico se ha extendido a la imagen cinematográfica, de la que se ha hecho eco la reflexión de Gilles Deleuze.

Pues bien, la imagen cinematográfica devela uno de los problemas centrales de la filosofía desde sus orígenes: el movimiento.

Nos hallamos, en efecto ante la exposición de un mundo donde IMAGEN = MOVIMIENTO. Llamemos Imagen al conjunto de lo que aparece. Ni siquiera se puede decir que una imagen actúe sobre otra o que reaccione ante otra. No hay móvil que se distinga del movimiento ejecutado, no hay cosa movida que se distinga del movimiento recibido. Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación (Deleuze, 1984: 90).

Este tipo de imagen lo que muestra no es el movimiento y el cómo se articula, sino que ella misma es el movimiento, y al estar todo en constante movimiento, todo es imagen. Por lo tanto, si la filosofía quiere decir algo en torno a la técnica, Deleuze diría que tendrá que decirlo a partir de la misma idea de movimiento, como si ésta –la técnica– no fuera sino una determinada forma del movimiento, de la imagen. ¿Qué imagen se muestra (se mueve) en la época técnica, o mejor aún, qué rostro muestra? Será el fenómeno del cine el mejor para mostrar el dinamismo de la imagen en la época técnica. En él existe una variedad de imágenes, éstas se encuentran en planos y el plano es, según Deleuze, “*la determinación del movimiento que se establece en el sistema*



*cerrado*, entre elementos o partes del conjunto” (1984: 36); en este sentido, el movimiento es “el corte móvil de un todo cuyo cambio expresa [...] [el movimiento] concierne también a un todo, cuya naturaleza difiere del conjunto. El todo es lo que cambia, es lo abierto o la duración. El movimiento expresa, pues, un cambio del todo, o una etapa, un aspecto de este cambio, una duración o una articulación de duración” (1984: 37).

Con ello, vemos que el plano además de determinar el movimiento, es decir, permitirlo, expresa un cambio en el todo que es, en esencia, un todo siempre abierto en tanto que toma las imágenes de un espacio abierto. Pero hay que tomar en cuenta que el plano tiene distintas maneras de expresión, y es el primer plano el que permite mirar no un todo abierto exterior, sino la interioridad del todo, y a ésta se llega únicamente a través del rostro, éste no como metáfora, sino como elemento ontológico del plano afectivo.

## II. EL ROSTRO EN EL CINE, EL ROSTRO EN EL TIEMPO

Hemos expuesto hasta ahora la idea que articula imagen = movimiento como pensamiento cinematográfico. En éste, el rostro constituye la delgada línea entre un todo siempre abierto y un todo abierto a la interioridad. A partir del rostro en el cine se pueden trastocar las afecciones. Deleuze indica que “*la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro*” (Deleuze, 1984:131) y prosigue: “no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto...” (132). Es justamente la afección la manera más propia en la que al hombre se le conoce, porque mediante la expresión se pueden reflejar sus pensamientos, sus emociones, sus pasiones, desagradados, encantos. Esto quiere decir que es una manera de reconocimiento de la verdad que no va en contra de la tesis que defiende que la verdad es interioridad, pues la afección si bien es cierto que se manifiesta o, en otras palabras, *se deja ver*, nos inserta en un ámbito interior con el otro, con lo otro. La afección nos revela su ser mediante el pliegue: entre lo que es la afección misma, lo afectado y lo que me afecta. Recordemos que, así como la filosofía se encarga de vincular problemas, no siempre lo hace de golpe, lo que hacemos en este punto es

preparar el camino para entrar en la relación entre cine y filosofía en su vinculación con la época técnica y sus consecuencias.

Ciertamente la filosofía se despliega en su propio escenario y de ahí surge la “pretensión” de alcanzar la verdad. En este sentido, nuestra pretensión filosófica de abordar el cine en relación con la época técnica, no se encuentra de ninguna manera ligada a la búsqueda de verdades absolutas, o de “verdades máximas”, sino en términos de aquello que se *devela* en el rostro del otro o de lo otro en la época técnica como el fenómeno que encaramos día a día.

Esto porque es el rostro lo que aparece lleno de expresión, de rasgos, de comunicación. En el rostro se encuentra y se puede mirar aquello que está destinado, destino compartido con el otro que puede verlo, con el todo.<sup>3</sup> Ya hemos anticipado este carácter, llamémoslo “compartido”, a través del todo abierto por medio de la expresión. La expresión nos hace partícipes del otro en su carácter afectivo, porque podemos ver la interioridad a partir de la exterioridad.

Este “movimiento” como podría llamarse, es un movimiento casi instantáneo, en la medida en que captamos la expresión *inmediatamente* y traducimos eso “exterior”, eso que vemos, de su ser interior desprovisto de falsedad, pues el horizonte temporal al que nos remite el primer plano nos lleva a captar no más que ese instante. Y es el instante como expresión el que nos lleva a concebir una “idea de verdad”, porque al ocurrir todo en un instante, no cabe la posibilidad propiamente de falsedad, es un hecho el que ocurre, y ese hecho es traducible. Toda expresión es interpretada. El problema viene cuando la interpretación es contingente *de facto*. Sin embargo, la mirada al primer plano nos conduce de alguna manera a concebir el carácter verídico del rostro, no hay más verdad que en la expresión del rostro por la naturalidad con la que en un instante se puede captar. Pero ¿no es acaso el primer plano más que ese instante? ¿Es de hecho el carácter instantáneo el que posibilita abordar de otra manera la temporalidad en el rostro?

En efecto, el instante sólo nos muestra la expresión del rostro y la verdad que hay en ella entera y de golpe, pero el cine nos muestra la duración que dura en la imagen afección, es decir, la afección dura y en la duración capta-

<sup>3</sup> “Es el rostro el que parece mejor dotado, ya que en él cada rasgo es, en su destino, solidario con cada uno de los otros, es decir, con el todo” (Aumont, 1988: 81).

mos o bien que hay verdad, o bien que hay juego. Por juego entiéndase no saber distinguir entre lo que se muestra como verdadero y lo que es falso. No nos interesa la falsedad en sentido banal, como una serie de expresiones encadenadas para desembocar en la afección, sino la falsedad en términos del cine, porque, aunque hay verdad en el instante, y se expresa un juego en la duración, el hecho es que el cine muestra un rostro *verdadero*: el actor o la cosa. Ese rostro *verdadero* es *otro, simplemente otro* de lo que significa un personaje o una cosa, y en este sentido el rostro siempre es doble porque superpone una especie de máscara transparente a otro rostro más profundo, más verdadero, más otro. Lo cual nos lleva a plantearnos ¿de qué veracidad hablamos? Y la respuesta es, ineludiblemente, la verdad del cine.

El carácter artístico del cine se vuelve ontológico al poder mostrar y jugar en cierta medida entre lo que parece ser y lo que en verdad es. No se trata de la verdad o la falsedad, se trata de que por medio del rostro se muestran no sólo las afecciones, sino la esencia de lo que es tan propio pero que no es él mismo, porque el sentido con el que es presentado y el sentido que adquiere cuando se presenta siempre se encuentran en constante juego.

Esto quiere decir que, por un lado, el rostro es el único capaz de plantear una serie de problemáticas dentro del cine, pero también plantea cuestionarse la parte ética que lleva ese primer plano, porque si reflexionamos, hasta este momento cuando hablamos de rostro, únicamente hacemos alusión al rostro humano, y a éste el cine lo muestra como aquel rostro a partir de un otro que es otro.<sup>4</sup>

El problema ontológico es el no saber quién es el rostro, porque se mantiene en un juego de pensar la esencia como lo que aparece justamente en primer plano, pero detrás de esa esencia, está la esencialidad de un yo que finge ser otro y lo constituye en eso: un otro-otro anclado a su temporalidad esencial. De manera que es en este punto donde podemos insertar el problema de la técnica contemporánea, no como algo ajeno al planteamiento cinematográfico, sino con plena relación. Se trata de que la técnica como primer

<sup>4</sup> “La fisonomía es, pues, a la vez, la apariencia, el rostro de las cosas, de los seres, de los lugares, y la ventana de su alma. De estas prolíferas fisonomías, hay una absolutamente privilegiada: el rostro humano. Filmar un rostro es plantarse todos los problemas del filme, todos sus problemas estéticos, luego todos sus problemas éticos” (Aumont, 1988: 88).

plano arrastra consigo cierta carga conceptual, no es que hablemos de ella como algo ajeno a la filosofía o a sus problemas, sino más bien la apuesta es ver por qué se inscribe como un problema y qué expresa o qué tiene que decir ante el juego que ella misma plantea: el juego de múltiples rostros siendo siempre otros.

Si la época técnica puede ser vista desde el cine, y el cine al igual que la filosofía es una manera de acceder al mundo, lo único que tendría que interrogarse el propio Deleuze al respecto de la época técnica es justamente ¿qué conceptos nos da para hacer filosofía, es decir, para pensar desde lo múltiple?

### III. LA ÉPOCA TÉCNICA DESDE LA CINEMATOGRAFÍA DEL ROSTRO

Un autor que recupera de manera sucinta el problema de la técnica a partir de varios autores, principalmente de Martin Heidegger, y lo expone de manera clara y sintética es Byung-Chul Han. En su ensayo *El aroma del tiempo*, afirma lo siguiente:

El mundo mítico *está lleno de significado*. Los dioses no son otra cosa que portadores eternos de significado [...] Narran la relación entre las cosas y los acontecimientos. La relación que se narra genera sentido. La narración crea *mundo* de la nada. Si está lleno de dioses, está lleno de sentido, de narración. El mundo se puede leer como una imagen (2016: 29).

Se juegan varios problemas: uno, el problema del significado vinculado directamente al problema del sentido, sin que estemos equiparándolos; otro, el problema de la interpretación y, sorprendentemente, el problema de la imagen. Recordemos que para Deleuze la imagen tiene el *estatus* de un signo y no de un significante. Lo cual significa que el signo lo que hace es expresar un sentido y a la vez una idea. El reto que confiere al cine y la tarea que ha llevado a cabo el pensador parisino es, según nos dice “comprobar si el cine aporta un material móvil que exigiría una nueva comprensión de las imágenes y de los signos” y continúa: “lo que he intentado hacer es, en este sentido, un libro de lógica, una lógica del cine” (Deleuze, 1996: 65).

Esto significa que, si bien nuestro autor se ha dedicado a pensar el problema del signo, es porque el interés descansa en una lógica del sentido, una ló-

gica que exige el dominio de las imágenes, por un lado, y el dominio de los conceptos por el otro, pero claramente no en el mismo plano. Porque “el cine ha producido sus propios signos, y sólo a él corresponde su clasificación, pero una vez que el cine los ha producido, estos signos repercuten en otros lugares, y el mundo entero «se hace cine»” (Deleuze, 1996: 93). Es decir, entre el dominio de las imágenes y el dominio de los conceptos hay un punto que los entrecruza: la exigencia de poner el movimiento en las imágenes y en los conceptos, lo cual también significa poner las imágenes en el tiempo. Para tal cometido habrá que entender que el dominio de las imágenes le pertenece al cine, y el dominio de los conceptos a la filosofía. Es la filosofía la que crea sus conceptos, y es el cine el que crea sus propios signos, sus imágenes.

El movimiento de la imagen-movimiento no puede ser más que un movimiento de expresión, ya que “el primer plano no es una amplificación; si implica un cambio de dimensión, se trata de un cambio absoluto. Mutación del movimiento, que cesa de ser traslación para volverse expresión” (Deleuze, 1984:142). Por ello, el primer plano no arrebató su objeto de un todo determinado, más bien lo *abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales* (cf. Deleuze, 1984: 142).

El problema que se ha quedado en suspenso, por decirlo de alguna manera, no es quién es el rostro en el primer plano, sino más originariamente, qué es el rostro. A lo cual, si bien es cierto que hemos aludido, lo hemos hecho estrictamente desde la imagen-movimiento, en donde el rostro es el primer plano y el plano únicamente es el rostro. De manera muy puntual y hasta burda, el rostro pertenece al actor, pero también pertenece al acto. Si el primer plano es eso captado en un encuadre bien definido, el primer plano opera entonces como el hacer-rostro de cualquier cosa, de todo.<sup>5</sup> El rostro es todo aquello que expresa, que inclusive sin expresión, él mismo es dotado de todo sentido y vale por sí mismo.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Mengue lo llama *rostrización*, a nosotros nos es más conveniente llamarlo *rostrificación* de toda cosa (Mengue, 2008: 371).

<sup>6</sup> De manera sintética: “Aquello que expresa es siempre un rostro. El rostro nunca es parte de un todo, sino que vale por sí mismo, primer plano” (Mengue, 2008: 372). Con lo cual no se dice que el rostro sea algo definitivamente ubicable, sino que sólo por ser plano, vale por sí mismo como rostro.

Pues bien, tal cual lo dice Gilles Deleuze “un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias en relación con las artes, las ciencias y las luchas sociales” (2014: 31). Que el rostro vale por sí mismo en la medida en que expresa, y que el método rizomático no cesa de hacer sus conexiones, es algo que constantemente será afirmado por Deleuze, pero la cuestión que surge a partir de todo esto es si todo es rostro, pues como hemos visto tanto el cine y la filosofía se retroalimentan para dar lugar a una nueva concepción del mundo, no desde los conceptos, sino desde las imágenes que no son otra cosa que signos, signos dinámicos, entonces ¿qué queda de ese dinamismo en la época técnica contemporánea?, ¿cuál es ese primer plano que encuadra la época? Y, ¿qué sentido tiene el valor del rostro?

El dinamismo entendido a partir del movimiento se expresa fácilmente por medio de la aceleración. Se vive en una época donde la aceleración es el signo, la imagen. El primer plano es constituido por el acto inexpresivo, el acto de la técnica. La técnica es entonces el rostro que encuadra la época. Es el encuadre del primer plano lo que satura la expresión inexpresiva. Si todo rostro es expresión, esta expresión puede expresar aquello que no expresa y únicamente eso: su inexpresión. Porque justamente el valor en sí del rostro ha sido transgredido. Deleuze decía que el primer plano empuja el rostro hacia una singularidad pre-individual, hasta donde el principio de individuación deja de reinar, pero ¿dónde hallamos tal esfera de la singularidad?

La época técnica contemporánea, tal como lo enunció Heidegger en su momento, remite a una idea de ser humano y por lo tanto a una relación con el mundo, los modos de poner al ser, de des-ocultarlo, abren modos en los que el ente es enviado, y precisamente ahí nace esta posibilidad, este tipo de ser humano productor. Ahí también está la posibilidad de una interpretación diferente. (cf. Heidegger, 1994: 92-ss.). La relación con el mundo es entonces, tal cual lo plantea la teoría cinematográfica de Deleuze, un rostro ajeno, un rostro otro-otro ante el mundo, porque sencillamente el hombre ha perdido el sentido del valor, se ha homogeneizado en la producción, en la aceleración de ésta. Y lo más importante: se ha desanclado de su temporalidad. No es que se niegue el tiempo, o su tiempo, sino que la temporalidad de su ser, en cada caso, ha sido consumida en su proceso de tecnificación. Ya no hay instantes que afiancen su temporalidad que es propiamente humana, sino por el con-

trario, se trata de un tiempo sin temporalidad. De un tiempo sin duración. Ya no hay imagen-movimiento, hay signos de un tiempo acelerado, aquel que no dura sino cuenta, se cuenta, se calcula.

Si en el instante se mostraba la expresión de la duración, esto es, de la afección, en la época técnica contemporánea sólo se expresa el homogéneo tiempo de la aceleración, por ello es por lo que ni siquiera hay cabida para la falsabilidad del rostro de otro que es en verdad otro, sino que ese rostro pierde su carácter ontológico al ya no poder mostrar ni verdad ni falsedad, porque lo único que muestra es el total enmascaramiento. Es un ya no saber en qué plano estamos colocados. Si de verdad somos aquellos rostros homogenizados por la técnica, o somos nosotros mismos la expresión de la técnica.

## CONSIDERACIONES FINALES

Una de las primeras pretensiones ha sido partir precisamente del mismo modo en que lo hiciera nuestro autor: desde el rizoma, desde aquello que busca conexiones no siempre vistas en primera instancia, pero que van tomando una peculiar manera de relacionarse; tomamos como guía lo que Deleuze y Guattari dicen al inicio de *Rizoma*: “Aquí nos valimos de todo cuanto nos unía, de lo más próximo a lo más lejano” (Deleuze, 2014: 23).

El cine se ha esforzado por mostrarnos a través de viajes interminables, la rapidez del tiempo y a la vez nuestro tiempo. El cine nos dota de sensaciones, de actitudes, de valores, de rostros impregnados de mundo. Nos muestra que el mundo se ve de distintas maneras.

El tema que nos ha interesado presentar gira en torno al rostro en el cine y cómo, este mismo recurso, sirve para pensar de manera “metafórica” el problema de la técnica como el rostro de nuestra época, de nuestro tiempo. El problema es de qué manera lo que nos muestra el cine a través de él, no nos remite sino a un juego donde al rostro es algo que nunca podemos ver, porque, de hecho, el rostro verdaderamente él, no se devela sino mediante una máscara. Esa es la esencia misma del cine, pero también la esencia de la técnica: que la frontera entre la verdad y la falsedad de un rostro se sintetizan para mostrar el otro plano más originario que parte de la escisión entre esos dos polos. La época técnica claramente lo ejecuta cuando mostrando un ros-

tro, quiere a la vez ser otro rostro, y entre tanta premura por mostrar siempre más, el juego se torna caótico. No hay singularidad, no se sabe ya cuál es el verdadero rostro, su verdadera “esencia”. La síntesis que hace el cine para mostrar el plano más originario es justamente aquello que la época técnica tendría que hacer y que, por estar en un tiempo de aceleración constante, no se lo permite.

Es interesante ver que el primer plano en el cine muestra la miseria del hombre que sale al mundo para ser enmascarado, donde todo lo consume, y sólo el tiempo, la temporalidad misma, le permite acceder a su yo, un yo ya no otro. Pero inclusive si el hombre del cine se retoma en la duración de su actuación, vuelve no a ser un yo, sino otro. No se trata de la otredad, como una vía fenomenológica lo pensó, se trata de ver cómo el cine abre las puertas para ver esa lucha del hombre consigo mismo, con su historia, con su advenir, con su tiempo.

Si bien Deleuze es quien se dedica a ver detalladamente el cine y la estructura que lo compone, nos deja ver que el primer plano, así como la vida en la época técnica, va mostrando rostros que, a lo largo de su temporalidad, temporalidad que son ellos mismos, están en una batalla para entender el juego de ser y no ser. Por eso el cine como un mundo que acoge la vida, coloca al hombre como su principal protagonista, del cual puede mostrar, a través de un personaje, un *yo* que será infinitamente otro, y que a su vez muestra otro, sin que ello signifique falsedad, sino lo que de hecho es la verdad del cine: la transposición.

No se trata de proponer una metáfora, si sabemos que la filosofía es *praxis*. Se trata más bien de hacer ver que no únicamente la filosofía por sí misma puede dar cuenta de la época técnica. La tarea de la filosofía –la más noble, pensaríamos– es preguntar y preguntar por aquello que ni la ciencia puede dar cuenta. No hablamos de respuestas, porque en el preguntar se encuentra la manera de corresponder a la pregunta y al problema. Y el cine como una manera de hacer filosofía propone una nueva forma de ver el mundo, de contemplarlo. En este sentido, tampoco es nuestra intención ser fatalistas en torno a la época técnica desde la visión cinematográfica. La verdadera intención es, como lo avistara Heidegger *metafóricamente* a partir de Hölderlin en *La pregunta por la técnica*: “donde está el peligro, está la salvación” (1994: 89) y nos dice más adelante: “la reflexión humana puede meditar que todo lo salvador



tiene que ser una esencia más elevada, aunque emparentada al mismo tiempo con lo amenazado por el peligro” (93).

De manera que si logramos que la aceleración –siempre actual, siempre dinámica– dependa de un verdadero tiempo, es decir, del tiempo de la duración, el rostro como expresión podrá lograr expresar su verdadero rostro, sin depender ya de las máscaras, sin tener que ser otro siempre otro, sino lo otro como imagen, pero ya no como imagen-movimiento, sino como imagen-tiempo. Recuperar el sentido de la duración podría ser una de las tareas, pues para ejecutar lo múltiple, tal principio de multiplicidad, tal lógica del sentido, no se trata de añadir algo superior o inferior, sino de ir al nivel de lo que las dimensiones, o las épocas se disponen, ir como un rizoma cinematográfico:

La imagen-tiempo directa es el fantasma que siempre acosó al cine, pero se necesitaba el cine moderno para dar un cuerpo a ese fantasma. Esta imagen es virtual, opuestamente a la actualidad de la imagen-movimiento. No obstante, que lo virtual se oponga a lo actual no significa que se oponga a lo real, al contrario. Hasta se podrá decir que la imagen-tiempo supone el montaje tanto como lo hacía la representación indirecta. Pero el montaje ha cambiado de sentido, cobra una nueva función: en lugar de recaer sobre las imágenes-movimiento, de las que desprende una imagen indirecta del tiempo, recae sobre la imagen-tiempo desprendiendo de ella las relaciones de tiempo de las que el movimiento aberrante no hace más que depender (Deleuze, 1987: 64).

Si hay algo que la técnica tiene que mostrar o demostrar en su trabajo de trasposición de máscaras, es simplemente la coherencia con su temporalidad. Ya no se trata de que el tiempo dependa del movimiento, sino que es el movimiento el que depende de esta imagen-temporal.

Hay que entender que Deleuze se enfrenta a la dialéctica como lógica del mundo y se instala en la multiplicidad, en el fenómeno de la diferencia, porque nos dice que inclusive “la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia [...] Las exposiciones de historia de la filosofía deben representar una suerte de cámara lenta, de cristalización o de inmovilización del texto: no sólo lo del texto al cual se refieren, sino también del cual se insertan” (Deleuze, 2002 b, 19). Esto es, si la filosofía capta a la época técnica, esto es posible porque ésta se inserta en el tiempo y permite ser capturada, develando la manera de su ser que no es más que una total repetición,

una total homogeneización que permite la transposición, pero esta transposición no es la transposición del cine como diferencia, sino la transposición como una alarmante repetición. Ahí vemos la radicalidad del cine y el problema de la técnica. La técnica deberá superar su carácter repetitivo *convencional* y mostrar la esencia misma de la repetición, como aquello que transgrede a cierto “progreso” del espíritu. Si hay algo que repetir será algo digno de repetición, y la homogenización que crítica Deleuze, tendrá que superarse a sí misma mostrando sus motivos de afianzamiento. “Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión” (Deleuze, 2002 b, 23).

En suma, la técnica nos coloca en un contra-movimiento, si bien éste puede ser visto desde el cine, artísticamente, la técnica debe únicamente afirmarse en tal movimiento: un movimiento artístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Bergson, H. (1948). “La evolución creadora”, en Bergson *Obras escogidas*, París: Presses Universitaires de France.
- (2004). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. (Trad. Mauro Armiño), Madrid: Alianza.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (Trad. Irene Agoff), Barcelona: Paidós. [*Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, 1983].
- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. (Trad. Irene Agoff), Barcelona: Paidós. [*Image-mouvement, Cinéma 1*, Minuit, 1985].
- (1996). *Conversaciones 1972-1990*. (Trad. por José Luis Pardo), Valencia: Pre-textos. [*Pourparlers*, Minuit, 1990].
- (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus. [*Le bergsonisme*, P.U.F., 1966].
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002 a). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. (Trad. José Vázquez Pérez), Valencia: Pre-textos. [*Mille Plateaux*, Minuit, 1980].

- \_\_\_\_\_ (2002 b). *Diferencia y repetición*. (Trad. María Silvia Delpy y Hugo Bacca-  
cece), Argentina: Amorrortu. [*Différence et répétition*, P.U.F., 1968].
- \_\_\_\_\_ (2014). *Rizoma*. México: Fontamara. [*Mille Plateaux*, Minuit, 1980].
- Heidegger, M. (1994). *La pregunta por la técnica*, en GA 7 *Conferencias y artículos*.  
(Trad. E. Barjau), Barcelona: Serbal.
- Han, B. (2016). *El aroma del tiempo, un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*.  
España: Herder.
- Mengue, P. H. (2008). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. (Trad. Julián Manuel Fava  
y Luciana Tixi), Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Prigogine, I. (2014). *El nacimiento del tiempo*. (Trad. Josep Maria Pons), Barcelona:  
Metatemas.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.





## SEXO Y GÉNERO COMO IDENTIDADES NARRATIVAS. ENSAYO FENOMENOLÓGICO

JUAN CARLOS MONTOYA DUQUE

### I. “NATURAL” O “CONSTRUIDO”: UNA DISYUNTIVA INTRANSITABLE

Nos situaremos en una línea argumentativa de tipo fenomenológico, por lo que a la pregunta de si el sexo y el género son “naturales” o “construidos”, responderemos de entrada que no es posible elegir unilateralmente alguna de estas vías y argumentar consistentemente a partir de ella. Frente a la postura de que el sexo y el género son exclusivamente hechos “naturales”, podemos decir que no existe un criterio objetivo que permita determinarlos desde una perspectiva enteramente biológica y anatómica,<sup>1</sup> y frente a la postura de un constructivismo radical, según el cual el carácter histórico e inestable de las identidades sexuales y de género hace de estas una construcción social y subjetiva, responderemos que el sexo no es algo que se asuma o se abandone a entera voluntad. Tomaremos las identidades sexuales y de género como fenómenos en los que se combinan, siempre de modo imprevisible y singular, un componente de necesidad y un componente de libertad. Las identidades (de ahora en adelante de sexo y de género) no se erigen a partir de un hecho natural pretendidamente neutro, ni a partir de una pura construcción subjetiva y social; son un “hecho” que, en el mejor de los casos, hace sentido, esto

---

<sup>1</sup> Al respecto podría citarse el caso de María Patiño, vallista española cuya feminidad, por razones “científicas”, fue puesta en tela de juicio por el Comité Olímpico Internacional. (cf. A. Fausto-Sterling, 2006: 15-ss.).

es, una facticidad. Al decir facticidad nos queremos situar, por tanto, en otro contexto, el del “lenguaje”, entendido éste como “sentido encarnado”, que es un contexto muy distinto del de la pareja natural/construido, el cual nos parece un camino impracticable. A esta división metafísica opondremos una división interna y dinámica, la del lenguaje y su referente. De esta manera podremos argumentar que hay *necesidad* en el fondo de las identidades, es decir, que hay un elemento “real” de naturaleza fenomenológica que no es ni objetivo ni subjetivo, elemento al que siempre *tiende* el lenguaje. Se trata del referente, que es la función permanente del mundo, el horizonte y aquello que hace demanda permanentemente al lenguaje. Desde esta perspectiva, buscamos argumentar que las identidades se constituyen en los procesos de elaboración de sentido, que dependen de las posibilidades de enunciación y de inventiva, y que por tanto son, antes que identidades, *ipseidades*.<sup>2</sup> Por *ipseidades* entendemos, fundamentalmente, *identidades narrativas*. Así, buscamos resaltar la mediación reflexiva del sujeto (al que se le atribuye una identidad) antes que su posición inmediata.<sup>3</sup>

## II. GÉNESIS DEL YO Y PERFORMATIVIDAD

El llamado “estadio del espejo” es uno de los aportes más significativos del psicoanálisis a la fenomenología del yo. A través de este concepto el psicoanálisis ha mostrado que la corporalidad tiene una génesis imaginaria, y que todo cuerpo dotado de imaginación es un yo. La formación del yo pasa por una idea externalizada del propio cuerpo, lo cual significa, tal como lo previó Freud,<sup>4</sup> que el yo es inherentemente corporal, y que el cuerpo no sólo es una superficie sino la proyección exterior de una superficie. El yo se forma proyectándose en un afuera, en una figuración exterior, y por tanto imaginariamente. Esta coincidencia entre imagen y cuerpo significa que las dimensiones psíquica y física son fenomenológicamente indisociables. El estadio

<sup>2</sup> El concepto de *ipseidad* lo tomamos de Ricoeur (cf. Ricoeur, 1996: 106 y ss.).

<sup>3</sup> Hay un estudio notable y amplio de la identidad narrativa en: Tengelyi, László (2004).

<sup>4</sup> Elocuente al respecto es el fenómeno del narcisismo, en el que cuerpo físico y psíquico coinciden a menudo a través de la hipocondría (cf. S. Freud, 1993).

del espejo es una relación imaginaria mediante la cual se elabora la morfología del cuerpo propio, es una proyección imaginaria sobre una superficie, proyección de las fronteras del cuerpo. En este sentido la imagen es, genéticamente, el ancestro del cuerpo propio y del sí mismo.

En *Cuerpos que importan*, Judith Butler presenta una lectura del concepto de estadio del espejo en el marco de un análisis fenomenológico de las identidades sexuales y de género. La autora busca explicar la individuación a partir de la dinámica inestable de la diferenciación y la identificación sexuales, individuación que se gesta a partir de la elaboración de contornos corporales imaginarios. No obstante, se sabe que para Lacan la morfología corporal, que implica una integridad corporal fantasmática, es en un primer momento una formación imaginaria cuya integridad sólo se sostiene al someterse al lenguaje (lo “simbólico”) y a la marcación de la diferencia sexual. Los cuerpos llegan a ser totalidades gracias a la imagen especular ideal que se sostiene en el tiempo por el nombre marcado sexualmente, es decir, por lo simbólico, que podría definirse como el conjunto de “leyes” y estructuras tales como prohibiciones, ritos, tabúes, la “ley del padre”, etc. (Butler, 2002: 96 y ss.). De tal manera que, según Lacan, son los nombres los que finalmente sostienen la integridad del cuerpo. Así, el cuerpo no es una delimitación natural ni es un simple organismo biológico, sino que es formado y sostenido en el tiempo por las leyes de parentesco inculcadas a través del lenguaje. Esto significa, una vez más, *que las dimensiones física y psíquica son fenomenológicamente coincidentes, es decir, que la dimensión física del cuerpo está originariamente tejida con la imaginación y el lenguaje.*

Quizás el aporte más significativo de Butler a la teoría del sexo y del género se cifra en el concepto de performatividad. Con él se busca hacer manifiesto el carácter, primero, narrativo de las identidades y, segundo, el carácter reiterativo de las mismas. El atino de Butler consiste en notar que el nombre instauro el sexo y el género e inculca las relaciones de parentesco, y que esta función estructuradora de la imaginación y el lenguaje tiene un carácter performativo, en la medida en que opera y es eficaz mediante la reiteración. Al nombrárenos, al dársenos un nombre, se nos inculca la ley y se nos forma corporalmente. Cuando ella habla del carácter performativo del sexo y del género apunta al hecho de que las leyes formadoras del cuerpo sexuado y generizado, ante su inestabilidad constitutiva, buscan hacerse valer mediante

la reiteración. Lo performativo es por tanto la ley que se repite y se intenta inculcar a través del lenguaje (Butler, 2002: 115).

¿Qué es, en este contexto, un “yo”? Es una *imago* –exteriorización– que produce los *proprios* contornos corporales. El yo no es una “sustancia” sino una historia de identificaciones y diferenciaciones, es una frontera *entre* lo interior y lo exterior, frontera inestable que hace que las identificaciones no sean definitivas sino un terreno de reconstitución constante: “por lo tanto, las identificaciones nunca se *hacen* o se *alcanzan* simple o definitivamente; se las constituye, se las combate y se las negocia insistentemente” (Butler, 2002: 122). Se trata, pues, de la performatividad constitutiva de los cuerpos-yoes.

### III. DIFERENCIA SEXUAL Y LENGUAJE

Para Lacan la formación y duración temporal del cuerpo propio se sostienen, finalmente, por la marcación simbólica de los cuerpos como sexuados. Esto significa que un cuerpo sexuado se forma a través de la inscripción, en él, de las “estructuras simbólicas” constituidas por las leyes de parentesco, las prohibiciones, los tabúes y, fundamentalmente, por la diferencia sexual. Encontramos de esta manera en Lacan una coalescencia constitutiva entre lo simbólico y la oposición de los sexos: masculino –pene– y femenino –ausencia de pene–. La oposición entre “ser el falo” o “tener el falo” es la oposición fundamental constitutiva del lenguaje, y asumir una de estas “posiciones” sexuales es, inherentemente, asumir una posición en el lenguaje. Sin ningún tipo de rodeos justificativos, para nosotros esto tiene varias significaciones: primero, que una “palabra plena” es la de quien está situado en uno de los extremos de la polaridad. Segundo, que la infinidad de posiciones no polares no constituye, en rigor, lenguaje. Y tercero, que hay una correspondencia unívoca entre sexo y género: el sexo femenino es la ausencia de pene y el masculino es la presencia de pene. Lo demás es calificado, despectivamente, como “imaginario”, es decir, “perverso”: “la dimensión imaginaria se muestra pues predominante siempre que se trata de una perversión” (Lacan, 2008: 122). Hay un prejuicio generalizado en Lacan consistente en considerar, apelando a estructuras simbólicas que “suponen una larga coherencia” (Lacan, 2008: 63), que la situación “normal” consiste en la asunción simbólica de un orden



previamente determinado biológicamente, es decir, que lo normal consiste en que el hombre y la mujer asuman a través del lenguaje la determinación biológica de su sexo: “lo que al principio es natural o biológico se traslada siempre al plano simbólico, donde se trata de asunción subjetiva, al estar el propio sujeto capturado en la cadena simbólica” (Lacan, 2008: 98). La pregunta procedente es la siguiente: ¿o sea que el lenguaje, es decir, la polaridad entre “ser” o “tener” el “falo” se limita a reflejar especularmente una realidad biológica preexistente, es decir, fuera de todo espacio-tiempo y por tanto fuera de todo lenguaje? ¿Cómo podría entonces Lacan ver al mismo tiempo lo que acontece en el lenguaje y fuera de él? ¿Cómo hace para sintetizar en su mirada de sobrevuelo lo biológico y lo simbólico? ¿No es esta ubicuidad lacaniana lo verdaderamente especular, es decir, tautológico y, finalmente, imaginario?

No intentamos, sin embargo, sostener tácitamente que el lenguaje es “la fuente” de la “realidad”, lo cual sería una versión invertida de la de Lacan. Se sabe que no hay lenguaje, es decir sentido, sin la referencia a un afuera que, de alguna manera, se impone a quien lo enuncia. Tan sólo queremos señalar que la magia de saber de antemano qué es lo que determina al lenguaje, cómo está estructurado el lenguaje, qué es lo que lo incita y lo fecunda, es una posición teórica dogmática y evidentemente ideológica. El sentido de la *epojé* fenomenológica cobra en este punto su importancia fundamental: se trata de suspender el creer saber qué es aquello que se “asume” en el lenguaje, qué es lo que despierta el lenguaje, lo incita, lo demanda, lo requiere, puesto que la estructura del lenguaje es, originariamente, indeterminada.<sup>5</sup>

¿Es legítimo, pues, fundar la posibilidad del lenguaje en la polaridad de los sexos? Sin negatividad no hay, de hecho, lenguaje, pero la negatividad polar de la diferencia sexual y de la correspondencia unívoca del sexo y el género es excesivamente ideológica en cuanto está comprometida no sólo con el “orden biológico” sexual sino, además, con la heterosexualidad y el orden familiar hegemónicos. En este mismo sentido, la estrategia de Butler en *Cuerpos que importan* es señalar que el interés de Lacan es, eminentemente, falocéntri-

<sup>5</sup> Por ejemplo, la *epojé* fenomenológica “hiperbólica” puesta en obra por el fenomenólogo Marc Richir busca suspender toda estructura previa del lenguaje (cf. Richir, 2006: 19-28).

co y androcéntrico: el falo, como “significante privilegiado”, entendido como matriz de toda episteme, mundo y objeto cognoscibles (2002: 124). Butler señala que en el texto “La significación del falo” el privilegio de lo simbólico es en el fondo un privilegio del falo (para ella asociado a la tenencia del pene), entendido como límite que marca el campo de lo significable: el falo controla los límites de la significabilidad. Con este privilegio fálico se subordina lo imaginario a lo simbólico, y se asegura en los límites simbólicos la identidad sexual y las relaciones con los otros y el mundo. Este predominio de lo simbólico sobre lo imaginario es una forma de asegurar la estabilidad de las posiciones sexuales, y esto a partir de una concepción de la ley como eminentemente heterosexual. La diferencia sexual se convierte en el marco epistemológico exclusivo y excesivamente rígido de las identificaciones sexuales y de los cuerpos que son cognoscibles. Lo cuestionable es, pues, determinar rígidamente la estructura del lenguaje a partir de la negatividad instaurada por la polaridad de los sexos.

#### IV. LACAN, UN CONSERVADOR

En *Herejías sexuales* (2003), Didier Eribon nos ofrece valiosas indicaciones de los prejuicios que motivan subterráneamente la obra de Lacan. Citando uno de los primeros artículos suyos, *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu* de 1938, Eribon entiende de la siguiente manera el propósito conservador de Lacan (tan conservador que, de hecho, coincide con el discurso restaurador de los personalistas franceses, con Emmanuel Mounier a la cabeza):

se trata de poner en guardia contra la difuminación de la polaridad de los sexos –es decir, de la distribución jerarquizada de los papeles– en el seno de la pareja y de la familia, y, más en general, de la sociedad, ya que es esa polarización la que determina la institución del psiquismo individual, y especialmente la fabricación de hombres dignos de ese nombre. Esa peligrosa subversión, que atribuye a lo que llama «protesta viril» de la mujer, es decir, a la mujer que no respeta su lugar natural en la pareja y en la sociedad, debe ser combatida” (Eribon, 2004: 175).

Conservación de la polaridad estructuradora a partir de la denuncia de las «utopías sociales» (Eribon, 2004: 177) (feminismo y emancipación de los homosexuales) es el interés de Lacan, y denuncia del feminismo y del fin de la diferencia de los sexos es su estrategia. En un texto posterior, Lacan habla de su experiencia como médico en 1940, denunciando la pérdida de virilidad de los militares encargados de los “nervios” del combate: “indicaré solamente que encontré a escala colectiva el efecto de degradación del tipo viril que había relacionado con la decadencia social de la imagen paterna en una publicación sobre la familia en 1938” (Eribon, 2004: 178). Es, en el fondo, un defensor de la imagen paterna, de la virilidad, de la posición privilegiada del hombre y, finalmente, del logos masculino y por tanto de la estructura simbólica falocéntrica que hemos descrito. En los años treinta, en Francia, las obsesiones conservadoras predominantes eran la transformación de la familia y la crisis de la masculinidad inducida por las reivindicaciones de las mujeres. En este sentido, Eribon piensa que el psicoanálisis, tal como denunció Foucault, “se inscribe en la estela de la psiquiatría del siglo XIX y del higienismo social más reaccionario” (Eribon, 2004: 179). Enfatizar desmedidamente la marcación simbólica de los cuerpos demuestra un interés psiquiátrico en la higienización y la consolidación de sujetos normales. Así, el psicoanálisis es un emisario de la cultura dominante y de la salud del sujeto.

## V. NEGATIVIDAD Y LIBERTAD

La negatividad representada por la polaridad de la “diferencia sexual” no hace justicia a las posibilidades infinitas de los cuerpos. Fenomenológicamente, el cuerpo es la concreción de múltiples registros: afecciones, imaginaciones, lenguaje, etc. La importancia de estas consideraciones genéticas reside en que todo cuerpo sexuado y generizado debe ser entendido como un tejido corporal en el que, literalmente, confluyen afectos, morfologías imaginarias y estructuras simbólicas. Se trata de un tejido *leiblich*, en el sentido de la *Leiblichkeit* de la que se habla en fenomenología. Este enfoque del cuerpo sexuado y generizado implica una puesta en obra de la *epojé* fenomenológica, en la medida en que se busca “aprehender” el cuerpo más acá de las estructuraciones (*Stiftungen*) más o menos ideológicas de la política, la reli-

gión, la medicina, la biología, etc., para buscar abrirse camino hacia un cuerpo que, según el decir de Spinoza, nadie sabe de qué es capaz, es decir, un cuerpo vivo, activo, “constituyente” y, finalmente, libre. El “resultado” (siempre buscado) de la *epojé* es la suspensión de las determinaciones (históricas, simbólicas, culturales, etc.) del cuerpo; es un intento de pensarlo libremente, sin conferirle previamente unas determinaciones que, después, y especularmente, supuestamente se descubren en él. El cuerpo libre es una complejidad fenomenológica imprevisible, no determinable de antemano y, por lo tanto, “absolutamente” negativa. De tal manera que la libertad constituye una negatividad más originaria que la polaridad de los sexos, lo que significa, como hemos dicho antes, que la estructura “profunda” del lenguaje no es determinable de antemano.

Esta libertad originaria de los cuerpos no es una mera postulación teórica, *ex nihilo*, sino que está atestada por el *factum* de las identidades sexuales y de género: “hombres que desean ‘ser’ el falo para otros hombres, las mujeres que desean ‘tener’ el falo para otras mujeres, las mujeres que desean ‘ser’ el falo para otras mujeres, los hombres que desean ‘tener y ser’ el falo para otros hombres [...] Hombres que desean ‘ser’ el falo para una mujer que lo ‘tiene’, mujeres que desean ‘tenerlo’ para un hombre que lo ‘es’” (Butler, 2002: 156). Se trata de posicionamientos sexuales y, por ende, de posicionamientos en el lenguaje que parecen no regirse por la lógica de no contradicción que subyace al esquema lacaniano, lógica según la cual una identidad tiende necesariamente a excluir las otras. Estos hechos cuestionan el esquema de la diferencia sexual como esquema de la diferencia anatómica de dos sexos asociados unívocamente a dos géneros: masculino y femenino, y muestran que los procesos identificatorios son más complejos y problemáticos que la asunción simbólica de una ley que precede al sujeto. De hecho, la identificación no se produce, no es un evento, es un proceso de aproximación performativa a una ley que se reitera pero que jamás se verifica: “la identificación es la escenificación fantasmática del evento” (Butler, 2002: 159). Siguiendo a Butler, podemos decir que las identificaciones perversas producen enunciaciones sobre el género y las preferencias sexuales que amplían las fronteras de lo simbólico; son por tanto formas alternas de invocar la ley y otras formas de acercarse performativamente a ella.

Lo que aquí se busca es contribuir a poner en evidencia el carácter inestable de las identificaciones; el hecho de que están estructuradas a partir de la interacción de lo simbólico y lo imaginario, y que por tanto responden a una formación siempre en proceso, performativa, enriquecedoramente inestable. Es necesario poner en evidencia cómo la hegemonía de la ley heterosexual pretende desconocer la raigambre imaginaria de las identidades sexuales, en un esfuerzo por conservar los límites de lo que es un sujeto, imponiendo tácitamente una lógica de no contradicción, según la cual una identidad se conforma a costa de las otras. Esto lleva a constatar que la performatividad del sexo y del género no sólo es tal por ser la iteración de una ley que busca establecerse, sino que lo es también por su inestabilidad inherente y por su dependencia de lo imaginario. En este sentido, hay una fecundación recíproca entre el registro imaginario y el simbólico que es visible en la constitución de las identidades. La función principal de lo imaginario es establecer nuevas “resonancias semánticas” y nuevos campos referenciales, y por tanto ampliar y vivificar la esfera de lo significativo. Cuando la identidad sexual es problemática, ampliada, mixta, ambigua o constituida por muchos elementos complejos, se convierte, desde esta perspectiva, en un campo de “innovación semántica” que exige y pugna por ampliar el registro simbólico. En esta interacción se lee el carácter performativo del sexo y del género, los cuales deben entenderse como identidades narrativas. Con esto queremos señalar que son identidades en curso continuo de constitución, y en este sentido es preferible hablar de *ipseidades* sexuales y de género. La *ipseidad* sexual denota el sentido *in fieri*, narrativo, de la construcción de las identidades, y acoge sin tanto recelo el concurso de la imaginación, que no siempre es una renuncia para hablar o una “palabra vacía” sino, quizás, un primer esbozo problemático de sentido: sin imaginación no hay generación de lo nuevo.

La “realidad” del sexo y del género es, desde esta perspectiva, una realidad narrativa que depende del poder de enunciación, de despliegue y de formulación. Es, por decirlo con Jaspers, “la verdad que yo soy” (Dufrenne-Ricoeur, 1947:195). Esta realidad, eminentemente fenomenológica en cuanto narrativa, no es ni verdadera ni falsa. No hay verdad o falsedad del sexo y el género: hay posibilidades o imposibilidades de enunciación de lo “real” fenomenológico del sexo y del género, posibilidades o imposibilidades de

acercarse narrativamente a lo que desde siempre y para siempre nos exige fidelidad y promesa: eso real que es el referente del lenguaje, que nos solicita y nos concierne como sujetos hablantes y deseantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Dufrenne, M. y Ricoeur, P. (1947). *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, París: Éditions du Seuil.
- Eribon, D. (2004). *Herejías sexuales. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. Barcelona: Editorial Bellaterra.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Freud, S. (1993). *Introducción al narcisismo*, en *Obras completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 4, La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- Richir, M. (2006). *Des phénomènes du langage*, en *Fragments phénoménologiques sur le temps et l'espace*. Grenoble: Jérôme Million.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Editorial Siglo XXI.
- Tengelyi, László (2004). *The wild region in life-history*. Evanston: Editorial Northwestern University Press, Studies in Phenomenology.



LO INSOSLAYABLE DE LA OBRA.  
LA PROPUESTA (NO) ESTÉTICA DE MAURICE  
BLANCHOT

GERARDO CÓRDOBA OSPINA

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende llevar a cabo cierta exposición y evaluación de la comprensión blanchotiana de la obra de arte como aquello que se escapa, pero que mantiene en vilo la experiencia de cierta otredad a la cual no puede accederse adecuadamente, pero que alimenta la “producción” artística tanto en su inicio (en el momento en que la posibilidad de la obra está suspendida) como en su “lectura”. Para esto se tomará en cuenta especialmente el texto de Blanchot “La mirada de Orfeo” y el libro *El espacio literario* en general, para considerar las implicaciones que pueda tener esto en la comprensión de la obra en correlación con una posibilidad “estética”, mas en su constante negatividad. Esto último no quiere decir que se tome la experiencia estética para negarse, sino más bien que ésta, lejos de ser el modo en que uno se enfrenta a una obra, es un momento en el cual la obra misma se diluye en el campo de experiencia de la obra misma, puesto que la obra será, para Blanchot, aquello que no tiene una construcción total, sino que siempre permanece “abierta”, en tanto que siempre está sustrayéndose a la experiencia.

### I. ORFEO Y LA DISOLUCIÓN DE LA OBRA EN LA OBRA

Para dar cuenta del título que presenta este texto, y con ello el asunto que aquí nos ocupa, podría optarse por tres modos diferentes de exposición: en un pri-

mer lugar a partir de la explicitación del título por medio de una rendición de cuentas de cada palabra, para que así se vaya dando sentido a un par de frases que se “encuentran unidas”; en un segundo lugar se podría igualmente enunciar el título e introducirse inmediatamente en el tema, proponiendo una tesis principal y otras específicas, con lo cual se daría cuenta del título mismo, olvidando éste, pero introduciéndose en lo que anuncia; y como último modo cabría la posibilidad de proponer otros títulos alternos para que, a partir de estos, ganando en profundidad, se pudiese ir explicitando el título principal con otros modos de pensar la misma cosa, pero nombrando aquello en que se pretende entrar desde diferentes perspectivas. El primer camino bien podría denominarse definición, el segundo modo podría ser el de un argumento y la tercera vía bien podría llamarse denominación múltiple. ¿Qué vía tomar? Tal vez podría avanzarse, con el respectivo peligro, por este trayecto tripartita, asumiendo cada momento no como separado, sino como perteneciente a un transcurrir del tema mismo. Esto no tiene un motivo de ensayos improvisados, sino que lo plantea el problema mismo, puesto que si se quiere entrar a la comprensión blanchotiana de la obra de arte (no) estética, entonces nos enfrentamos a un problema directo que se bifurca en tres caminos.

Primero, Blanchot no expone una teoría literaria, ni artística (aunque ya ha sido extraída de su obra); segundo, la propuesta de Blanchot, si existe una, se encuentra en su escritura crítica, o al menos la que aquí se tratará, lo cual conduce al tercer problema, Blanchot escribe sobre otros escritores, pero entre ellos, expone su comprensión de la obra de arte, mas ésta como comprensión de las cosas y del mundo; lo cual lleva a lo primero pero de otro modo, a una posición filosófica. Con esto, si proponemos un modo triple de abordar el asunto, no sólo es por las limitaciones propias, sino porque aquello de lo que versa este breve texto no se mueve de un único modo.

El ensayo bien podría titularse “El círculo órfico del cierre de la obra de arte”,<sup>1</sup> o con o sin el consentimiento mismo de Blanchot, “La mirada de Orfeo”. Este nombre es el que tiene un apartado del capítulo quinto de *El espa-*

<sup>1</sup> No nos referimos con la palabra órfico a los movimientos religiosos que son denominados como tal, sino más bien a la “imagen” que porta la figura de Orfeo. Para una exposición del problema del orfismo como religión cf. Guthrie. (1970). Asimismo, para otros análisis de la tradición órfica, con respecto a la religión, a la literatura, etc., cf. Bernabé, Alberto y Casadesús, Francesc (2008).



*cio literario*, intitulado “La inspiración”, en el cual Blanchot deja caer todo el peso de su obra. En la nota introductoria a este libro, el autor propone que el centro de gravedad de éste sería el apartado que lleva por título “La mirada de Orfeo”. La propuesta de Blanchot, expuesta en el libro mencionado, según la consideración que aquí nos sirve de vía, es pensar la “esencia” de la obra de arte como una potencia que se encuentra en la patentización de un afuera, pero ¿qué significa esto? Para responder esta pregunta y avanzar sobre lo dicho, se propone lo siguiente: Blanchot piensa que el primado ontológico del hombre, en tanto ser de lenguaje y de palabras, es corresponderse con un afuera que no puede controlar, que le excede y del que viene la potencia misma del vivir (cf. 2002: 17-18). Esta correlación la instaure no sólo como obra de arte literaria, sino con respecto al movimiento cotidiano del habla, en el que prevalece un afuera<sup>2</sup>. Así, *afuera* mienta en Blanchot un ámbito a partir del cual se presenta cierta desmesura de las cosas con respecto al hombre, pero de la cual éste participa, no como algo comprensible de suyo, sino como aquello desbordante de todo sentido (lo cual no lo prohíbe). Si se mencionó junto con el afuera del hombre la pertenencia al lenguaje y a la palabra, esto no está ajeno a la esencia de la obra, al menos, digámoslo provisionalmente, en la medida en que Blanchot toma como punto de elaboración crítica, pero también como punto de escritor determinado, a la literatura como obra de arte.

Es decir, el autor propone una relación estrecha entre obra de arte y literatura (a veces poema),<sup>3</sup> pero en tanto es algo que pertenece a la esencia misma del hombre, el tener lenguaje, según el mito griego. Este punto de relación bien puede reprochársele, pero no deja de ser un punto de partida como cualquier otro. Blanchot piensa, pues, que la esencia del arte es la tendencia hacia un afuera que pertenece a la constitución de la vida, pero esto no para hacerlo patente ante los ojos de los demás, sino para que apenas se pueda soslayar

<sup>2</sup> Cf. el texto de Blanchot, “La conquista del espacio” (2011).

<sup>3</sup> La vecindad del pensamiento de Blanchot es bastante estrecha con el pensamiento de Heidegger, pero también, por esto mismo, prevalece una distancia entre estos que constituye la particularidad de cada uno. Blanchot toma en cierto sentido la posibilidad de la muerte y del anonimato como puntos esenciales que ponen a girar la obra, mientras que en Heidegger estos puntos no estarían referenciados unos a otros (cf. Blanchot, 2002, cap. VII; Heidegger, 2012).

un tanto aquello que no puede ser visto de frente. Provisionalmente, llame-mos a esto, las cosas.

Para esto, Blanchot propone como “ejemplo”, si es que se puede llamar así aquello, el mito de Orfeo, de donde saca su mirada. Este mito, en la versión de Ovidio (*La metamorfosis*, libro X), se nos cuenta más o menos de la siguiente manera: Eurídice, en una edad temprana de su vida, fue *dada de baja* (a los infiernos) por la picadura de una serpiente. Orfeo, estando vivo aún, bajó a los infiernos para pedir por el regreso de Eurídice, que ésta estuviera, por segunda vez, en la tierra de los vivos. Orfeo con su canto y su música logra vencer a los señores del infierno. Sin embargo, a éste se le pone una condición, no debe girar su mirada hacia atrás, para ver a Eurídice, hasta que alcancen la luz de la tierra de los vivos. Orfeo rompe esta prohibición. Temeroso de la oscuridad que le rodea en su trayecto hacia el espacio superficial de la luz y ansioso por ver quién viene tras de él en la concreción de una oscuridad más pesada, vuelve su cabeza hacia lo oscuro que le daba su mano, contra la condición establecida; su mirada *permite* que la sombra de Eurídice se esfume. Queriendo abrazarse, tanto Eurídice, dice Ovidio, como Orfeo sólo abrazan humo (X, 60) y la oscuridad que les rodea. Orfeo queda rígido por la segunda muerte de Eurídice, y vuelve a la tierra para entregarse al canto poético y a su oficio de comunidad cerrada, pero no por ser sectaria, sino más bien por ser imposible. Imposible porque ya se ha dado, porque nunca permanece en lo que ha sido completado, en lo que cada vez se ausenta como otro.<sup>4</sup>

Orfeo buscaba abrazar inútilmente a Eurídice, que ahora es sombra y humo, e intentaba “decirle muchas cosas” (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 504).<sup>5</sup> Escapándose dos veces aquello que intentaba apresar y retener, la mirada de Orfeo resulta ser una mirada vacía, que no puede capturar aquello que mira. Es decir, no es la mirada sensible que se arroja sobre una cosa para reproducirla en “imagen”,<sup>6</sup> en una representación, o para llevarla, transformada, a una experiencia artística, sino que es más bien la mirada que no puede apre-

<sup>4</sup> Cf. Mejía Toro, 1994.

<sup>5</sup> Por su parte, Plutarco nos informa de ciertos ritos órficos en los cuales la entrada en el recinto implica la no producción de sombra, puesto que allí la muerte es derecho, y “las almas de los muertos no hacen sombra ni parpadear” (cf. Plutarco, *Cuestiones griegas*, 39; cf. Graves, 2011: 62).

<sup>6</sup> Para el problema de la imagen en Blanchot, cf. 2002: 225-235.

sar nada, porque “sabe” que lo que está en frente no es ningún objeto. Incluso habría que poner a prueba ese estar en frente, puesto que lo que camina detrás viene siguiendo los pasos ya dejados atrás. Con esto podemos empezar a retomar la importancia que Blanchot le da a este mito.<sup>7</sup> Para el pensador francés, este relato presenta una “figura” de la mirada del artista en su intento por llevar la cosa a la palabra. Pero esto no se da como caso exclusivo de la posición artística, puesto que esa mirada es la del mirar a lo otro, constitutiva del ser humano, en tanto tiene un desconocido ante sí, a lo que Blanchot le dedica un espacio en su libro *La conversación infinita*, en el ensayo titulado “Rene Char y el pensamiento de lo neutro” (2008: 379-ss), en el cual cita las palabras del poema “Argumento”, del libro *El poema pulverizado* de René Char, que dicen “¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?”<sup>8</sup> La mirada es la de lo desconocido, y el artista, en la figura de Orfeo, intentaría mantener dicha

<sup>7</sup> “Para Blanchot, el mito reúne aquí la problemática del escritor frente a la obra. Eurídice es, en la reinterpretación blanchotiana del mito, la obra literaria por venir” (Miraux, 1998: 28). Blanchot no tematiza el mito como tal, lo *da* sin preocupación alguna, mas habría que anotar que la consideración del mito como relato o cuento sería de gran importancia para no tener una mirada puramente sesgada de la “utilización” de esta imagen. Por otra parte, sería conveniente tener en cuenta los apuntes de Robert Graves sobre la condición del mito, tanto en la esfera de una explicitación de una mentalidad desarrollada, como desde la posición de la relación de relato histórico que, más que inventar, da cuenta de las cosas y de los cambios histórico-políticos (cf. Graves, 2011: 17-18; 1983: 43). Por otra parte, vale la pena citar los siguientes pasajes sobre Orfeo, que dan un espectro para entender el carácter de este. “Orfeo no era considerado como dios sino como héroe”, “¿Cuál era el dios de la religión órfica?, no puede haber sino una respuesta: Dioniso”, “(...) Orfeo no sólo no era semejante a Dioniso, sino que en muchos aspectos era además similar a otro dios, con el cual estaba estrechamente relacionado: Apolo”. (Guthrie, 1970: 42, 43). Podría anotarse con respecto a esto lo siguiente: la posición blanchotiana puede ser una respuesta a la incitación de Nietzsche, en su *Nacimiento de la tragedia*, sobre la relación Dioniso y Apolo como fuente fundamental del arte; en dicha obra Nietzsche no menciona a Orfeo más que cuando habla de la ópera, pero este podría dar cuenta de su lectura del arte trágico. Sin embargo, habría que tener en cuenta que esto llevaría a Nietzsche a aceptar su contrapartida, una relación con el cristianismo, que en el orfismo podría entenderse en su consonancia con la “impureza” o “pecado” original (cf. Guthrie, 1970: 77). Este último punto, tal vez, podría pasarse por alto en Blanchot, pues estaría fuera de su incumbencia.

<sup>8</sup> El poema, escrito posiblemente entre 1945-1947, reza así (la traducción es nuestra):

Argumento

¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?

*Los hombres de hoy quieren que el poema sea a la imagen de su vida, hecha de tan pocas consideraciones, de tan poco espacio y consumida por la intolerancia.*

presencia como tal, a pesar de su desgracia. El intento de retención es lo que anida en el obrar artístico, al igual, como se verá más adelante, en el lector.<sup>9</sup>

La tarea de Orfeo no sólo ha sido bajar a la noche, a la oscuridad y entrar en la muerte,<sup>10</sup> por Eurídice valiéndose de la artimaña de su canto, sino que el retorno al canto en la luz del día tiene que ser el que siempre está dirigido hacia aquello que se ha dejado atrás, justamente por estar detrás. Esto alude a un inicio de la obra de arte, pero que no es un inicio de forma que a partir de este pueda derivarse lo demás. Más bien, es el inicio de una obra que no puede darse nunca, puesto que no hay un inicio determinado; si fuese así habría mimesis absoluta a pesar de la abstracción, si fuese de este último modo, no habría más que comienzo del yo que no puede iniciar con la exigencia de hacer la obra, sino más bien de darse una autodeterminación que poco recibe del afuera, suponiendo que aquello se reciba. De allí, pues, la propuesta del título “El círculo órfico del cierre de la obra de arte”, pero entendiendo que éste no pertenece a un cierre de la comunidad órfica, sino más bien al cierre de un círculo que es imposible comenzar por el principio, y esto, pensado desde la no-inicialidad del lenguaje, propia de cada uno, recibida en cada uno como algo que viene ya de antaño.

---

*Porque no les es más lícito obrar supremamente, en esta preocupación fatal de destruirse por su semejante, porque su inerte riqueza les frena y les encadena, los hombres de hoy, el instinto debilitado, pierden todo al mantenerse vivos, hasta en el polvo de su nombre.*

*Nacido del nombre del devenir y de la angustia de la retención, el poema, elevándose de su pozo de barro y de estrellas, testimoniará, casi silenciosamente, que no había nada en él que no existiera verdaderamente en otra parte, en este rebelde y solitario mundo de las contradicciones (Char.1983: 247).*

Este poema abre la posición de lo desconocido, no sólo en cuanto poema, sino en cuanto aquel semejante, desde un ámbito que no toleraría al semejante como desconocido, sino que busca el doblez y la flexión especular que lleva a la destrucción y a la negación. El poema abre el horizonte del testimonio en la afirmación de lo desconocido, no simplemente como aquello que daría cuenta, sino que se establece como la referencia en sí dicha.

<sup>9</sup> Podría decirse que también se da en el crítico y en su papel de tal (cf. Blanchot, 1990: 7-14).

<sup>10</sup> Estos temas son de reflexión explícita en *El espacio literario* y en las demás obras de Blanchot, en tanto son fenómenos que instauran la presencia insondable de lo otro en un “espacio” concreto, incluso aunque se tratase en el del libro literario o en el espacio cotidiano de la conversación, tal como una “superficie de Riemann” (cf. Blanchot, 2008: 96).

Por otra parte, podría decirse que Orfeo llega muy pronto a la noche, pero vuelve demasiado tarde a la luz del día; sin embargo, allí canta. Blanchot considera que este mito está conectado con la esencia de la obra, en tanto obra del afuera, pero a este le da un nombre específico, lo nombra noche. Claro, Blanchot juega con la idea común de aquel que hace obra en la noche, que escribe en la noche. Sin embargo, presentará una relación entre afuera y noche, con el mito de Orfeo, que configura el espacio de la obra, tanto la que él escribe, como la que intenta describir, que no es otra que la obra de arte, específicamente, la obra de la escritura, la obra literaria.

## II. LA NOCHE Y LA OBRA

El mito trae a colación la noche, la imposibilidad de ver, la impaciencia, el deseo. Todos estos temas, junto con otros, son pensados por nuestro autor desde el primer capítulo de su libro, aunque se centra exclusivamente en el afuera y la noche. ¿Cómo ve el afuera Blanchot? En el primer apartado del quinto capítulo de *El espacio literario*, titulado “El afuera, La noche”, el autor establece una relación entre estos, en la escritura, la cual se da por medio del trabajo. El trabajo del escritor, de quien se da a la obra, no es el trabajo del día, sino el trabajo de la noche. Esta noche, comprendida en un primer momento como noche que inicia cuando finaliza el día, será la del corriente transcurso del tiempo, pero ésta sólo es una vía de pensar la noche, la de la comprensión de lo útil, que cree que quien escribe en la noche puede tomarse todo el día. Blanchot habla entonces de dos noches, la noche en la que “todo desaparece”, donde “se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche”, y la “otra noche” (como la denomina), la cual se da como tiempo en el que «cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece (...). La noche es la aparición del “todo ha desaparecido”» (p. 147). Esta noche es la noche en la que hay cierta transformación, que será tendencia hacia lo que está allí, afuera.

Esa otra noche no es una invención, sino que más bien es el dejar que ella misma aparezca. La noche en los términos del trabajo no existe, siempre evoca el día, su transcurso, evoca el silencio exigido por los trabajadores, exige la tranquilidad del sueño, del reposo, del descanso, sólo para la renovación de

energías para el siguiente día. Por esto, *la noche del día* (si se puede denominar así), se piensa como la preparación de los grandes acontecimientos, puesto que vendrán al día siguiente, anunciándose como fantasmas que no permiten conciliar el sueño, conciliar la noche (véase el ensayo “Dormir, la noche”, Blanchot: 2002). Mientras tanto, la otra noche aparece como noche, no como fantasma, sino como noche, donde no se trata de grandes cosas, sino más bien de resonancias entre un leve ruido y el silencio, puesto que no hay claridad en la cual se pueda pensar una cosa definida. No hay que tomar este asunto como una mera imagen, sino más bien, para Blanchot, como una forma del afuera.

Este no sería un concepto que vendría a ser ejemplificado por “imágenes”, sino que se da como aquello que tiene un nombre, pero nombra lo excesivo. Y como aquello que excede, se va escapando al nombre, el cual es excedido en tanto nombra el afuera. Y es que el que escribe, no intenta mostrar un afuera que sería únicamente exterior, sino que intenta mostrar el afuera, pero ¿qué significa esto? Acaso que el afuera no es un espacio en el que hay cosas, como un exterior, sino más bien que el afuera es aquello que las cosas son, pero como indeterminables, intocables. En este sentido, Blanchot piensa “En la madriguera”, relato de Kafka en el cual la construcción hacia abajo no libera, sino que constriñe al abismo de ese afuera de abajo. El afuera es “aquello de lo que no hay salida”, ésa será la posición de la obra, mostrar el afuera no como determinación y cosa visible, sino como aquello de lo que ya no hay salida; es decir, como aquello en lo que irremediablemente se está. Por esto, el afuera o la noche, no conllevan un apartamiento o recogimiento egoísta de la obra, sino que más bien cumple su función dialéctica como potencia vertida sobre un alguien o sobre el mundo del día. Pero esto, si es nombrado noche, conlleva su exigencia, la cual Blanchot menciona cuando dice que

hay que apartarse de la primera noche, y eso al menos es posible, hay que vivir en el día y trabajar para el día. Sí, es necesario. Pero trabajar para el día es encontrar al final la noche, entonces es hacer de la noche la obra del día, hacer de ella un trabajo, una morada, es construir la madriguera, y construir la madriguera es abrir la noche a la *otra* noche (2002: 153).

Con esto abre paso a Orfeo. Un descenso a la noche, donde hay que trabajar el paso de la noche, introduciéndose en ella. La noche se abre por el arte. Pero esta noche apenas es la primera noche. Eurídice es el punto que intenta alcanzar el arte: el deseo, la muerte, la noche. Pero Eurídice es también el punto en que hay un cambio entre la primera noche y la *otra* noche. Orfeo tiente esto para llevarlo al día, para darle forma allí (como si sólo pudiera dar forma y buscar la forma a la luz del día, luz que sería de la razón igualmente). Pero Orfeo no puede mirar ese punto de convergencia entre la noche y la *otra* noche. Tiene que permanecer mirando hacia el día, trabajar la noche en pos del día. Orfeo no puede mirar “el centro de la noche en la noche” (155). Pero Orfeo “olvida la obra que debe cumplir” y lo que debe cumplir no es la obra, sino más bien el enfrentamiento con ese punto de conexión para poder captar el misterio, que es su esencia, en el punto más oscuro de la noche. En otras palabras, la obra de arte pretende lo desconocido y quisiera dar cuenta de ello, pero le queda corto el día y se debe sumergir en la noche, puesto que el día se muestra atravesado por la utilidad del trabajo, para lo cual intenta la obra producir un espacio en el día para la noche. Si se quisiera simplificar esto, cosa que no se quiere aquí, se podría decir que lo que se intenta es traer al cotidiano lo desconocido de las cosas para hacerlo presente, pero al hacerlo, esto lleva la condición de un olvido, de un entrar en lo que sólo resplandece a la luz del día, entrar en la luz de su locura (cf. Blanchot: 1973). Así, si se pretende esta vía, se presentará entonces un *resto* como obra, que no da cuenta de la cosa, puesto que ésta, en cierto sentido, conlleva la desmesura de lo que está al frente y no puede ser captado de una vez por todas.

La desmesura pertenece a la experiencia de la noche, pero intentar buscar esa experiencia en la profundidad misma de la noche no es permitido (algo que Blanchot le atribuye al saber griego), puesto que la “profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra”. Pero Orfeo arruina la obra al mirar a Eurídice, de quien sólo puede ver una sombra volviendo a la noche. Mas para Blanchot la mirada y su volverse sobre Eurídice son necesarios, pues no mirar a Eurídice no significaba no traicionar la obra, puesto que la pretensión de llevarla al día para poder observarla allí resulta una infidelidad a la “oscuridad nocturna” y su respectivo alejamiento. Por eso la mirada de Orfeo es necesaria, pues quiere ver a Eurídice en su estado de invisible, como

extraña que contiene la potencia de la muerte y del afuera en su figura pronta a desaparecer.<sup>11</sup> Para Blanchot esa es la maravilla del mito, saber que Orfeo no fue a buscar a Eurídice, sino que su arte y su deseo se debía sacrificar ante un miramiento de la noche, su disimulación apareciente. Para el día todo este movimiento es desmesura, puesto que la transgresión de la ley (2002: 158) ya se había establecido en el momento en que Orfeo se dirige a los infiernos. Orfeo vio lo invisible, tocó lo intocable (ausencia en presencia que no disimulaba su “ausencia infinita”).

Si el destino era el canto, la impaciencia del deseo lleva la empresa a fallar. La culpabilidad de Orfeo, ciertamente, sería su impaciencia (cf. Hill, 1997: 119), la impaciencia de hacer obra de aquello que sobrepasa todo: lo desconocido, lo otro (las cosas del mundo). Así, Blanchot propone como esencia de la obra una paciencia que se hunde en lo que no puede tocar, lo que no puede ver. La única relación posible con eso es el canto, no el contacto ni la mirada. Sin embargo, para Blanchot la verdadera paciencia resiste la impaciencia dentro de sí. Por eso la impaciencia de Orfeo es justamente el inicio de su pasión, el canto. Es decir, el canto parte de una impaciencia fundada en la paciencia. Por eso Blanchot llama al movimiento del arte un movimiento del deseo que se sacrifica a sí mismo (cf. 158), en tanto debe renunciar a lo que no se ve, para verlo, lo que está prohibido ver. La mirada de Orfeo quebranta la ley, pone en libertad la noche, el afuera, libera lo “sagrado contenido en la obra, *da*, lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es libertad (la inspiración es por esto el don por excelencia)” (159).

Tal vez esto raye ya, o desde antes, con el delirio de un Blanchot vuelto sobre las huellas de un poeta perdido, una ficción entre las condiciones de posibilidad concretas de la época en la que nos hundimos.<sup>12</sup> Sin embargo, en

<sup>11</sup> Tanto la muerte y el afuera son estrechamente cercanos a la obra, cuando no su “materia” bruta, como “imposibles” de trabajar (cf. Blanchot, 1984: 291-ss.).

<sup>12</sup> Évelyne Grossman anota la “irritación” de Jaques Rancière ante la postura blanchotiana, junto con la batailliana, que da la apariencia de cierta mística o, podría decirse, de olor a capilla. «Como subraya Rancière, frecuentemente hemos visto en Blanchot la figura emblemática de una tendencia moderna a la absolutización del arte heredada de los románticos alemanes, esta sacralización de la literatura que en Francia han encarnado también Flaubert y su “libro sobre nada”, Mallarmé y su proyecto de una escritura propia de la Idea. Así pues, aquello que está quizás condensado en el nombre de Blanchot sería “la pretensión de la literatura de ser un ejercicio inédito y radical



la consideración que aquí se pretende pensar, Blanchot se dirige explícitamente a la noche y al afuera como aquello de lo que se ocupa la obra por tratarse de una condición de mostrar aquello que no puede ser mostrado; es decir, esta actividad es intentar mostrar que hay un “fundamento” “infundado” en el cual se mueve el hombre, pero que lo único que este hace es buscar un fundamento firme en el cual plantarse y que sólo distorsiona su mirada. Por esto, cuando Blanchot menciona la figura de Orfeo, trae a colación un mito que pone en marcha la esencia de la mirada del poeta. Pero esto no significa que el poeta esté buscando, aunque nada lo excluye de esta búsqueda, una comprensión filosófica o científica de las cosas a partir de un fundamento, sino que más bien se da a la tarea de mostrar, de cantar. La mirada libera la esencia de la noche, libera el afuera. Pero esto no significa que el poeta se dé a un despliegue inmensurable de la noche, que la tradición llama inspiración. Ciertamente, Blanchot piensa la inspiración como elemento posible del arte, pero la piensa más como un permanecer abierto, como un modo de darse a la exigencia de la escritura. La inspiración se configura como un mantenerse en la escritura, siempre en su espera.

A esto Blanchot le da el nombre de “salto”. El salto a la inspiración se presenta en el acto de escribir, en el trabajo diurno de saber que se trabaja la noche. Por esto, otro posible título para este texto podría ser “El trabajo imposible de la obra”. Para escribir siempre hace falta un saber, pero este nunca se da más que a partir del acto mismo. Era la contradicción que se daba en la filosofía especulativa de Hegel, el cual la resolvía como un arrojar a la cosa, al acto, para que fuese posible el acto mismo (así lo menciona Blanchot en “La literatura y el derecho a la muerte”, 1984). Dicha posición la confronta Blanchot, pero la asume de plano, puesto que mantiene no sólo la contradicción como motor del mundo, sino que carga de negatividad la potencia de la vida, del acto, de la obra de arte. Es decir, el salto a la inspiración que propone Blanchot sólo es un salto a la acción en el que hay que ser paciente, pero no

---

del pensamiento y del lenguaje, incluso una tarea y un sacerdocio social”» (Grossman, 2012: 130). Sin embargo, podría tomarse como punto conflictivo el asunto de la noche no como cierto romanticismo, sino más bien como una dura posición que confronta la condición utilitaria de un hacer diario, en el que queda todo presa de cierta “maquinación”, y un girar en torno a nada. El asunto de la noche, en Blanchot, es un medio de confrontación del trabajo.

porque esto sea una fórmula, sino más bien porque el asunto de la acción no es algo asible por sí mismo. La inspiración sería entonces un poder dado en el acto, pero que vuelve débil a quien lo ejerce, puesto que le absorbe, le deja inútil al trabajo del día, no por tratarse de una condición de auto-exclusión, sino que en el llevar esto al día todo cae, puesto que la liberación de las “potencias” (usando términos deleuzianos) lleva a las potencias a que sucumban ante quien asume la tarea; o mejor, quien asume las potencias de la vida, sucumbe ante la impotencia de sí mismo.

Por esto Blanchot piensa que aquel que escribe no se torna un yo dominante de la obra, sino que pertenece al espacio en el que se borra la primera persona para asumirse como tercera, puesto que se vuelve un medio más del afuera, de la noche o de las potencias de la vida. Pero con esto nos volvemos al asunto del trabajo y del mundo del día. ¿Qué relación hay entre el trabajo de la obra y quien obra con el trabajo? Quien hace obra trabaja, pero esto no significa que su trabajo se deba al trabajo del día, de la claridad de la representación. “La obra exige, en efecto, trabajo, práctica, saber, pero todas estas formas de aptitud se hunden en una inmensa ignorancia. La obra significa siempre: ignorar que hay un arte, ignorar que hay un mundo” (2002: 110). Dicha ignorancia no se da por un intento de borrar algo vulgar, de poco valor, algo sobrante,<sup>13</sup> sino que se da más bien porque para quien hace obra las cosas no están dadas, sino que es necesario traerlas a la obra, la tarea del escritor no es la tarea del trabajo que pertenece al mundo, que se escapa en este, en el cual tiene que circular como modo del trabajo envuelto en producción. El artista lo que hace más bien es tener siempre en vistas la obra, no la acción productora (cf. nota al pie de página, 19). Por esto ignora que hay mundo, al poner en un espacio de suspenso a las cosas, pero en estas mismas debe traer su propia actividad. Así dice Blanchot siguiendo a Valéry, “La poesía no es dada al poeta como una verdad y una certeza a la que podría aproximarse; no sabe si es poeta, pero tampoco sabe qué es la poesía, ni siquiera si es (...)” (75).

<sup>13</sup> Como podría pensarse el caso de la escultura que se encuentra ya en la piedra y de la cual sólo hay que quitar el resto sobrante.

### III. LA OBRA DEL DÍA Y LA CONTINUACIÓN DE LA NOCHE EN EL LECTOR

Quien hace obra pretende traer al día la obra de la noche, la hace pública, da testimonio de su propia obra. Pero hacer esto es dar testimonio de lo imposible, cuando no de la propia derrota. Esto no por asuntos morales o éticos, ni siquiera económicos, sino más bien por el desconcierto ante lo que se abre. Si se trabaja en el día, no se hace el trabajo del día, sino que más bien se hace el trabajo de la jornada nocturna. Pero la conexión no permanece en el ámbito de la noche y del día como movimiento dialéctico, sino que más bien pertenece al mundo que aún no está hecho, al mundo que toma las cosas allí aún-no al frente para que se patenten en la obra. Pero esto último pertenece, según Blanchot, a la consideración de una pregunta por la existencia de las cosas, de la obra misma. Por esto, siguiendo a Mallarmé, menciona que «La obra de arte se reduce al ser. Esa es su tarea, ser, hacer presente ‘esta misma palabra: es (...)’» (36).

Pero ¿qué tiene que ver este asunto de la palabra con el trabajo?, ¿qué tiene que ver esto con el presentar un afuera y hacerlo visible en tanto invisible? En este punto, hay que hacer un giro hacia la interpretación que da Blanchot de Rilke. Para éste, la tarea poética, del arte, de la humanidad, es preservar las cosas en su intimidad con el mundo, pero como invisibles. Esto lo dirige Blanchot hacia la palabra poética, ya que esta no sólo se transforma, sino que bebe de la “esencia” del lenguaje. ¿Y cuál es esa “esencia”? Podría decirse que el germen de todo desaparecer, puesto que la palabra no es la copia ni lo que sustituye la cosa, la palabra es más bien aquello que deja aparecer “todo lo desaparecido”, puesto que insta relaciones, mantiene en un eco lo que el mundo no es capaz más que decir como palabra pasajera (verbo-rea). Blanchot menciona:

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle el silencio. A esa palabra incesante agregó la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío (23).

Pero para Blanchot el silencio es el acallamiento del yo, o para decirlo más netamente, es la imposibilidad de toda imagen, por lo cual piensa con Rilke que la tarea de la libación de lo visible no puede ser más que cierta disposición hacia el lenguaje como potencia de lo que desaparece (cf. Rilke, 2010: xl). La palabra de la escritura retira la palabra del transcurso del lenguaje, quitándole su poder, “por el cual, si hablo, es el mundo que se habla, es el día que se edifica por el trabajo, es la acción y el tiempo” (Blanchot, 2002: 22). Pero esto para Blanchot se da porque la obra nunca termina. Ese mundo del día se calificó como mundo del trabajo y del producto, mientras que al mundo de la noche pertenecía la obra. Esta para Blanchot no tiene el carácter de un producto, sino más bien de aquello que permanece como ambivalencia, como algo que *es*. Fuera de ese *es*, la obra “no es nada”, puesto que siempre se va escapando, porque al pertenecer al afuera que pretende ser dicho, no puede ser determinada ni expresada como un algo concreto. Esta es la restricción de la obra, que ella *es*. Pero esto no significa que haya, como obra, un producto del día, es decir un producto útil. Ciertamente, el libro es el producto del día, de lo útil, pero la obra no pertenece a éste, la obra es aquello que obra en quien permanece unido a ella. Por esto, dice Blanchot “Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra” (18). El libro no es la obra, sino que la obra es el acontecimiento del ser que se da en la intimidad de alguien que escribe y alguien que lee la obra (18), “el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder decir del poder oír” (31). Al escritor que sólo escribe un libro, le pertenece la esterilidad de las palabras porque escribe un libro y no una obra. La obra es para el escritor lo ilegible, esto es, el único acercamiento del escritor a eso que se llama obra.

Ahora bien, el lector no está en una situación privilegiada, sino que allí se replica ese “simulacro” de Eurídice que se pretendía en la mirada de Orfeo (Ravel, 2007: 32). Allí, en la experiencia del lector, algo se desliza, no sólo actualizándose sino resonando (Blanchot, 1990: 11), al mismo tiempo que escapándose, puesto que, como potencia de eso desconocido, la obra le dice al lector que ella debe ser puesta en obra nuevamente. Es decir, la posición del lector, para Blanchot, se presentaría entonces como aquel que pone en obra

la obra ya puesta en marcha por el escritor, por su autor. Como resonancia o apertura de espacio de lo desconocido y de lo otro, el lector lee y escribe al mismo tiempo la obra, no porque escriba lo escrito nuevamente, sino porque hace que esto “se escriba” (2002: 172), en tanto condición de un afuera que ya se ha inscrito en el mundo, en su bullicio. El lector transforma el espacio de la obra a ese lenguaje corriente que se vale de fórmulas, valores y comprensiones dadas de suyo. Esto no dice desde luego algo negativo, sino más bien que es la negación que inscribe en el lenguaje a la obra misma, en la cual se diluye nuevamente la obra, en lo desconocido. Si se le prestó atención a la noche con respecto a la obra, entonces habría que decir que en ésta vuelve a darse el sentido del día productivo, de la noche del día y de la recuperación de un espacio esencial a la obra, su pérdida y su olvido. Su imposibilidad.

Uno puede leer un libro, pero cuando se entrega a esa posición que es la obra, no hay imagen de la sensibilidad posible, sino que más bien se da una transformación hacia un punto de partida que es el origen, aquel saber que no hay origen y que se llega a la obra por medio de la palabra, del hablar, algo ligado a la consideración de un valor irreductible de la palabra, a pesar de que la misma sea pasaje, tránsito en el hablar de una cotidianidad que mantiene en vilo no la atención a un momento estético, sino a la palabra pasajera. Allí tal vez salga a relucir el doble juego que Blanchot menciona al comentar la poesía de Rilke. La palabra como aquello que transforma lo visible en invisible y la palabra como celebración de un mundo que mantiene la negatividad viva, que mantiene lo desconocido ante quien hace la obra en la creación y ante quien la lee y la rehace, cosa que vincula el pensador francés no sólo a la escritura, sino también al habla (cf. Blanchot, 2008: 93). Un habla que crea espacio, tal como la obra, y ese espacio, siguiendo a Rilke, es uno tal donde se da la intimidad de las cosas. Esto, para Rilke, sería no una interioridad cerrada, sino más bien la apertura hacia las demás cosas. Pero este movimiento lo piensa Blanchot, con Rilke, como un “lenguaje de la ausencia”, en la medida en que no pretende presentar la palabra como un signo de la cosa, sino que se da como espacio de apertura.

Así, cuando se hablaba de la noche, no se refería a una contraposición horaria, sino más bien a un entramado lugar del lenguaje, donde adviene aquello desconocido que acompaña en el mundo y que pretende realizarse en la obra de arte, correspondiéndose con la cotidianidad del día en que ha-

bla el anonimato del “se” o del “uno”, donde se habla con fórmulas que, si bien no es que no digan nada, ocultan todo su trasfondo. Este sentido del lenguaje, ciertamente, hace la obra como canto poético y adquiere una particularidad con respecto a las demás obras de arte, aunque esto no diga que la mirada de Orfeo, asumiendo el símil, no sea una mirada sobre otros modos de arte.

En el espacio de la obra literaria, específicamente en el del poema, se da entonces una relación con la desaparición, decir lo in-visible como invisible, de modo tal que se abre también el silencio necesario para intentar oír lo que éste dice. Este sentido se presenta como silencio otorgado también al lector en el trajín del diario hablar, del diario leer (que no es leer una obra). A este espacio de silencio, se lo denomina silencio, pero entendido como aquello que no se puede capturar y que es un mero rumor (“Silencio, te conozco de oídas”, en palabras de Blanchot), pero que es origen de la obra (2002: 128), del canto y de la celebración en el poema.

Blanchot entiende el origen, a lo largo de sus textos, no como aquello que puede ser derivado de unas causas o que es razón, sino más bien como aquello que no tiene comienzo, puesto que no se trata de la obra de arte como producto estético, sino más bien como posibilidad abierta de las condiciones humanas de estar siempre afuera, ante una noche que no puede ser asida, pero a la que se le imponen fantasmas; desde ahí, recorren gran parte del mundo. Sería incluso el mundo como noche. Si se vuelve al mito de Orfeo, la consideración de un viaje a las tinieblas por causa de un deseo muestra que podría estar referido no a un objeto, sino más bien a su propia acción del canto, a esa acción imposible que era *necesario* ejercer para *poder* ejercer. Es allí donde resuena el soneto III de la primera parte de *Los sonetos a Orfeo*, del cual Blanchot cita los dos últimos versos, los cuales dicen:

Cantar, en verdad, es otro hálito.

Un hálito en torno a nada. Un sopló en el dios. Un viento (130).

En este sentido, la obra de arte no sólo se presenta como un inicio o un intento de atrapar lo desconocido dejándolo como tal, opuesto a esa agitación del obrar utilitario, sino que es algo que apenas toca a quien lo lee, puesto que esa participación apenas llega a ser un sopló de nada. Así, la propuesta de

Blanchot no pertenecería a las disposiciones estéticas de un contenido vertido sobre una forma o a la forma como disposición absoluta y configuradora, sino que sería aquello que se rehúsa, puesto que exige cierta circulación, en tanto lo que lleva a cabo es más bien una disposición hacia lo desconocido, que, sea lo que sea, intenta hablar desde sí, pues se presentifica en una consolidación que sólo va en huida, que apenas se puede mirar de soslayo.

El hecho de que Blanchot tome a Orfeo como punto de gravedad de la esencia de la obra pone a girar la obra en un espectro bastante amplio, pero también, yendo más allá de Blanchot, nos permite decir varias cosas. Si Orfeo bajó vivo al Tártaro por Eurídice, esto no sólo dice que se trate de un mito, sino más bien que la aptitud justamente de quien crea, permanece en los lindes de la vida, intentando cruzar un espacio que le está vedado, para el cual no se tiene la valentía de entrar como sería debido, lo cual conlleva el debido castigo, tener entre manos una sombra (según la interpretación platónica de este acontecimiento, cf. *Banquete*, 179a), queriendo producir a partir de ésta. Pero esto tiene su repercusión en la obra, en tanto sería un humo,<sup>14</sup> una sombra la que gobierna la lectura. De allí su dificultad. Pero esa dificultad es la exigencia que pone en obra los límites de toda lectura, espacio en el que resuena aquello que apenas aparece.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernabé, Alberto y Casadesús, Francesc (coords.). (2008). *Orfeo y la tradición órfica*, Madrid: Akal.
- Blanchot, Maurice. (2011). “La conquista del espacio” [archivo PDF]. Recuperado de [http://yoochel.org/wpcontent/uploads/2011/05/blanchot\\_la\\_conquista\\_del\\_espacio.pdf](http://yoochel.org/wpcontent/uploads/2011/05/blanchot_la_conquista_del_espacio.pdf).
- (2002). *El espacio literario*, Madrid: Editora nacional.
- (1990). “¿Qué sucede con la crítica?”, *Lautréamont y Sade*, México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>14</sup> «En el *Hipólito* de Eurípides, Teseo, al escarnecer a su hijo enrostrándole la vida ascética que lleva por haber tomado a Orfeo como señor, le atribuye “obedecer al humo vano de sus libros”» (Guthrie, 1970: 12).

- \_\_\_\_\_ (1984). *La part du feu*, París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1973). *La folie du jour*, París: Fata Morgana.
- Char, René. (1983). *Oeuvres Complètes*, París: Gallimard,
- Graves, Robert. (1983). *La diosa Blanca*, Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Los mitos griegos I*, Madrid: Alianza.
- Grossman, Évelyne. (2012). “Los anagramas de Blanchot (una lectura de Thomas l’Obscur)”, en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, año XII, núm. II.
- Guthrie, W. K. C. (1970). *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Heidegger, Martin. (2012). “El origen de la obra de arte”, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza editorial.
- Hill, Leslie. (1997). *Blanchot, Extreme contemporary*, New York: Routledge.
- Mejía Toro, Jorge Mario. (1994). “La comunidad de la desgracia”, en *Estudios de filosofía*, núm. 9.
- Miraux, Jean-Philippe. (1998). *Maurice Blanchot. Quiétude et inquiétude de la littérature*, París: Éditions Nathan.
- Ovidio. (1995). *Metamorfosis*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Plutarco. (1989). *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, vol. V, Madrid: Gredos.
- Ravel, Emmanuelle. (2007). *Maurice Blanchot et l’art au XXème siècle. Une esthétique du désœuvrement*, Amsterdam: Radopi.
- Rilke, Rainer Maria. (2010). “Una carta de Rilke sobre las Elegías del Duino”, *Elegías del Duino*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Virgilio. (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, Madrid: Gredos.





## SECCIÓN II: LA VULNERABILIDAD HUMANA





## EL EROTISMO: UNIÓN DEL MAR CON EL SOL

PAULA EUGENIA REYES NÚÑEZ/  
ALBERTO CONSTANTE

*Se ha reencontrado/ ¿Qué? La eternidad  
Es el mar unido/ Con el sol.<sup>1</sup>  
Arthur Rimbaud*

Pareciera que fue el mar, ese, al que nos remontamos cada que somos tocados por el amor. Porque el mar y el erotismo se hermanan en su propio misterio, en su inmensidad, en su apenas frágil condición de eternidad inefable, incomprensibles e inexplicables para la razón y el lenguaje. El erotismo y el amor son como infinitos imposibles de abarcarse y Bataille nos lo muestra en su obra *L'érotisme*. Éste es, para Bataille *la comunicación con lo sagrado* y al igual que Rudolf Otto, Bataille en dicha obra “en vez de estudiar las ideas de Dios y de religión, [...] analizaba las modalidades de la experiencia religiosa” (Eliade, 1981: 8) y erótica. Nada se compara con la comunicación manifestada en el erotismo que es una que va más allá del lenguaje; no se trata de informar, ni razones, ni siquiera comunicar sentimientos, tender puentes, ni compartir palabras pues éstas si bien son capaces de expresar lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans*, como señala también Eliade, este acercamiento analógico sólo es posible por o gracias a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*, de ahí que lo decisivo sea fusionarse.

---

<sup>1</sup> “Elle est retrouvée/ Quoi? L’ éternité/ C’ est la mer allée/ Avec la soleil” Ambos fragmentos de citas se extrajeron de los textos de Osvaldo Baigorria (2002: 25) y Sergio Espinoza (2017: 82) como analogías del mar expresado por Rimbaud con el erotismo sagrado de Georges Bataille.

¿Qué es lo que se fusiona? Los seres a los que Bataille determina como “seres continuos”, es decir, aquellos que logran tener comunicación con lo sagrado, alejándose de lo cotidiano, de lo profano, del trabajo y de la ruina diaria que absorbe la totalidad de seres y los determina a ser individuos productivos y útiles para algunas tareas que proveen la conservación de su vida. Mientras que los otros seres, los discontinuos, que sobresalen en la catalogación que lleva a cabo Pier Angelique, se mantienen regidos por las normas, las leyes, la racionalidad y todos aquellos elementos profanos que los someten a lo cotidiano, al aquelarre de lo políticamente aceptable, alejándose del plano sagrado y, por ende, de su *ser natural*. Es decir, por todo aquello que lo hace estar en contacto con su naturaleza, con los fenómenos naturales que constantemente están en transformación y, por lo mismo, son imposibles de conservar en un solo estado.

Con ello, el fundador de la sociedad secreta, Acéphale, comprende lo sagrado como la unión entre lo natural y lo desconocido. Es el punto culminante y abismal al que puede llegar el hombre. Es la entrega total a lo terrorífico. Lo sagrado es todo aquello que carece de utilidad. Lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser, es potencia sagrada, es decir, a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudo-real. Entre los elementos que quedan atravesados por lo sagrado nos encontramos con: el erotismo, el sacrificio, el asesinato, el crimen, la fiesta, la orgía, el incesto, el éxtasis, la muerte, los deshechos humanos (excreciones sexuales, heces fecales, menstruación), la sinrazón (locura), el sinsentido, los actores sociales denigrantes (la prostituta, el asesino, el loco, el vagabundo, el poeta, entre otros más), las lágrimas, la risa, el silencio, etcétera. Estos factores únicamente cumplen la función de ser inútiles, de pertenecer a un plano social más allegado a lo primitivo que a lo civilizado y de ahí a no servir para nada. Con esto último nos percatamos que Bataille, por un lado, estará en contra de lo establecido por el sistema económico de su tiempo: el Capitalismo. Como también, por otro lado, estará en contra de las diferentes filosofías tradicionales que funcionan estratégicamente gracias a una suerte de idealismo, pero, sobre todo, en contra de aquellas corrientes que continúan manteniendo a la razón como el punto culminante del conocimiento de la realidad (desde Platón, seguido por Descartes hasta alcanzar a Husserl).

Para el pensador nacido en Billon hay factores que se le escapan a la razón y que son imposibles de abarcar y someter en su totalidad al uso productivo. En consecuencia, habrá fenómenos, como el sagrado, que no podrán ser reducidos al conocimiento y que serán las que tanto interesarán a Bataille en su obra. La intención con la que los expresa se reduce al “mostrar” para luego ocultar. Este es el caso del erotismo, el cual se muestra en diferentes figuras, incluyendo la fusión del mar con el cielo, para “imaginar” de qué está constituida y hacia dónde se dirige. El horizonte del erotismo no es más que el *sinsentido* que se oculta y se escapa al uso del lenguaje formal. Aquel sólo será posible expresarlo a través de un lenguaje que permita trabajar con elementos simbólicos y que al mismo tiempo genera una suerte de estética en la forma poética, un lenguaje llamado lenguaje figurativo como el empleado por la poesía. Es por ello por lo que si nos remontamos a comprender un poco de qué se constituye y hacia dónde se dirige el erotismo es posible encontrar en el poema una respuesta, pues en él se emplean diferentes figuras retóricas para ampliar el sentido de las palabras. Abrir el sentido de lo antes cerrado.

Con respecto a lo sagrado, habrá estudiosos de la obra batailleana que lo relacionen con lo teológico, pero no cualquier tipo de teología, sino la cristiana. Bataille mismo había estudiado en un seminario, su juventud transcurrió con una vocación por la vida religiosa. Más adelante, a partir de 1929, Bataille se desentiende de esta vía y se dedica a estudiar paleografía en *l'École des Chartes*. Otros factores que se juegan en la concepción de lo sagrado en nuestro pensador radican en la manera en cómo desarrolla dentro de sus novelas casos específicos referentes a diferentes situaciones o momentos, instantes, revelaciones sagradas. En *Histoire de l'œil*, por ejemplo, cuando el obispo muere en éxtasis; en *Madame Eduarda* cuando la prostituta figura como dios; en *Ma mère* cuando el protagonista compara el coito con un acto religioso; en *L'Abbé C* cuando el protagonista se desentiende del plano religioso, sintiéndose atraído por lo sexual, sólo por mencionar algunas de estas obras en las que el pensador francés evidencia la relación entre el horror y lo teológico. Nos parece que este juego que lleva a cabo Bataille con las creencias de diverso tipo y diferente cuño, se basa en la intención de mostrar cómo se han dejado de lado características tremendas como el horror, el terror, la angustia, entre otras que corresponden al plano sagrado.

El horror, por ejemplo, debe servirnos como punto de orientación para ampliar el sentido de lo religioso, porque Bataille no sólo se remonta a la teología cristiana, sino que recorre sus raíces hasta la religión arcaica. De ahí que podamos ser persuadidos de que su vida personal tuvo gran influencia en su vida intelectual, así como ésta fue atravesada por distintos estudios étnicos de las sociedades arcaicas (las culturas prehispánicas, en específico, la cultura maya), las cuales perciben lo sagrado en un entorno más libre, desentendido de las normas (lo prohibido y lo permitido). Al estar en un entorno más libre, lo sagrado adquiere características *obscenas* al permitirse ciertos actos (el incesto, el erotismo, el asesinato, el crimen, el sacrificio, la orgía, entre otros) que van en contra de lo permitido por la moral cristiana. Sólo que estas características pertenecen a lo sagrado arcaico. Entre las tipologías obscenas se tendrá el *goce* y el *horror* como producto de estas eventualidades: placenteras (como el erotismo, la orgía y el incesto) u horrorosas (como el sacrificio, el crimen, el asesinato).

Diremos que lo obsceno transgrede el trazo normativo de la vida sustentada por la religión cristiana y la sociedad creyente. También que lo obsceno va de la mano con lo que podríamos llamar lo irracional, lo inconsciente, porque tanto el goce como el horror son sentimientos que se manifiestan como pulsaciones o pulsiones que transgreden lo racional. Quizá sea posible que el inconsciente apalabrado sea capaz de darnos una visión acerca de ese mundo oscuro, telúrico y natural que constituye al hombre, pero que, al no ser productiva, al no entrar en la parte normativa y organizativa de lo social, ha sido vetada y silenciada por las mismas instituciones que van desde las religiosas, las políticas, hasta las económicas y las filosóficas.

Podremos suponer que el erotismo está ligado a lo sagrado, es cierto, pero éste no es sólo una fuerza “un camino, el cual nos conduce a transgredir los límites impuestos, el vértigo enloquecedor, así como el conjurador de nuestras soledades cautivas” (Larios, 1993: 56), sino que, por otro lado, posee caras, rostros, modos, formas, sinsentidos, algunos más alejados de lo sacro y otros que se ahíncan en su cercanía. En el primero de ellos, *el erotismo de los cuerpos*, Bataille lo ve como la unión sexual y placentera de dos seres. Unión que se aproxima al éxtasis, pero sólo a través de los órganos corporales. El segundo, *el erotismo de los corazones*, que ya no sólo encuentra al cuerpo como contacto con otro ser, sino cuya cercanía está determinada por los sentimientos. En

este momento, Bataille relaciona el sentimiento del amor con el de la muerte ya que, a veces, los amantes llegan a sentir demasiado al otro, poseyéndolo y deseando fusionarse metafóricamente con ellos. Si no se logra este objetivo, prefieren la muerte antes de hacerse a la idea de que su amante los abandone. El tercer modo, y el que aquí nos interesa, *el erotismo sagrado*, va más allá del plano sexual (corporal) y sentimental (emocional), situándose en lo *abismal*, es decir, en lo que transgrede el límite de lo prohibido y lo permitido.

El erotismo sagrado mantiene contacto con eventualidades prohibidas como el *crimen* y el *sacrificio*. Ambas eventualidades pertenecen a las sociedades arcaicas. La primera, desde el plano bajo, es una actividad repudiable. La segunda, desde el alto, se considera más cercana a la divinidad. Es por ello por lo que en las sociedades arcaicas es un honor, tanto para el individuo como para su familia, ser sacrificado en nombre de la deidad. Similar al sacrificio y al crimen, el erotismo transita en estos planos.

El erotismo sagrado también posee, como resultado del contacto con lo abismal, el carácter de la *angustia*. En consecuencia, el erotismo logra considerarse el momento de unión entre la vida y la muerte. El erotismo es también la manifestación de la muerte en vida. Si bien no se habla de una muerte real, sí de una metafórica en donde los seres se comunican con lo sagrado, transgrediendo lo profano (lo racional). En este sentido, el erotismo sagrado se comunica con el ser, entendido no desde el plano metafísico, sino con uno previo a toda censura, veto o ignorancia por parte de seres racionales de las sociedades mediáticas o profanas. Es ahí donde tiene lugar una *nostalgia* por el ser. La nostalgia por el ser es sólo una sensación de la pérdida irrecuperable. El hombre no puede deliberadamente retornar a su naturaleza, volver a ser “como el agua en el agua” (Bataille, 1981: 32), pero tampoco puede negarla, ofreciéndose como una posibilidad recuperarla a través de la escritura, tal como lo pretende Bataille.

La pérdida no fue necesaria, pero se realizó. Lo necesario aquí sería aceptar que existen manifestaciones de lo perdido. Lo que se deja ver, lo que permite descubrir esas rutas oscuras y apenas sentidas lo constituyen las manifestaciones de lo sagrado. La pérdida no la constituye únicamente un pasado que se advierte en el horizonte, también la pérdida se entronca con un presente donde es negada o prohibida la existencia de un ámbito natural y sagrado del hombre. Todas estas expresiones de la naturaleza del hombre

se presentan de forma inconsciente. Es posible que Bataille deba este descubrimiento a la lectura de Freud, como también a los estudios sociológicos de Durkheim, Caillois o Leiris, por mencionar algunos acerca de las culturas arcaicas o prehistóricas.

La nostalgia por el ser, a la que se alude en varios trabajos de Bataille, es una nostalgia por algo perdido, pero imposible de recuperar. Similar a la idea del amante que expresa Bataille en *Le coupable* cuando nos dice, “los amantes se encuentran en condición de desgarrarse. Uno y otro tienen sed de sufrir. El deseo debe en ellos desear lo imposible. Si no, el deseo se saciaría, el deseo moriría” (1981: 98). ¿De dónde se extrae la característica de lo imposible? De no poder ser abarcada en su totalidad. El erotismo y lo sagrado son temas imposibles de ser estudiados por la ciencia, no se rigen por la razón, tampoco por la normatividad; siempre exceden los límites de lo aceptable. Ambos temas se experimentan, pero no desde una objetividad definitoria; sino desde una subjetividad. En el caso del erotismo sagrado, la subjetividad se efectúa mediante la *experiencia interior* entendida como la experiencia que únicamente es conocida por quien la vive. Más allá del que la experimenta no hay nada. La experiencia interior es intransferible, es una experiencia propia, individual, diríamos que inefable para los demás justo porque para acceder a ella se requiere romper con la razón racionante, con el principio de identidad, es decir, con todo aquello que nos permite estar en el mundo y con los otros. De la experiencia interior solamente pueden conocerse sus residuos, su sombra o lo que el espectador haya percibido desde fuera. Más allá de ello es imposible conocerla en su totalidad. La imposibilidad en la escritura de Bataille se presenta como una posibilidad de conservar lo natural y lo sagrado. La manera en la que se conserva es a partir de una escritura libre, como la poesía, en donde lo sagrado palpita, se hace presente como *parousía*, como lo que está solo en tanto sólo se intuye. Aquí la imposibilidad se ocultará de cualquier disciplina que pretenda conocerla y poseerla, porque el ser aprehendido no será más que un motivo para ser sometida al empleo de ella como mero objeto material y productivo.

En la comunión entre los seres es posible comprender que el erotismo no es similar a una comunión cristiana, sino a una *comunión descomunal*, o sea, a una comunidad sin lugar. La comunicación habida entre los seres continuos no es permanente, sino fugaz o, si se quiere, instantánea. Más allá del instante



no se comunicará nada. Tampoco se situará en un lugar, porque al situarse se le determina. En consecuencia, la comunión batailleana ejercida por seres continuos no podrá considerarse una comunión permanente como la cristiana. Tampoco se considerará que dentro de esta forma de comunión puedan existir normas que rijan la convivencia entre los seres continuos. Esta comunión se desentiende de los planos morales, como también de los teológicos. Esta forma de entrega sencillamente posibilitará la transgresión de los límites que determinan a los seres discontinuos. Al transgredirla se manifestará la fusión de la que tanto hemos hablado. Ella se realiza en el acto erótico donde los seres discontinuos transgreden sus límites (su identidad) que los separa con el otro ser. Estos límites no son sin motivo alguno, sino que tienen la función de conservar y aprehender la particularidad de los seres, de las cosas y de la misma naturaleza. Del mismo modo, los límites, según Bataille, definen lo concreto, incluyendo al mismo *concepto*.

Al no ser la comunión cristiana, no hay entonces lugar para una confusión moral entre los seres continuos. De esta suerte, no se manifiesta la armonía, ni la normatividad en la cual deben mantenerse, igual tampoco es posible la unión entre los de la comunidad, el sometimiento a una creencia, sino que en la comunión batailleana los seres continuos se comunican como *soberanos*, al tiempo que las características sagradas como el crimen, el erotismo, el sacrificio, el incesto brotan violentamente sin tener otra finalidad más que la de desgarrar lo limitado, lo conservado, lo cerrado. Al surgir e imperar de manera violenta, desgarran y dirigen a los seres continuos al extremo de la vida: la muerte.

Rose-Marie Mariaca sostiene la posibilidad de una *hipermoral* en el acto erótico. Para ella la hipermoral es una moral en pro de la muerte soberana: “Podría pensarse esta moral o hipermoral de Bataille como un elogio a la muerte. La extrema conciencia de la muerte inminente llevaría a algunos a mirarla de frente, a no querer evadirla, o desafiarla para perdurar, cayendo en una lucha estéril, dado que al final siempre saldrá victoriosa” (2015: 82). Y, sin embargo, para Bataille lo que tiene que darse es destruir lo construido.

El erotismo sagrado desgarrar lo antes cerrado y lo expone a la muerte violenta, algo de lo que poco o nada se sabe y, por ello es imposible estudiar, sea en el ámbito humanístico o científico. Al igual que la muerte, el erotismo sagrado es desconocido y en el ámbito científico, a lo mucho, puede compa-

rarse con el acto sexual, tema que la biología considera suya, aunque no podría decirse que son lo mismo; pues el erotismo que sostiene Bataille se asemeja más a la reproducción celular que el animal. El erotismo es irreducible al acto sexual porque no busca exclusivamente la reproducción. Tampoco se rige por el placer, porque el ser humano no es el único animal que siente placer durante el coito. El erotismo es el contacto con los límites de la vida, rozando con la muerte, por ello es un acto criminal porque se asesina instantáneamente a dos seres discontinuos. Pero, a la vez, es un acto en pro de la vida porque los comunica con su ser natural y, por ende, con su *intimidad*.

Bataille muestra cómo el ser continuo logra comunicarse con su *intimidad*, a través del erotismo sagrado. La intimidad es “lo que tiene el arrebatado de una ausencia, de una ausencia de individualidad, la sonoridad inaprensible de un río, la vacía limpidez del cielo: es ésta todavía una definición negativa, a la que le falta lo esencial” (Bataille, 1996: 54). Para el escritor de *Le coupable*, la individualidad va ligada al ser discontinuo, es decir, el ser se encuentra aislado porque solamente ve por el bien material suyo. Su intimidad se manifestará en la ausencia de ella. Si observamos la anterior definición de intimidad, no nos dice mucho dado que la intimidad, el erotismo, así como otras formas sacras no podrán ser definidas a partir de un lenguaje formal o científicista. Sólo puede uno acercarse a ellos mediante la definición de lo que no son. El lenguaje poético halla aquí su justificación y, junto a ella, la *paradoja* y la *definición negativa* hacen su aparición como lo contrario de lo que se desea decir.

La paradoja y la definición negativa son los trazos retóricos que Bataille emplea en su escritura y esto no por mero capricho. Aunque, aclaramos, Bataille no tiene nada en contra del capricho; esos trazos tienen como función refutar lo antes sustentado, negar lo antes afirmado. Esta función transgrede el sentido cerrado del lenguaje para exponerlo como una herida a la intemperie. Podría pensarse que la afirmación de lo negado y viceversa cae en lo absurdo. El absurdo también cumple una función en la escritura batailleana que, como las figuras de la poesía, amplía el sentido de las palabras. Esta ampliación transgrede el plano racional de lo humano, remontándose a lo irracional. Hablar de lo irracional resulta ser paradójico, pero lo que se intenta mostrar es la otra cara de la moneda que constituye al humano, es decir, lo inconsciente que sólo ve como posible medio de expresión a la palabra abierta y expuesta a un sinfín de sentidos. Así como lo inconsciente, el erotismo

sagrado se manifiesta por medio de figuras retóricas, las cuales constantemente se están renovando y destruyendo.

Cuando relacionemos el erotismo con lo *obsceno* habremos podido expresar la traslación del lenguaje de un sentido del lenguaje formal hacia lo informal. Para ello, Bataille recurre a la *metáfora* con la que hace visible lo invisible. Kristeva, de un fragmento de *Ma mère* donde Bataille enuncia “sólo las tinieblas perfectas son similares a la luz” (1982: 39), expresa la similitud entre las *tinieblas* y la luz porque ambas figuras muestran la claridad de la oscuridad. En este sentido, Kristeva enuncia que sólo hay un lenguaje que puede enunciar lo silenciado a través de la censura: lo obsceno. También nos dice que “el erotismo escrito es una función de la tensión verbal, un *entre-los-signos*” (1987: 128). Esto quiere decir que del erotismo como fenómeno poco se sabrá, pero como palabra se forzará a reconocérsele en un plano textual. Lo que se conocerá del erotismo mediante la palabra será la pulsión o la tensión que se mantiene entre los signos, los cuales, a veces, serán contrarios a la misma realidad. Bataille hizo “hasta lo imposible por mostrar el lado oscuro de lo humano”. Si bien es cierto que no fue de la manera más clara, también es cierto que en las intenciones de Bataille no estaba el hecho de “mostrar un sendero al cual seguir”. El pensador de *La Part maudite*, quiso mostrar con su escritura las experiencias que turbaban su vida. De ahí que sea preciso enfocarnos en su idea de la *experiencia interior* donde lo que menos hace es hablarnos de interioridades. Con la experiencia interior, Bataille simplemente desea mostrar que gran parte de lo que llamamos “vida” es producto de nuestros espasmos y que estos últimos, como lo natural, tienden a manifestarse por medio de impulsos violentos. Bataille muestra que la palabra también se emplea violentamente y no sólo ella, sino también su sentido, el cual no tiene por qué regirse, ni someterse a lo formal. El sentido debe librarse soberanamente de lo impuesto y para ello hay que jugar con las palabras, vaciarlas de significado y reírnos de su seriedad con la que se intenta mostrar la objetividad de la realidad.

Al igual que Kristeva, Foucault llega a semejante conclusión con respecto a la escritura batailleana, y en su ensayo *Prefacio de la transgresión* describe al lenguaje batailleano como *desdialectizado* por dos razones: por el eje que orientó a la Modernidad y a sus pensadores (Descartes y Kant), los cuales se rigieron por la razón y el lenguaje formal; y por la fuerte crítica que Bataille

sostiene al pensamiento hegeliano, específicamente a la *dialéctica del amo y el esclavo*. Aquí Bataille vislumbra que existen al menos dos elementos que sostienen la dialéctica hegeliana: el económico (al hablar del trabajo) y, otro, el filosófico (al hablar de lo conceptual remontándose a la unidad, a lo mismo y a todo tipo de concepciones metafísicas). Se tiene entonces como respuesta que a partir del lenguaje formal es posible adquirir un conocimiento producido para la conservación y la supervivencia del hombre en sociedad. No obstante, para Bataille el lenguaje es una capacidad para expresarse que no limita la naturaleza del hablante, ni restringe a éste a someterse al lenguaje, ni al conocimiento de la realidad. Por ello, Bataille retoma la negación o *antítesis* del proceso de la dialéctica. No nos encontramos con ninguna *síntesis* entre los contrarios, sino que sólo hay confrontación entre ellos desde el ámbito lingüístico y filosófico (el sentido inacabado) hasta el económico (la lucha de clases). De ahí que el lenguaje batailleano sea inconcluso y antitético. Asimismo, el lenguaje batailleano es abierto al exponer el sentido a la instantaneidad, como también al entendimiento de quien lo experimente.

Y siguiendo con la metáfora del mar, pero dejando de lado el papel de la luz, podremos expresar lo enunciado por Foucault con respecto a la sexualidad (en relación al erotismo) y al lenguaje formal (en relación a la metáfora y la expresión de lo innombrable, lo inconsciente): “ella [la sexualidad/ el erotismo] dibuja la línea de espuma de lo que él [el lenguaje/ la conciencia] apenas en el último momento puede alcanzar en la arena del silencio” (2001: 29). Es entonces cuando el lenguaje se torna el medio por el cual expresamos, a través de susurros, lo que es el erotismo. Es entonces cuando la palabra poética nos brinda las herramientas para mostrar lo oculto. En este caso, se muestra el erotismo a partir de la figura del mar. No obstante, en la figura del mar habrá elementos que se le escapan al entendimiento y que serán figurados por la huella en la arena donde lo único rescatable será el rastro de la espuma pronta a ser absorbida.

En síntesis, el erotismo sagrado es un acto inexpresable y lo único que podemos extraer de este evento es un acercamiento de lo que es, ya sea por negación o contradicción. Remontándonos al fragmento del poema de Rimbaud: “Se ha reencontrado/ ¿Qué? La eternidad. Es el mar unido/ Con el sol”, el erotismo es similar a la unión del mar con el sol porque representan, por medio de elementos profanos, lo sagrado y lo eterno. Es ahí, como en Rim-

baud, donde el erotismo, a semejanza del mar, se comprende como lo profano y la luz, como lo sagrado. Por otro lado, continuando con la metáfora sobre el mar que planteó Foucault, podría comprenderse la espuma como la inconsciencia de los elementos sagrados y la arena como el lenguaje metafórico o desdialectizado en el que se enuncian.

Con respecto a la figura de la luz, representada en las tres anteriores metáforas por Rimbaud, Kristeva y Foucault, puede entenderse como la contraposición de la oscuridad donde yace lo desconocido. Finalmente diremos que la escritura de Bataille hace un gesto a la alegoría de la caverna de Platón, pero en lugar de que la luz nos guíe al conocimiento, nos ciega. Ya sea por su vida personal, el padre ciego por sífilis, o por ir en contra de la metáfora del conocimiento; lo que sí nos da la obra del pensador francés fue cuestionar la filosofía de su tiempo hasta el absurdo y el sinsentido.

La escritura de Bataille, a partir de la metáfora de la luz, iluminó el panorama del conocimiento filosófico y científico. El pensamiento batailleano, parecido al hegeliano, intentó ir más allá de la razón. Y ese “más allá” hace referencia a la misma muerte. En la escritura de Bataille hay dos elementos que mueren: el pensamiento y el sujeto. Ambas aristas son síntomas de la Modernidad y de la concepción del trabajo como la única finalidad de la vida humana. Bataille mata al pensamiento y al sujeto constitutivos de la razón porque, a partir de lo imposible, quiere abarcar el absoluto. Suena paradójico, pero para Bataille la postura de la mayoría de los intelectuales es cómoda al completar su pensamiento con formas profanas que nos garanticen la seguridad y la conservación de éste. Mientras que su postura es destruir cualquier comodidad y construir toda sensación terrorífica y angustiante, porque para él la vida no se trata de mantenerse seguro en un sitio, sino de exponerse a la intemperie, de fusionarse con todo, sea de manera literal o metafórica.

La exposición metafórica de quien vive soberanamente será un llamado a transgredir lo establecido, sin tener seguro nada, así como la vida misma. En la metáfora de los fenómenos naturales (el mar y los residuos de éste, la fusión del mar y el sol, la luz oscura) se posibilitará lo imposible. Solamente que esto último será parte del mismo hombre. Se le llamará “imposible” porque no podremos abarcarlo con la razón, sino con la sinrazón. Sin embargo, no por carecer de medios racionales significa que jamás podremos acceder a él, sino que deberemos exponernos totalmente. Bataille nos muestra su incon-

formidad con la comodidad en la que tan bien se hallan la mayoría de los intelectuales, e igual, nos enseña la otra vía alternativa por la que se podría transitar en un futuro: la vida misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges. (1981). *El aleyuya y otros textos*. Madrid: Alianza editorial.
- (2008). *El erotismo*. España: Fábula Tusquets.
- (1982). *Mi madre*. Barcelona: Tusquets.
- (1991). *Teoría de la religión*. Madrid: Taurus.
- Baigorria, Osvaldo. (2002). *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de ideas.
- Eliade, Mircea. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (Trad. Luis Gil), Madrid: Ed. Guadarrama / Punto Omega.
- Espinoza Proa, Sergio. (2017). *Bataille. De un sol sombrío*. México: Universidad de Guanajuato.
- Foucault, Michel. (2001). *Prefacio a la transgresión*. Georges Bataille: meditaciones nietzscheanas, México: Gerardo Villegas Editor.
- Guzmán Robledo, Guillermo Nelson. (2017). *La inversión de la inmanencia. Georges Bataille y la negatividad hegeliana*. México: Taberna Librería Editores.
- Kristeva, Julia. (1987). *Historia de amor*. México: Siglo XXI.
- Larios, Francisco Javier. (1993). *Bataille un Místico profano*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Mariaca Fellmann, Rose-Marie. (2015). *Erótica de la transgresión. Georges Bataille-Jacques Lacan*. México: Editorial Herder.



## PENSAR DE CARA AL SUFRIMIENTO: LA EXPERIENCIA TRÁGICA EN SCHOPENHAUER Y NIETZSCHE

JORGE DÍAZ GALLARDO

### INTRODUCCIÓN

Uno de los sitios en los que se fraguó buena parte del pensamiento occidental en el siglo XIX, fue el de la *experiencia trágica del mundo y la existencia* surgida a partir de una nueva interpretación sobre el fenómeno artístico de la tragedia griega. Esta interpretación trajo consigo un mundo subterráneo, desmesurado y desconcertante que se ocultaba detrás del mundo resplandeciente, medido y racional que el Clasicismo había entronado como interpretación canónica de la Antigüedad Clásica. La aparición de un dios “extraño” que se oponía a los principales rasgos que definían a la cultura helena, hacía que el conocimiento sobre los griegos se pusiera en entredicho; el nombre de ese dios: *Diônysos*.

La importancia de esta aparición –traducida en el padecimiento de una experiencia trágica–, no sólo modificó la concepción que se tenía sobre los griegos y su herencia a la cultura occidental; también ese padecimiento modificó la forma misma de hacer y concebir a la filosofía desde una conciencia trágica que se manifestó en diversos pensadores de la época. Lidar con el peso que suponía esa conciencia trágica hizo que el pensar se convirtiera en una empresa que exigía situarse de cara al sufrimiento y de cara al lugar que aquél ocupaba dentro del cosmos, a pesar de que se llegara a la desafortunada conclusión de que no había ningún lugar que lo albergara, ningún hogar. En lo que sigue habremos de destacar qué significa la experiencia surgida de esa nueva interpretación del fenómeno artístico de la tragedia ática, cómo se

vincula una con la otra y cómo se manifiesta dicha cuestión en la filosofía de dos pensadores que se arriesgaron a pensar de cara al sufrimiento: Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche.

Para estos efectos, nuestro trabajo se dividirá en cinco partes que consisten en: 1) la contraposición entre la interpretación canónica de la Antigüedad Clásica y la interpretación dionisiaca de la misma; 2) la exposición sobre el significado filosófico de la tragedia; 3) la concepción de Schopenhauer sobre la experiencia trágica; 4) el pensamiento de Nietzsche en torno a la misma cuestión; 5) y, por último, las consideraciones finales sobre lo que significa esta experiencia y toma de conciencia trágica en el quehacer filosófico.

## I. EL DESCUBRIMIENTO DE *DIÔNYSOS*

Durante el siglo XVIII, el antiguo mundo griego fue interpretado –continuando con el proyecto hermenéutico que había dejado el Renacimiento– a partir de nociones como la de orden, medida, armonía o belleza, las cuales dieron como resultado el resurgimiento del antiguo ideal griego de la *καλοκαγαθία* [“kalokaghatía”]. Este resurgimiento tiene como principal autor al historiador alemán Johann Joachim Winckelmann, quien ganó gran popularidad a partir de la publicación de una de sus obras más conocidas: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Se trataba –podemos decir– de una interpretación realizada bajo la guía del dios Apolo.

El Romanticismo terminaría con esta “interpretación apolínea” de la Antigüedad al descubrir un mundo subterráneo desde el que emanaban fuerzas que mantenían tensado y vivo al mundo heleno; ese mundo tenebroso era el subsuelo en el que se encontraba fundado el mundo diáfano de los griegos; ese mundo era el del culto al dios *Diônysos*. En la primera década del siglo XIX, Friedrich Creuzer publica su ensayo *Diônysos*, en donde destaca los rasgos no olímpicos, no clasicistas, ni apolíneos que se encontraban en el fondo del pueblo heleno, convirtiéndose en el parteaguas para una “interpretación dionisiaca” de la Antigüedad (Frey, 2013: 66). Años más tarde esa interpretación sería apoyada por las investigaciones realizadas por el famoso historiador del mundo griego, Jacob Burckhardt, al insinuar en su *Historia de la cultura griega* la posible identidad entre Apolo y *Diônysos* (cf. 1974: 55-56).



Asimismo, la tragedia ática será estudiada –durante los siglos XVIII y XIX– desde una perspectiva que evoca una determinada concepción del mundo y la existencia que destaca lo terrible, lo abismal y lo desmesurado (Lesky, 2001: 36-40). En dicha perspectiva se destacará el contenido “trágico” de la tragedia, caracterizado por ser el drama provocado por la tensión entre héroe/destino, individuo/comunidad, *hybris/ethos*, hombre/dios, etc. Así, la tragedia se configurará en el espacio de aparición de lo trágico en el sentido de una determinada concepción del mundo y la existencia que revelará la inseguridad de la condición humana frente a la naturaleza, los dioses y el cosmos en general (Lesky, 2001: 39-40); lo cual –vinculado con el descubrimiento de los elementos dionisiacos dentro de la cultura griega– enfrentará al hombre moderno a una *experiencia trágica del mundo y la existencia* que será destacada por diversos autores, tales como Schopenhauer y Nietzsche.

## II. LO TRÁGICO

Durante los siglos XVIII y XIX –entre la “interpretación apolínea” y la “interpretación dionisiaca” del mundo heleno– se producirá una “teoría sobre lo trágico” definida por ser más una concepción del mundo que un contenido referente a la tragedia como obra artística. Para los autores de esas teorías sería imposible no hablar de lo trágico sin referirse a la obra artística de la tragedia ática, por lo que ambas formas se fundirían en una sola: así, lo trágico se reconocerá en la tragedia y la tragedia contendrá lo trágico, siendo, de este modo, *trágica*. Analizando brevemente el sentido de la palabra *trágico*, Lesky señala que dicha palabra tiene una estrecha conexión, tanto en la Antigüedad como en la Modernidad, con lo terrible, exagerado o desmedido (2001: 36-40). El sentido de lo trágico como padecimiento de la desmesura proviene de la *tensión* que recorre todas las historias narradas en la tragedia; dicha tensión, antagonismo o colisión, la vemos aparecer en diversas formas, tales como: héroe/destino, individuo/comunidad, *hybris/ethos*, hombre/dios, razón/pasión, etc. La tensión es, como veremos en seguida, el elemento fundamental del drama, y, por tanto, el elemento fundamental de la tragedia.

A lo largo de las tragedias de Edipo, Orestes o Antígona, leemos cómo sus acciones o peripecias inician a partir de una confrontación que las mantiene

templadas hasta llegar al cumplimiento del hado correspondiente. Así, vemos que en el primer caso el antagonismo se da entre héroe y destino; en el segundo, entre héroe y dios; y, en el tercero, entre heroína y comunidad. De este modo, todas sus historias se mantienen encadenadas gracias a la serie de tensiones que se van generando durante la obra, tensión desde la cual parte la acción principal. Por ello nos es lícito decir que entre *acción* y *tensión* existe una relación de coimplicación que da como resultado el “acontecer trágico”. Como afirma Lesky:

[...] aquello que especialmente eleva la *Iliada* a la categoría de gran obra de arte, que la lleva a rebasar el típico estilo épico y hace que sus autores den los primeros pasos hacia la tragedia, es el encadenamiento de los sucesos, de las figuras y de los impulsos que las mueven. [...] el destino del individuo se observa enteramente bajo el aspecto de aquel dramatismo dinámico que necesariamente conduce al acontecer trágico (2001: 35).

En este sentido, el drama –la tensión de fuerzas– es lo que nos conduce al acontecer trágico, el cual debe permanecer templado por diversas tensiones que provoquen el efecto trágico. Así, lo trágico se configura en una dimensión de la que no se puede salir con facilidad, sin daños, y que nos perfila a un tipo de vida específicamente heroica, repleta –por decirlo de algún modo– de acción. Terminar con la tensión es terminar con el drama y con la tragedia. En palabras de Goethe: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma” (Lesky, 2001: 40).

Ahora bien, ¿cuál sería el motivo para permanecer en lo trágico ante el doloroso escenario que éste nos revela? La tragedia se configura en el espacio en que lo trágico se manifiesta y nos revela una verdad fundamental: la inseguridad de la condición humana. Este será un motivo constante en el pensamiento del siglo XIX, el cual, como ya hemos apuntado, se encuentra tanto en Schopenhauer como en Nietzsche, por lo que a continuación habremos de responder a la pregunta arriba planteada por medio de la concepción que ambos filósofos tienen del acontecer trágico de la existencia.

### III. SCHOPENHAUER

Para Schopenhauer –igual que para Platón– este mundo carece de perfección, armonía y justicia, sin embargo, para el filósofo alemán este mundo no es copia de uno más perfecto, de un mundo verdadero; el mundo que existe es nuestra representación, es el único que hay, sólo velado, precisamente, por esa representación. Así lo afirma Schopenhauer al inicio de su obra capital, *El mundo como voluntad y representación*: “«El mundo es mi representación»: esta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en la consciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica” (2010: 113). Por lo que, si el mundo es representación, en tanto que se encuentra regido por las leyes del entendimiento y del principio de razón suficiente, entonces nosotros permanecemos en el ámbito de lo fenoménico, aún lejos de la esencia del mundo. Schopenhauer se percata de que es inviable la búsqueda de la esencia del mundo de manera exterior, por lo que recurre a la vía de la introspección, donde el hombre, al ser parte del mundo, y, por tanto, objeto de conocimiento para sí mismo, descubre no en su razón, sino en su corporalidad, que él es volición, extensión de un principio energético que es el núcleo de lo real: la *Voluntad*.<sup>1</sup> Tal y como señala Schopenhauer en su obra, *Sobre la voluntad en la naturaleza*:

[...] aquella verdad fundamental y paradójica de que la *cosa en sí*, que Kant oponía al *fenómeno*, llamado por mí *representación*, de que esa cosa en sí, considerada como incognoscible, ese sustrato de todos los fenómenos y de la Naturaleza toda, por lo tanto, no es más que aquello que siéndonos conocido inmediatamente y muy familiar, hallamos en el interior de nuestro ser propio como *voluntad* [...]. (2012: 48).

Pero esa Voluntad no tiene ninguna relación con la racionalidad, su movimiento es ciego, inconsciente y caótico. A diferencia de la creencia que la tra-

<sup>1</sup> Por medio del uso de mayúsculas distinguiremos la Voluntad entendida como núcleo de lo real y la voluntad como manifestación individual de esa Voluntad en los entes particulares, es decir, como facultad volitiva.

dición tenía sobre la voluntad como un elemento racional, como el motor que realiza lo decidido en la deliberación; Schopenhauer concibe la esencia del mundo como una fuerza que busca únicamente su continua afirmación, que quiere la vida tal y como es: se trata de un desenfrenado proceso en el que se quiere a sí misma, del cual toma consciencia en la vida psíquica del hombre, siendo éste sólo una extensión de ese principio energético. El hombre es presa del querer de la Voluntad. Por ello, el mundo –en tanto representación– sólo es un medio del cual se sirve la Voluntad para afirmarse; de modo que el mundo se convierte en su espejo, en él ella se refleja y se percata de su querer, aunque esta reflexión le sea totalmente indiferente. Como dice Schopenhauer:

La voluntad, que considerada puramente en sí es tan sólo una ciega pulsión inconsciente e irresistible [...], gracias a la adición del mundo de la representación desplegado a su servicio, obtiene el conocimiento de su querer y de lo que sea aquello que quiere, lo cual no es otra cosa que este mundo, la vida, justamente tal como existe. Por eso llamábamos al mundo fenoménico su espejo, su objetivación: y lo que la voluntad quiere siempre es la vida dado que ella misma no es sino la presentación de ese querer de cara a la representación [...]. (2010: 498-499).

La Voluntad, al querer la vida, hace que hablar de ella o de una “voluntad de vivir” sea una y la misma cosa, lo cual significa que toda manifestación individual del principio energético de la realidad no sea sino un ente que *quiere*, una “voluntad de vivir” que, en la búsqueda de ese querer, no hace sino perpetuar el querer de la Voluntad: el hombre se convierte en un siervo del querer de la Voluntad. Por ello se puede concluir que todo lo que vive quiere, todo lo que vive es “voluntad de vivir”. Pero –dice Schopenhauer– todo querer se ve defraudado por no conseguir lo que se quiere o por el tedio que supone conseguirlo, por lo que la vida se convierte, desde el principio, en una larga temporada en el sufrimiento, temporada en la que se permanece hasta el final. La conclusión de estas tesis es un fuerte pesimismo que se resume en el siguiente juicio esgrimido por Schopenhauer en una obra que desde su título nos anuncia que este es el peor de los mundos posibles, *Los dolores del mundo*. Allí Schopenhauer afirma sin titubeos que: “Querer, en esencia, es sufrir, y como vivir es querer, toda vida es esencialmente dolor. [...] Una

historia del dolor que se resume así: querer sin motivo, sufrir siempre, luchar siempre, morir luego, y así sucesivamente por los siglos de los siglos, hasta que nuestro planeta desaparece” (2009: 36).

Así, el sufrimiento se convierte en la verdad más inmediata y fundamental conocida por el hombre, es su *experiencia originaria*. Pues la Voluntad quiere; la Voluntad se sirve de sus manifestaciones particulares para afirmar su querer; luego, sus manifestaciones particulares conocen, desde el principio, el dolor de la carencia y la búsqueda desesperada por zanjar esa carencia, búsqueda inconclusa que encuentra más carencia al no conseguir lo que se quiere y al conseguir lo que se quiere y seguir sintiéndose carente, lo cual vuelve a revelar que el sufrimiento es la única verdad en la vida del hombre. Dice Schopenhauer: “Lo único que siempre nos es dado inmediatamente es la carencia, esto es, el dolor” (2010: 563).

La vida, en su núcleo, *no es más* que sufrimiento. El mundo *no es más* que el medio para un querer que no puede zanjar su carencia, y por ello, también el mundo es sufrimiento y un lugar en el que el hombre nunca podrá encontrar paz, en el que nunca podrá encontrar un hogar. Por ello, Schopenhauer dirá que el mundo no merece nuestro apego y que la única oportunidad para liberarnos del sufrimiento se da en la anulación de la voluntad, en un no-querer estoico que manifieste nuestro desprecio por el mundo. Al respecto, Rüdiger Safranski en su obra, *El mal*, dice que: “Schopenhauer pide a una conciencia despojada de ilusiones que aprenda a vivir sin confianza en el mundo. Estamos solos y no hay ningún ser superior que tenga algún plan en relación con nosotros. No hay una providencia que piense en nosotros” (2010: 77).

En este sentido, la pregunta por la teodicea queda descartada del pensamiento de Schopenhauer en la medida en que el mundo sólo es un medio para el querer de la Voluntad y no un lugar donde el hombre pueda hallar un hogar que dote de sentido a su existencia, pues también su existencia se encuentra a disposición de la Voluntad (Ávila, 2005: 107-108). No existe un dios al cual exigirle una rendición de cuentas sobre el sentido de nuestra existencia, ni existe un lugar digno de nuestro aprecio. Una vez rasgado el *velo de Maya*, la vida se le presenta a Schopenhauer como algo que no es digno de ser vivido y que merece únicamente nuestro desprecio, recordando así las palabras del que fuera uno de sus poetas favoritos, Giacomo Leopardi, quien dice en su *Canto XXVIII, A sí mismo*:

Ya posarás por siempre,  
 cansado corazón. Murió el postrer engaño,  
 que eterno yo creí. Murió. Bien siento,  
 en nos de engaños caros,  
 no la esperanza, aun el deseo ha muerto.  
 Posa por siempre. Asaz  
 palpitaste. No paga cosa alguna  
 tus latidos, ni es digna de suspiros  
 la tierra. Amargo y tedio  
 la vida, nada más; y es fango el mundo.  
 Te aquieta ya. Despera [sic.]  
 la última vez. A nuestra especie el hado  
 no dio más que el morir. Ahora desprecia  
 a ti, natura, el feo  
 poder que, oculto, en común daño impera,  
 y la infinita vanidad del todo (2012: 23).

Schopenhauer entiende la experiencia trágica como la experiencia originaria del sufrimiento descubierta en la relación siervo-amo que el hombre mantiene con la Voluntad. Lo trágico se convierte en la maldición del sufrimiento que ha marcado con su sello a toda la existencia. La conciencia del acontecer trágico conduce a una absoluta resignación. Sin embargo, dicha resignación no es concebida noblemente por Schopenhauer, tal y como nos muestran las tragedias griegas; ya que para él la vida del individuo se parece más a una tragicomedia que impide aceptar de manera heroica el sino marcado en la frente de todos los hombres. Esto lleva a Schopenhauer a una exhortación: desapego y desprecio hacia la vida. En sus palabras, la experiencia trágica revela que: “[...] es el conocimiento de que el mundo, la vida, no puede garantizar ningún verdadero placer y que nuestro apego a ella no vale la pena: en eso consiste el espíritu trágico: nos conduce a la resignación” (2005: 484).

Ahora, tal y como veíamos con Goethe, el individuo no puede abandonar lo trágico, pues ya no se trata de un desafortunado encuentro con dioses u hombres, se trata de una maldición que proviene de la vida misma, es la vida misma. Pero Nietzsche verá en el despertar de la conciencia trágica la posibi-

lidad de una afirmación radical de la vida, donde la maldición desaparece y se invoca la redención.

#### IV. NIETZSCHE

La filosofía de Nietzsche se entiende mejor como una respuesta a la filosofía de Schopenhauer (cf. Ávila, 2006: 19). Pues en el filósofo de Röcken, la experiencia trágica aparece como la condición de posibilidad para una afirmación radical de la vida que se curte en el sufrimiento como aliciente de una afirmación cada vez mayor de la misma. Al realizar una transposición de los conceptos schopenhauerianos de *Voluntad y representación*, a los “impulsos artísticos de la naturaleza” [*Kunsttriebe der Natur*] de lo dionisiaco y lo apolíneo, Nietzsche termina por concebir al mundo y la existencia como la obra apolíneo-dionisiaca de un dios artista, el “Uno primordial” [*Ur-einen*] (cf. Nietzsche, 2012: 55). Éste es un dios sufriente y contradictorio que se despedaza para dar paso a la multiplicidad de entes, provocando con su despedazamiento un “dolor primordial” [*Urschmerz*] (cf. Nietzsche, 2012: 76) que cubre todo el mundo y la existencia. El hombre, hijo perdido de la naturaleza, obra de manera correspondiente a ella por medio del *sueño* y la *embriaguez*, estados fisiológicos similares a los “impulsos artísticos de la naturaleza” [*Kunsttriebe der Natur*] de lo apolíneo y lo dionisiaco, respectivamente; de modo que el hombre se convierte en un artista apolíneo-dionisiaco (cf. Nietzsche, 2012: 50).

Pero también el hombre-artista nietzscheano, al igual que el hombre trágico de Schopenhauer, es capaz de rasgar momentáneamente el *velo de Maya*, accediendo al horror del fondo dionisiaco de la realidad, donde experimenta la falta de sentido de su existencia, así como el “dolor primordial” [*Urschmerz*] que palpita en el corazón del mundo y que es bombeado a cada ente dentro de él. Para Nietzsche, los griegos expusieron esta experiencia en la leyenda del encuentro entre el rey Midas y el acompañante del dios *Diônysos*, el Sileno, quien dice a sus escuchas: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, *ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto” (Nietzsche, 2012: 63). Entonces, ¿cómo soportar el dolor originario de la existencia que se

configura no sólo en el sinsentido de vivir, sino en el sinsentido mismo de nacer? Nietzsche es claro: por medio del arte. Éste funciona como un “espejo transfigurador” que hace la vida vivible, tal y como los griegos hicieron al poner frente a las crueles y titánicas fuerzas de la naturaleza, el reflejo de sus dioses olímpicos, quienes al vivir la vida terminaron por redimirla. Tal y como dice Nietzsche:

¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada por una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir el mundo olímpico, en el cual la «voluntad» helénica se puso delante un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana – ¡única teodicea satisfactoria! (2012: 64).

Mientras en la embriaguez dionisiaca el hombre se reconcilia con la naturaleza al romper por unos momentos el *principium individuationis*, en el estado apolíneo –creador de bellas apariencias y espejos transfiguradores– el hombre invierte la sabiduría silénica por medio de sus dioses al decir que, una vez justificada y redimida la vida, “lo peor de todo para ellos es morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez” (Nietzsche, 2012: 65). Así, la vida no es más algo digno de nuestro desprecio y el mundo no merece más nuestro desapego, tal y como sí sucedía con Schopenhauer; pues gracias al arte el hombre puede afirmar la vida y desecharla con mayor intensidad a pesar del horror del fondo de lo real. En este sentido, el hombre-artista se convierte en el medio por el cual los “impulsos artísticos” [*Kunsttriebe*] obran al servicio y propósito de la naturaleza, redimiendo así al “Uno primordial” [*Ur-einen*]. Por ello –dirá Nietzsche– la “única teodicea satisfactoria” es aquella que reza así: “sólo como *fenómeno estético* están eternamente justificados el mundo y la existencia” (2012: 81). Lo cual da lugar a una *teodicea artística*: una justificación estética del mundo y la existencia.

Nace así, pues, una “valoración puramente estética de la vida” (Escríbar, 2016: 46) que hace del cosmos una cuestión absolutamente inmoral, ya que sólo el arte –“los impulsos artísticos de la naturaleza” [*Kunsttriebe der Natur*] y su correspondencia con los estados fisiológicos del hombre– logra dotar de valor y sentido al mundo y a la existencia. El “Uno primordial” [*Ur-einen*] re-



emplaza al viejo Dios –antiguo soporte de una “valoración moral de la vida”– y modifica la pregunta de la teodicea al preguntar no por la justificación de Dios ante un mundo dominado por el mal, sino por la justificación del sufrimiento ante un mundo amoral, justificación alcanzada en la redención que el arte mismo posibilita.

Por estas razones, el fenómeno artístico de la tragedia ática se convierte en algo que va más allá de una comprensión meramente “estética” de la misma, pues se trata, más bien, de una comprensión cosmológica de la misma. En ella se expresa la sabiduría silénica que está presente en la exposición al horror del fondo dionisiaco del “Uno primordial” [*Ur-einen*], por lo que la tragedia se convierte en un *teatro cósmico* en el que el espectador padece la experiencia trágica del mundo y la existencia, redimida por medio del arte.

Cuando Sócrates presencia el fenómeno artístico de la tragedia ática no puede más que sentirse abrumado ante el contenido ahí representado: el gobierno de las pasiones que conducen a la “desmesura” [*hybris*]; el sino inescrutable e irracional que cae sobre hombres virtuosos; la “injusticia” que supone la imposibilidad de que los héroes trágicos deban –a pesar de su intención de no cometer una falta– terminar afrontando un destino funesto al que no pueden eludir por ningún medio; en suma, el dominio de lo inconsciente e ilógico que supone todo el drama trágico. Por ello, Sócrates –ayudado de Eurípides– elimina el carácter dionisiaco de la tragedia al exacerbar el contenido apolíneo por considerarlo sinónimo de racional y sujetando todo el acontecer trágico al “hilo de la causalidad” (Nietzsche, 2012: 154). De este modo, Sócrates sesga la experiencia de la esencia del mundo a una experiencia sujeta a los criterios de la racionalidad, donde la naturaleza, los hombres e incluso los dioses, están sometidos a la comprobación y a las reglas del “hilo de la causalidad”, expulsando o *corrigiendo* todo aquello que se desborda de los límites de la razón (el cuerpo, los afectos, la locura, etc.). Incluso el contenido supuestamente apolíneo que Sócrates pretende conservar de la tragedia es arrojado fuera de ella al existir una complementariedad, una tensión, entre ambos “impulsos artísticos” [*Kunsttriebe*] que termina cuando uno de ellos no está presente; así, en la nueva tragedia socrática –en el *socratismo estético*– se reemplazan los *afectos ígneos* de lo apolíneo y lo dionisiaco, por *fríos pensamientos*: surge el prólogo como discurso lógico (Nietzsche, 2012: 134). Sócrates se retira de la audiencia del foro, se retira del teatro cósmico que supone la

tragedia, recortando su experiencia del mundo al no permitirse experimentarlo desde criterios diferentes a los del “hilo de la causalidad” (Strong, 2014: 29). Estos criterios fuerzan, obligan, a que todo, incluso el ser, *sean* lo que la razón demande. Todo *lo otro* a esos criterios, queda fuera, invalidado, de manera inmediata.

Para Nietzsche, Sócrates representa la bisagra entre la antigua sabiduría silénica y una discutible “Ilustración” [*Aufklärung*] (Nietzsche, 2012: 139) que se ve reafirmada en la interpretación que el pensamiento moderno hace de la Antigüedad –especialmente, y he ahí su crítica–, la filología de su época. La “cultura alejandrina” –como es nombrada por el filósofo– surge de la exigencia socrática de someter al mundo y a la existencia a los criterios de la racionalidad, y a la confianza depositada en ella como guía de la humanidad en su marcha hacia el progreso y la igualdad. Además, ella es el correlato del pensamiento moderno, el cual representa un profundo desprecio hacia la vida y un extremo sometimiento de la naturaleza, por lo que la recuperación de *Diônysos* como base subterránea de la Antigüedad Clásica se convierte en el contra-relato de la interpretación apolínea, así como del supuesto optimismo moderno y de su fe en la razón.

## CONSIDERACIONES FINALES

La experiencia trágica del mundo y la existencia se configuran en la toma de conciencia del “horror” que provoca el contacto con el fondo de lo real, en la toma de conciencia del sufrimiento como una experiencia originaria, primera, padecida por el ser humano. Así, el sufrimiento, visto como un problema, como un malestar, se decanta en las consecuencias que se desprenden de la filosofía de Schopenhauer: la resignación del hombre frente al cosmos. Mientras que el sufrimiento, visto como parte de la existencia, se convierte en la posibilidad más radical de afirmación de la vida, es decir, el sufrimiento se convierte en la condición de posibilidad del vivir más auténtico, generando una necesaria relación entre “ontología y ética, entre el ser y el deber” (Ávila, 2005: 105). Así, la reflexión filosófica se convierte en una tarea que ha de retomar parte de la concepción antigua de la filosofía como un modo de vida que se encamina a la transformación de la vida del hombre por medio de la

teoría, estableciendo así un vínculo no sólo entre ética y ontología, sino entre teoría y vida. Sin embargo, este vínculo no puede estar más templado en un optimismo de corte socrático, en una fe en la razón, pues hemos accedido a nuestra conciencia trágica, haciendo que todo filosofar porvenir se realice de cara al sufrimiento, comenzando el filosofar no ya en el asombro, sino en el horror del acontecer trágico que expresa la necesidad de hacer del sufrimiento una cuestión más íntima, una cuestión que nos constituye y que nos perfila hacia una vida más rica, compleja y digna de ser vivida, donde lo peor –tal y como apuntaba Nietzsche sobre los griegos– sería el morir pronto. O mejor: “el llegar a morir alguna vez” (2012: 65).

## BIBLIOGRAFÍA

- Ávila Crespo, R. (2005). *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*. Madrid: Trotta.
- Burckhardt, J. (1974). *Historia de la cultura griega*. vol. II. Barcelona: Iberia.
- Escribar Wicks, A. (2016). “Nietzsche y el arte como superación de la dualidad sujeto-objeto”, en *Revista de Filosofía*, núm. 29-30, pp. 45-52.
- Frey, Herbert. (2013). *En el nombre de Díónysos. Nietzsche el nihilista antinihilista*, México: Siglo XXI.
- Leopardi, Giacomo. (2012). *Giacomo Leopardi*. (Selección, nota introductoria, revisión y notas de María Pía Lamberti. Trad. José Luis Bernal), México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.
- Lesky, Albin. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: Acantilado.
- Nietzsche, Friedrich. (2012). *El Nacimiento de la tragedia*. (Trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación I*. (Trad. Roberto R. Aramayo), Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación II*. (Trad. Pilar López de Santa María), Madrid: Trotta.
- Schopenhauer, A. (2012). *Sobre la voluntad en la naturaleza*. (Trad. Miguel de Unamuno; Prólogo y notas de Santiago González Noriega), Madrid: Alianza.
- Schopenhauer, A. (2009). *Los dolores del mundo*. España: Público.

- Strong, B. Tracy. (2014). “La óptica de la ciencia, el arte y la vida: cómo comienza la tragedia”, en Lemm, Vanessa. [ed.] *Nietzsche y el devenir de la vida*, Chile: FCE, pp. 25-39.
- Safranski, R. (2010). *El mal o el drama de la libertad*. (Trad. Raúl Gabás), México: Tusquets.
- Winckelman, J. (2008). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. México: FCE.

EL HOMBRE FRENTE AL LÍMITE. UNA  
INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DE LA *EPOPEYA DE  
GILGAMESH*

CARLOS ARTURO CEBALLOS

“El Señor, cuyo oráculo está en Delfos,  
no dice ni oculta,  
sino indica por medio de signos”  
Heráclito

“...Lo que en definitiva nos cobija es nuestro  
estar desamparados...”  
Rilke

Todavía hoy nuestra cultura conserva diversos relatos,<sup>1</sup> relatos propios de antiguas generaciones de hombres, relatos en los que han quedado plasmadas las experiencias de esas generaciones. Estas elaboraciones tratan acerca de la experiencia de aquello más genuino, tratan acerca de la vida del hombre y la experiencia otorgada por los múltiples sentidos o direcciones que ésta toma. Por esto es pertinente, para nosotros hoy, no perder de vista y conservar la cercanía a estos relatos, pues es de este modo que se hace posible meditar estos sentidos o direcciones de la vida que, a pesar del paso del tiempo, aún nos atañen.

---

<sup>1</sup> Como ejemplo se pueden nombrar aquí los fragmentos de las antiguas obras míticas acerca de los acontecimientos que tuvieron lugar en Creta ya hace más de tres mil años, acontecimientos que fundaron la civilización griega. También está el relato lítico de las pirámides y de la Esfinge en Guizé junto a Memfis acerca del carácter propio de la civilización egipcia de hace unos cuatro milenios.

## I. EL SEÑOR DE URUK

El *Poema o Epopeya de Gilgamesh* es uno de los relatos más antiguos, un relato que nos alcanza desde aquel tiempo pasado en que el hombre inventó la narrativa como ayuda invaluable para preservar la memoria. En él aparecen los sucesos que constituyeron la civilización sumeria ya hace más de cuatro mil años. Se relatan sucesos en los cuales se puede ver que las múltiples formas que la vida del hombre toma en su devenir siempre se encuentran con el límite. El relato ha llegado hasta nuestros días a través de un ejercicio de entrega y recepción en el cual han tenido que ver un gran número de culturas, desde los sumerios pasando por acadios, babilonios, asirios, jordanos... Algunas de esas formas de recepción fueron fijadas en escrituras cuneiformes que son las que ahora se conservan.

Fue gracias a ese ejercicio de entrega y recepción que el *Poema de Gilgamesh* se ha convertido en un poema ampliamente representativo de la humanidad. El poema, en su despliegue épico, trae a la luz, a partir de los avatares de su personaje principal, el devenir del hombre por aquellos caminos trazados a partir del anhelo de conquista y triunfo. Su personaje principal, Gilgamesh, señor de la amurallada ciudad de Uruk, es descrito en el poema como aquel que es dos tercios dios y un tercio hombre, como “quien ha visto el fondo de las cosas y de la tierra, y todo lo ha vivido para enseñarlo a otros” (Berea, 2012: T. I, c.I,1-2), el que “ha poseído la sabiduría y las ciencias universales” (2012: T. I, c.I, 4), el que “ha descubierto el secreto de lo que estaba oculto” (T. I, c.I, 5). En él “el choque de sus armas no tiene par. A son de tambor son despertados sus compañeros.” (T. I, c.II, 16-17).

El señor de Uruk también es presentado como un tirano, como un gobernante que somete a sus súbditos, pues “separa a los hijos de sus padres, día y noche suelta el freno de su arrogancia. [...] No deja a la doncella al lado de su madre, ni a la hija del guerrero, ni a la esposa del noble” (Berea, 2012: T. I, c.II, 18-23). Se trata pues de un gobernante que parece haber rendido sus fuerzas a esa tercera parte humana, más que a las dos partes divinas; un gobernante que, para decirlo con un término de la cultura clásica griega, está preso de la *hybris*; un exceso, una desmesura del poder, que se puede ver también, en su caso particular, en la tragedia *Antígona* de Sófocles, donde Creonte en su *hybris*, en su afán de venganza, se alza en contra de las leyes

divinas rebasando el límite y negando las costumbres religiosas de la ciudad de Tebas.

El pueblo de Uruk, pues, necesitado de auxilio frente a los excesos de su señor, levanta una queja al dios del cielo Anú, quien dispuso que Aruru, la diosa madre de Gilgamesh, creara a Enkidu con el fin de que éste, como protector de la naturaleza, estableciera límites a los excesos del señor de Uruk. Enkidu es un ser salvaje nacido en la montaña, un ser que “con las gacelas, en el llano, se alimenta de hierba, con las bestias se abreva, con los rebaños se deleita bebiendo” (Berea, 2012: T.I, c.II, 41 - 43). Él “no conoce ni gente ni país” (2012: T. I, c. II, 39), él va vestido como un pastor. Enkidu impedía que los animales cayeran en las trampas de los cazadores, y estos, ofendidos, se quejaron a Gilgamesh. El señor de Uruk, entonces, hizo conducir a Enkidu ante su presencia, valiéndose para ello de la fascinación de una hieródula, una prostituta sagrada<sup>2</sup> que llenara el cuerpo de Enkidu del deseo del amor. La hieródula, pues, seduciendo a Enkidu, lo hace abandonar su vida salvaje. Enkidu deja atrás esa vida, y la prostituta, luego de enseñarle la vida civilizada, lo conduce hasta la ciudad de Uruk. Enkidu ha abandonado la vida salvaje en la cual carecía de conciencia de ser un mortal, una conciencia que ahora le es otorgada por la vida civilizada. Como nuevo habitante de Uruk, él ya tiene conciencia de su finitud. Ya en la ciudad, Enkidu se entera de las acciones tiránicas de Gilgamesh, y aquel lo enfrenta, vencéndolo. “Gilgamesh reconoce entonces el valor de Enkidu y lo convierte en su único amigo” (Cifuentes, 2000: 28). En este encuentro se deja ver la imagen del amor de amistad, la *philia*, pues el corazón de Enkidu “anhela un amigo” (Berea, 2012: T.I, c.IV,1).

## II: GILGAMESH Y ENKIDU O EL DESAFÍO A LOS DIOS

A partir de la alianza de vida, que es la *philia* entre Gilgamesh y Enkidu, estos se embarcan en diferentes empresas épicas. Una de esas empresas consistió en el exterminio del terrible Humbaba, el monstruo que custodiaba el Bosque de los Cedros. Esta acción heroica, buscada por Gilgamesh “para conferirle nombre y fama eternos” (Cifuentes, 2000: 28), es una acción propia de la

<sup>2</sup> Posiblemente una prostituta del templo de Ishtar.

*hybris*, de la desmesura, pues es una acción realizada a pesar de que el propio Enkidu le plantea a su amigo el peligro de tal empresa, la improbabilidad de llevarla a buen término. Gilgamesh busca con esta empresa traspasar el límite. Este esfuerzo propio de un héroe que rebasa todo límite convirtió a Gilgamesh en objeto de deseo para la diosa de la belleza, del amor, de la vida y de la guerra, la diosa asiriobabilónica Ishtar, quien le dice: “¡eh, Gilgamesh, sé mi amante, hazme el don de tu amor! Serás mi esposo y yo seré tu esposa” (Berea, 2012: T.4, c.I, 8). Pero Gilgamesh rechazó el amor de la diosa, ya que ésta, en sus amoríos anteriores, había hecho desgraciados a hombres y animales. La diosa, airada por el rechazo, obtuvo de Anú, el dios del cielo, la creación del Toro Celeste que la vengaría por haber sido despreciada. Gilgamesh y Enkidu logran dar muerte al Toro Celeste, logran eliminar esa otra forma de amenaza para los hombres. Pero al llevar esta empresa épica a buen fin, Enkidu arroja a la cara de la diosa Ishtar parte del cadáver del Toro Celeste. Ahora el desprecio se ha transformado en ofensa imperdonable.

En lo que sigue el poema deja ver el carácter efímero de las empresas de la vida emprendidas por el hombre, deja ver cómo todo lo construido se esfuma: amor, amistad, conquistas... Aquí la epopeya toma la forma de la tragedia, pues la ahora ofendida diosa Ishtar, a pesar de que el consejo de los dioses decide perdonar a Gilgamesh, logra que éste condene a muerte a Enkidu. La *hybris*, pues, termina siendo castigada por los dioses. Es por esto por lo que Esquilo afirma que: “la desmesura clama la desmesura” (Ferrater, 1976: 950).

Enkidu cae presa de una enfermedad que le va consumiendo lentamente la vida. El amigo del señor de Uruk, moribundo y ahora civilizado y consciente del inevitable final que se aproxima, maldice a la hieródula que le había conducido hasta aquella vida civilizada, aquella vida que ahora lo ponía a puertas de su último momento en una terrible agonía. “Tu destino, ¡oh ramera!, voy a decretar, y nunca escaparás a él en este país. ¡Que la maldición caiga sobre ti! ¡La tierra donde descansan los rebaños será la casa de tus delicias, el camino será tu albergue, a la sombra de los muros esperarás, el acosado y el borracho te golpearán!” (Berea: 2012, T. 7, c. III, 1-8).

Enkidu finalmente muere y Gilgamesh se lamenta profundamente. El señor, el héroe de Uruk, que anhela, tanto dentro como allende las murallas de su ciudad, traspasar todo límite, ahora “abraza a su amigo como a una novia, ruge de dolor como un león, como una leona a quien se ha quitado su



cachorro; vierte lágrimas, rasga sus vestidos y se despoja de sus adornos” (Berea, 2012: T. 8, c. II, 17-21). La alianza de vida entre Gilgamesh y Enkidu se disuelve de modo inexorable con la muerte de éste y su paso al lugar de los muertos. Como resultado, acontece la caída de las empresas construidas sobre aquella alianza. Con la disolución de la alianza y la extinción de las empresas logradas en ella, el miedo a la muerte se apodera del corazón de Gilgamesh. ¿De qué servía lograr la inmortalidad de su nombre, gracias a las empresas emprendidas con su amigo ahora muerto, sin haber logrado su propia inmortalidad?

### III. LA BÚSQUEDA DE LA INMORTALIDAD

El advenimiento de la tragedia parece haber acabado con la ilusión puesta en las empresas de la vida, parece haberle puesto límite; pero en el *Poema de Gilgamesh* la tragedia no tiene la última palabra. Frente a la disolución, la extinción y el miedo; es decir, frente al límite, la vida avanza. Es así como el héroe emprende, en medio del duelo por la muerte de su amigo, otra empresa. Gilgamesh sale de su ciudad todavía preso de la *hybris*, intentando transgredir el destino de los humanos, los límites humanos, en un solitario andar errante temiendo la muerte, pero deseando y buscando la inmortalidad.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, en su recopilación de relatos titulada *El Aleph*, cuenta la historia de “El inmortal”. En ella se pueden ver las peripecias de un hombre que se lanza en la búsqueda de la “Ciudad de los Inmortales”. Su protagonista afirma: “la codicia de ver a los inmortales, de tocar su sobrehumana Ciudad, casi me vedaba dormir” (Borges, 2011: 15). Pero cuando por fin logra llegar a la Ciudad laberíntica y recorrer sus intrincados pasadizos afirma: “esta ciudad [...] es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz” (18). Luego de toda aquella experiencia con la inmortalidad, el protagonista de “El inmortal” terminará afirmando: “la muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser [el] último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos” (25).

Gilgamesh, al emprender su nueva empresa, debe pasar por la montaña Mashú, donde se encuentran los guardianes del sol naciente, los hombres escorpión, quienes le advierten que atravesar el sendero necesario para continuar su búsqueda, no lo ha logrado ningún mortal. La entrada al sendero es el límite para Gilgamesh, pero el héroe responde: “presa del dolor o de la tristeza, sufriendo calor o frío, suspirando o gimiendo, seguiré adelante. Ahora, abre la puerta de la montaña” (Berea, 2012: T. 9, c. IV, 1-5). En su huida temerosa de la muerte y en su búsqueda deseante de la vida imperecedera, Gilgamesh logra pasar aquel sendero, pero al otro lado encuentra la sentencia sin apelación, la sentencia contundente del dios Shamash: “no alcanzarás la vida que persigues” (Berea, 2012: T. 10, c. I, 3); sentencia que también resuena, como si de un eco se tratara, en los labios de Siduri, la tabernera del Mar de la Muerte que lee la desolación en la cansada figura de Gilgamesh. Siduri insiste: “no alcanzarás la vida que persigues” (Berea, 2012: T. 10, c. II, 2), pues “cuando los dioses crearon a los hombres decretaron que estaban destinados a morir” (2012: T. 10, c. III, 1-4).

Pero Gilgamesh, enfrentándose a la radicalidad de la sentencia, le insistió a Siduri que le indicara la senda a seguir hacia Utnapishtin, aquel al que se le otorgó la vida eterna luego de lograr sobrevivir a la devastación del diluvio construyendo una barca por consejo de Ea, el dios del agua. La respuesta de la tabernera del Mar de la Muerte a Gilgamesh parece imposible de refutar, pues esta afirma que a nadie le ha sido dada la indicación de tal senda, porque “nunca ha existido tal senda [...]” (Berea, 2012: T. 10, c. II, 8-9). Pero, a cada negativa recibida por Gilgamesh, éste incrementaba más su obstinación. Fue así como el héroe avanzó hasta la orilla de las aguas de la muerte para pedir a Urshanabi, el barquero, que le revele la morada de Utnapishtin, “el lejano” (Berea, 2012: T. 10, c. IV, 7). La persistencia de Gilgamesh, el que no acepta límite, indica algo así como: si la senda no existe, revélame la morada, que la senda la hago yo.

Gilgamesh, embargado por el temor a la muerte, pero deseando la vida, se embarca en la nave de Urshanabi. Por largo tiempo navegaron hasta llegar a las aguas de la muerte. Estaba Gilgamesh ya en ellas, mientras Utnapishtin, en la lejanía, oteando el horizonte, se preguntaba: “¿por qué va la nave a la deriva? ¿Por qué alguien que no es de la nave va en ella? ¡El que llega no es un hombre!” (Berea, 2012: T. 10, c. IV, 14-19). Por fin, luego de toda aquella travesía,

se encuentran Gilgamesh y Utnapishtin, el mortal que logró no morir. Frente a Utnapishtin, Gilgamesh relata su vida diciendo que no ha encontrado “nada que fuese feliz” (Berea, 2012: T. 10, c. V, 6); que, por el contrario, él se ha “condenado a la miseria” (2012: T. 10, c. V, 7), alcanzando el límite de la desgracia. Para Gilgamesh, a partir de su nueva situación, en medio de la disolución de la amistad y del miedo ante la muerte, los logros de las empresas de la vida habían perdido el sentido y aquel impulso inicial que los generaron.

Pero luego, Gilgamesh se da cuenta de que Utnapishtin no es un extraño: “te miro, dice Gilgamesh, y en nada te veo diferente de mí; verdaderamente, en nada te veo distinto de mí.” (Berea, 2012: T. 11, c. I, 3-4). Así pues, que el mortal que había alcanzado la inmortalidad era reconocido como un igual para Gilgamesh, y por eso éste se anima a preguntar: si eres como yo, entonces, “¿cómo has podido presentarte ante la asamblea de los dioses para pedir la inmortalidad?, ¿cómo, pues, has logrado ir en busca de la vida?” (2012: T. 11, c. I, 7-8).

Utnapishtin le transmitió, como un oráculo, el secreto, al decirle las palabras que a éste le fueron entregadas por el dios Ea antes del diluvio. Pero el secreto no está sólo en saber la procedencia de las palabras, sino en saber la naturaleza misma del secreto, pues el secreto, en última instancia, consiste en el reconocimiento de que hay condiciones en las que se está fuera del alcance de la muerte, fuera del alcance del tipo de pérdidas que conducen a la tristeza, a la desesperanza, a la desgracia. Las condiciones transmitidas de la boca de Utnapishtin a los oídos de Gilgamesh rezan: “derriba esta casa y construye una nave, abandona las posesiones y busca la vida. Despégate de los bienes y salva la vida” (Berea, 2012: T. 11, c. I, 25-27). El poeta Rilke, más cercano a nuestros días, nos deja frente al mismo enigma cuando afirma: “...Lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar desamparados...” (Rilke y Salomé, 1997: 62).

El *Poema de Gilgamesh* ha sido objeto de varias interpretaciones. Está, por ejemplo, la interpretación realizada por la filología,<sup>4</sup> la cual entiende el poema como una investigación que indaga en torno a las diferencias entre lo salvaje y lo civilizado (Cf. Cifuentes, 2000, p. 31), y a partir de las cuales se valoran

<sup>4</sup> Es G. S. Kirk quien en su obra *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* realiza una interesante interpretación del *Poema de Gilgamesh*. Interpretación en la que no me detendré por los límites de este escrito.

los estados contrapuestos de naturaleza y cultura. Es así como en esta interpretación se puede entender el sufrimiento de Enkidu en su lecho de muerte, pues, aunque es claro que en su antiguo estado salvaje no podía eludir la muerte, al dejar este estado y pasar al estado civilizado, tal como ya se ha indicado, le es imposible eludir el sufrimiento que conlleva la consciencia de su muerte cercana.

También están las interpretaciones en torno a la *Epopéya* que, apoyándose en su temática explícita, la comprenden como una alegoría que se ocupa del temor del hombre ante la muerte y su búsqueda de la inmortalidad. Ahora bien, sin negar la validez de estas interpretaciones, se debe indicar que a partir de las condiciones transmitidas por Utnapishtin a Gilgamesh, a saber: “derriba esta casa y construye una nave, abandona las posesiones y busca la vida. Despégate de los bienes y salva la vida” (Berea, 2012: T.II, c. I, 25-27). A partir de estas condiciones, pues, lo que se busca poner a salvo más allá de las empresas de la vida, y del temor del hombre ante la muerte, es la vida. Ésta se pone a salvo más allá de las empresas emprendidas por Gilgamesh para ganar un nombre que perdure en el tiempo, un nombre inmortal. Las palabras de Utnapishtin apuntan justo a la necesidad de soltarse de todo aquello tan anhelado por el señor de Uruk, quien con sus empresas épicas buscaba rebasar todo límite.

Por eso, el secreto entregado por Utnapishtin indica que, allende las empresas de la vida, se busca poner a salvo la vida como aquello más propio; allende toda construcción idealizada de *modos* de vida, está la vida. Entonces, las palabras de Utnapishtin no señalan otra cosa que lo siguiente: proteger lo más propio es ocuparse de cuidar la vida, esa es la tarea más importante, pues es en este cuidado donde, más allá de la efímera condición de la realidad histórica –esa efímera condición de la cual nace, por lo general, el miedo a la muerte–, la vida es lo único que se ha de poner a salvo. Pero proteger lo más propio, poner a salvo la vida, sólo tiene lugar en el momento en que uno se asume en sus potencias, se ocupa de ellas. Es decir, poner a salvo la vida sólo tiene lugar en el momento en que uno se ocupa de sus capacidades de ser, cuidando de hacerlas posibles. Lo que se tiene, pues, son las potencias de la vida y se deben cuidar para “llegar a ser” a partir de ellas.

La potencia es presentada aquí, tal como se puede entender a partir del pensamiento de Aristóteles cuando éste indica en su *Metafísica* que la poten-

cia es “el principio capaz de producir el cambio [...]” (1049b5). Si algo tiene la posibilidad de producir un cambio, un movimiento en sí mismo o en algo otro, es porque tiene la potencia de ese cambio, de la *dýnamis*. Por su parte Rilke, deja ver, a partir del verso antes citado, que cuando se está desamparado, cuando todo se ha derrumbado, entonces, las potencias quedan en una nueva disponibilidad, pues es allí, en el desamparo, donde se cuidan, donde se cobijan las potencias. Es en el desamparo y desde la disponibilidad de las potencias, donde se cuida, donde se protege la vida.<sup>5</sup> Del modo como ahora es posible vislumbrarlo, entonces se puede decir que justo el mensaje de Utnapishtin, “el lejano”, para Gilgamesh es que sólo soltándose de todo es posible poner a salvo las potencias y, así, cuidar la vida.<sup>6</sup>

El poema presenta, desde la elaboración de los antiguos sumerios, acadios, asirios, babilonios, la condición del hombre que, en tanto mortal, se encuentra habitado por el deseo de la inmortalidad; y al presentar esto, el poema también cuestiona el error de quedar atrapado en el afán de la permanencia de aquello que intrínsecamente está destinado a perecer, porque, como dice Utnapishtin, “ya desde antaño no hubo permanencia de nada”, ni posesiones, ni bienes, ni casa, pues, “¿acaso construimos casas para siempre?” (Berea, 2012: T.I0, c.VI, 1). El poema, pues, caracteriza la condición del hombre: el deseo de infinitud arraigado en lo efímero de su condición histórica.

Utnapishtin sólo indica, como el oráculo delfico, en la dirección que no sólo hace ver el error de quedar en el anquilosamiento de los *modos* de vida, esos que se concretizan en proyectos, empresas, triunfos; sino que indica también la dirección que hace posible poner en movimiento nuevos sentidos para la vida, que abre las posibilidades de la vida. Despójate de todo para retener la vida, tal es lo que dice el dios Ea a Utnapishtin, para también plantearle lo siguiente: “reúne en la nave la simiente de todo lo viviente” (Berea, 2012: T.II, c.I, 28), es decir, ponte en el sentido del movimiento que se dispone

<sup>5</sup> Creo que a esto se refiere Nietzsche cuando en *Ecce homo* afirma: “mi fórmula para la grandeza en el hombre es *amor fati*, no querer tener nada de diverso de lo que se tiene, nada antes, nada después, nada por toda la eternidad. No sólo se debe soportar lo necesario y no esconderlo [...], sino amarlo” (1998: 678). El *amor fati* es querer lo que se tiene, lo más propio, y aquí se vale insistir en que lo más propio son las potencias.

<sup>6</sup> La idea es no quedarse atrapado en la pérdida de lo construido, tal como Gilgamesh muestra estarlo con las palabras que le dice a Utnapishtin; sino que de lo que se trata es de recogerse, de disponerse en las potencias para que lo otro, lo posible, acontezca.

a partir de las potencias de la vida, deja que la vida acontezca en libertad, pues es así como se está a salvo de la muerte.

Querer determinar la vida, querer dominar la vida y sus potencias, darles una única dirección, y, siguiendo esa única dirección, intentar rebasar el límite, esa es la *hybris* del hombre. Esa es la *hybris* tanto del hombre actual como de aquel hombre de los primeros tiempos, tal como se puede ver en el *Poema de Gilgamesh*. Rebasar el límite debe entenderse aquí como un intento que genera una violencia contra la vida, es un intento por ir más allá de lo que ofrecen las potencias, ya que no se está atento a ellas, no se está atento a aquello que desde ellas se dispone. Por esto puede ocurrir que las posibilidades que la vida ofrece, desde sus potencias, se pierdan en el afán de producir efectos<sup>7</sup> como aquel intentado por Gilgamesh en su búsqueda incesante de nombre y fama eternos, efectos como el de la inmortalidad; una búsqueda infructuosa por parte del héroe. Más bien de lo que se trata es de soltar, de lo que se trata es de dejar acontecer en libertad las potencias de la vida y la vida misma, para que ella, desde sus potencias, despliegue sus posibilidades de ser sin quedar atada en nada.

Utnapishtin, el lejano, encarna en el poema, la condición imperecedera alcanzada, mediante el despojamiento de lo precedero, Utnapishtin encarna la liberación del error; mientras que Gilgamesh, en contraste, representa la situación propia del hombre *entre* la efímera condición histórica y la infinitud potencial. Gilgamesh encarna al hombre que quiere, en su condición más propia, en su *hybris*, no sólo traspasar los límites que no puede franquear, sino retener vanamente en su breve vida lo efímero de sus empresas, olvidando, casi siempre, el cuidado de lo más propio, de la potencia, de la posibilidad que es la vida misma.

<sup>7</sup> Carola Leyva, en su ensayo “Hybris humanista. El concepto de precaución y los límites del hombre”, afirma, apoyándose en Carrasco, lo siguiente: “de lo que se trata es de pensar la acción humana fuera del circuito que la concibe como producción de efectos”, y por eso también exclama: “¡conoce tus propios límites y mantente dentro de ellos, porque si los sobrepasas, ofenderás a los dioses! ¡Recuerda que eres hombre!” (Leiva, 2013: 53).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Aristóteles. (2001). *Metafísica*. (Trad. Tomás Calvo Martínez), Madrid: Gredos.
- Berea Núñez, R. (ed). (2012). *La Epopeya de Gilgamesh*. Ciudad de México: Editorial la Guillotina.
- Borges, J. L. (2011). *El Aleph*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Cifuentes Cabacho, D. (2000). “La Epopeya de Gilgamesh y la definición de los límites humanos”, en *Daimon: Revista de filosofía*, núm. 20. pp. 25-34.
- Ferrater Mora, J. (1976). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kirk, G. S. (1990). *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- Leyva, C. (2013). “Hybris humanista. El concepto de precaución y los límites del hombre”, en *Dilemata*, año 5, núm. II, pp. 53-60.
- Nietzsche, F. (1998). *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- Rilke, R. M. y Salomé, L. A. (1997). *Correspondencia*. Barcelona: Hesperus.







## LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO DESGRACIADO ANTE DIOS: UN ANÁLISIS DESDE LA DESCREACIÓN, EN LA OBRA DE SIMONE WEIL

AMANDA R. PÉREZ MORALES/  
VÍCTOR GERARDO RIVAS

*Dios me permite existir siendo otro que Él. A mí me corresponde rehusar esa autorización.*

Simone Weil

### PRIMER ACERCAMIENTO Y OBJETIVO

Este ensayo tiene como objetivo analizar el fenómeno de la *descreación* del sujeto. El concepto fue creado y desarrollado por Simone Weil, con el objetivo de describir un proceso de renuncia por el cual debe atravesar el hombre para acercarse lo más posible al *Bien Absoluto*, entiéndase en su obra, Dios.

Nuestro interés por este concepto parte de dos puntos. El primero está relacionado con la tradición filosófico-mística que persigue Simone Weil y cómo, a pesar de ello, en su obra se encuentran puntos de convergencia entre este movimiento y la tradición clásica moderna, respaldada por la idea de la *ratio* cartesiana. El segundo tiene que ver con las implicaciones del proceso de la *descreación* para la construcción del sujeto en nuestra época, específicamente, cómo se establece la relación con lo otro o el otro, a partir de dicho proceso. En este punto, entra también nuestro interés por la religión, pues para entender el pensamiento místico-filosófico-teológico de Weil, para entender incluso su reflexión política sobre las condiciones de vida del obrero bajo el régimen capitalista y la relación fracturada que tiene éste con la cultura, para poder hacer un diagnóstico de nuestra situación actual

apoyándonos en sus ideas, es imprescindible entender cómo se relaciona el hombre con Dios.

Simone Weil fue una pensadora francesa, de origen judío que se caracterizó por llevar de la mano el trabajo intelectual y el trabajo físico. Quiso sustentar sus posturas filosóficas (las relacionadas con el ámbito práctico de la existencia) llevando una vida acorde a sus reflexiones. Con esto intentaba averiguar si se podía, o no, establecer un equilibrio entre ambas formas de trabajo. De ahí, su faena en fábricas y su decisión de vivir hasta su temprana muerte,<sup>1</sup> bajo las mismas condiciones económicas de la clase obrera. Su pasión por sus vidas llegó a tal grado que, en 1932, a los veintitrés años de edad, se hizo ella misma obrera después de acercarse a la revista sindicalista-comunista (tal es el subtítulo de *La révolution prolétarienne*), dirigida por Thévenon, además de que escribió resúmenes de tragedias griegas (entre ellas *Antígona* y *Electra*) para sus compañeros de trabajo. De este periodo nace *La condition ouvrière*.

La condición obrera era descrita como una desgracia (*malheur*). En una carta dirigida a Albertine Thévenon, extendía esta idea planteando que la vida se asemeja a la vida del esclavo. Dice, además, que existen dos factores en esta esclavitud: la velocidad y las órdenes. La velocidad: para realizarse hay que repetir movimiento tras movimiento a un ritmo que, al ser más rápido que el pensamiento, impide dar libre curso no solamente a la reflexión sino también al ensueño (*rêverie*). Al instante frente a la máquina, hay que matar el alma durante ocho horas diarias, y matar el pensamiento, los sentimientos, matarlo todo... Las órdenes: desde que se entra hasta que se sale puede recibirse cualquier orden. Hay que callarse siempre y obedecer. La orden puede ser dolorosa, de difícil ejecución, o aun de ejecución imposible. También dos jefes pueden dar órdenes contradictorias. No importa: callarse y someterse (cf. R. Xirau, 1992).

En este tipo de dinámicas no se puede hablar de una conciencia por parte del obrero, el cual está sometido a una total enajenación.

<sup>1</sup> Esta "artista del hambre", como la cataloga C. Ortega, dejó de comer voluntariamente. Sólo consumía lo que desde su perspectiva, consumían sus conciudadanos. Su cuerpo reposa en el New Cemetery, de la localidad inglesa de Ashford.

Por otra parte, si bien mantuvo durante casi toda su vida una posición en extremo atea, entre 1937 y 1938 se establece un giro en sus intereses, a partir de una experiencia mística de forma cristiana que tiene en Italia.<sup>2</sup> Se agudiza su preocupación por el otro y por las condiciones de la existencia en el mundo, sometida siempre a dos fuerzas contrarias mas no excluyentes, el bien y el mal, y que metafóricamente ella definirá como “gracia y gravedad” (cf. Weil,1994: 50-78).

En este periodo comienza a desarrollar sus ideas en torno a la descreación, las cuales dan paso a su reflexión antropo-religiosa, que incluye la aproximación al tema del sujeto como ser en el mundo.

## I. LA DESCREACIÓN EN EL ÁMBITO DE LA TEOLOGÍA WEILIANA

Dentro del pensamiento de Simone Weil nace una interpretación muy particular sobre la creación, a partir de la idea de descreación (*décreation*). La creación, siguiendo la tradición judeocristiana, es la producción de algo desde la nada. Bajo una concepción similar, la filósofa gala plantea que Dios, que está más allá de lo existente, crea y organiza desde la no-existencia. Crea desde el vacío y desde él se conforma lo repleto, para luego dar paso al orden. Ahora bien, Weil considera que la creación de Dios fue a partir de la descreación, es decir, una acción que crea desde el vacío y que vacía al creador. Para poder crear el mundo, él se vuelve nada y se retira de éste debido a su nulidad, debido a su no-ser en el mundo. De esta forma, somos semejantes al Todopoderoso, pero en una faceta (o momento) que no lo es. De ahí la imperfección de los seres vivos. Es importante señalar que en la obra de Weil la descreación significa *autoaniquilación*.

<sup>2</sup> Un pasaje que muestra esta experiencia vivida de forma tan íntima es el siguiente: “No tengo necesidad de ninguna esperanza, de ninguna promesa, para creer que Dios es rico en misericordia. Conozco esa riqueza con la certeza de la experiencia, yo misma la he tocado. Lo que de ella conozco por contacto sobrepasa de tal modo mi capacidad de comprensión y gratitud que ni la misma promesa de felicidades futuras añadiría nada al significado que para mí tiene, de la misma forma que para la inteligencia humana la adición de dos infinitos no es una adición” (Weil,1993: 55).

El acto de creación no es un acto de poder, es una abdicación. Por este acto se ha establecido un reino distinto al reino de Dios. La realidad de este mundo está constituida por el mecanismo de la materia y la autonomía de las escrituras racionales. Es un reino del que Dios se ha retirado (Trad. nuestra, Weil: 1998: 151).

El uso de la palabra abdicación (*abdication*) al principio, expresa en la autora el acto de renuncia, de renegar la posesión de algo. En el caso de Dios, renuncia a lo que *es* en el momento de la creación, y así queda impreso en el mundo algo que él *no-es*. En la segunda parte del pasaje, se refleja una idea que Weil defiende a lo largo de su obra: Dios *no-es* en este mundo. Por lo tanto, nos es ajeno hablar de lo que *es*, mientras que seamos parte de esta existencia concebida tradicionalmente. Como consecuencia de su retirada, la existencia ha tomado caminos distintos e independientes que nos alejan de él. Aunque nos sea imposible hablar de las características del Reino Divino, algo sí queda claro para Weil: no podemos hablar de Dios ni de su reino, pero sí podemos decir que Dios es el Bien Absoluto.

La descreación significa el quebranto de la autoidentidad divina. Supone un desgarramiento y un distanciamiento en su mismo seno, pero es importante aclarar que acontece por amor del creador a sus creaciones. El mundo viene a ser el obstáculo que impide la autoidentidad divina. Sobre esto comenta C. Ortega en el prefacio a la edición española de *La Gravedad y la Gracia*:

Reduciendo a un difícil acuerdo algunas actitudes panteístas y maniqueístas, para ella la creación del mundo es consecuencia de un abandono o retirada de Dios, de un acto en el que Dios se niega a sí mismo, rechaza ejercer su poder como en una renuncia amorosa, o por decirlo con una expresión suya, inspirada en San Pablo, “se vacía de su divinidad”, de manera que la existencia de las criaturas y el resto de lo creado es compatible con la existencia de su creador, o cuando menos con su presencia (Weil, 1994: 24).

Como en Spinoza, la creación hereda un poco de la divinidad, pero a costa de que el creador abdique, se aleje de lo creado y de su realidad, o como diría él mismo: “Dios no puede hacer que de la naturaleza del triángulo no se siga

que de sus tres ángulos salgan dos rectos”.<sup>3</sup> Igual ocurre en la tradición maniquea, donde el mundo se somete a cierta dinámica, que *a priori* imposibilita la intervención de lo divino. De esta forma, se reúnen tres tradiciones en una sola: un dios infinitamente alejado o ausente, un dios oculto como el de los jansenistas, y un dios inmanente como el de los platónicos (Cf. Kolakowsky, 1985: 123).

Simone Weil descubre y experimenta un Dios que no es todopoderoso (porque su poder consiste justamente en hacerse débil), sino que se rebaja y que, al tiempo que crea, disminuye, se descrea. Es interesante que tome el ejemplo de la *kenosis* o rebajamiento de Cristo, que San Pablo presenta en su Carta a los Filipenses (Flp 2, 6-11). La clave de esta concepción está en el amor porque, como figura en la primera carta de san Juan, *Dios es Amor* (1 Jn 4, 8). Para Simone Weil, ese amor se muestra en el proceso de crear y descrearse, y en la *kenosis* de la Encarnación, donde Dios presenta el modelo que propone a sus criaturas: Jesucristo.

No obstante, esta cuestión va más allá del ámbito teológico pues toma un camino antropológico. La descreación se bifurca en dos: una descreación por parte de Dios al crear el mundo, y una descreación humana. Si la descreación en su totalidad significa autoaniquilación, la descreación divina representa una retirada o vaciamiento ante la creación del mundo, y la descreación humana, una anulación del *yo*, que para ella es: “la única posesión que tenemos en el mundo”.<sup>4</sup> Esta última, precisamente, es la que estará relacionada con la construcción del sujeto desde la negación, o pudiera decirse, la anulación del sujeto.

## II. LA DESCREACIÓN DEL SUJETO

Esta segunda manifestación de la descreación se relaciona más directamente con el objeto fundamental de este texto: analizar cómo, dentro del univer-

<sup>3</sup> Más sobre esto en *Ética*, Escolio de la proposición XVII, del mismo autor. Otras referencias al tema de la no-intervención divina se pueden encontrar en el libro de Alain: *Propos sur le bonheur* (1928).

<sup>4</sup> Más adelante se cita el pasaje *in extenso*.

so de Weil, se construye o se deconstruye el hombre para poderse acercar al Bien Absoluto.

La descreación se da en dos planos: el relacionado con el plano divino y el relacionado con el plano terrenal. El primero ya se ha analizado; quedó como idea fundamental que Dios se vacía y se autoaniquila a la hora de crear el mundo. El segundo abarca al hombre en el mundo y su objetivo final será la autoaniquilación del yo. Pero antes de pasar a ese tema, es necesario abordar la diferencia que existe, para Weil, entre ser y existencia.

En este caso, el ser es algo real. En cambio, la existencia humana es una sombra de la realidad. El ser es real debido a que es la consecuencia de la creación y el amor. Dios crea y dota al hombre y a la Naturaleza de ser. Es en potencia, posibilidad de acercamiento al Bien. Por otro lado, la existencia humana imposibilita este acercamiento debido a que en el existir es donde se forja y desarrolla el yo. Éste equivale a la persona, desemboca en lo corporal, pero la persona y la corporalidad son extranjeras al Bien. El mal de la persona por otro lado estriba en tener perspectivas, lo cual equivale a que el yo se constituya en el centro de lo que ve, es decir, en dotar de sentido a lo real a través del egoísmo, de las ambiciones, del capricho. Por eso, plantea que la existencia es una sombra de la realidad, es un engaño, una tergiversación del sentido primero. Cada hombre tiene una situación imaginaria en el centro del mundo, lo que igual podríamos llamar justificación de los actos pasados o los actos futuros pensados. Según dicha idea, éste falsea a través de la imaginación toda la jerarquía de valores y transmuta lo que se supone debería ser una verdadera conducta moral. La construcción y luego autonomía del yo, de la persona, no proviene de la inteligencia, sino de la imaginación. La inteligencia es una función, no tiene punto de vista particular porque no tiene perspectiva propia, mientras que la imaginación sí: constituye una reafirmación del yo debido a que construye nuestra existencia bajo una perspectiva totalmente subjetiva. Sobre el tema cito *in extenso* para mayor comprensión:

La imaginación trabaja continuamente tapando todas las fisuras por donde puede pasar la gracia. Cualquier vacío (no aceptado) produce odio, acritud, amargura, rencor. El mal que se desea a quien se odia, y que imaginamos, restituye el equilibrio. Los milicianos del “Testamento español” que se inventaban las victorias para soportar el hecho de morir, típico ejemplo de imagi-

nación colmadora de vacío. Aunque no se haya de ganar nada con la victoria, se soporta mejor morir por una causa que sea victoriosa antes que por una causa que resulte derrota. Hacerlo por algo desprovisto completamente de fuerza sería sobrehumano (discípulos de Cristo). El pensamiento de la muerte requiere un contrapeso y ese contrapeso, con la omisión de la gracia, no puede ser más que una mentira. La imaginación colmadora de vacíos es fundamentalmente mentirosa. Excluye la tercera dimensión, porque únicamente los objetos reales son los que aparecen en tres dimensiones. Excluye las relaciones múltiples. (...) En cualquier situación en que se detenga la imaginación colmadora, existen vacíos (pobres de espíritu). En cualquier situación, aunque en algunas (¡al precio de qué rebajamiento!) la imaginación puede colmar el vacío. Así es como las personas normales pueden ser prisioneras, esclavas, prostitutas, o pasar por cualquier sufrimiento sin purificación. Continuamente suspendido en sí mismo el trabajo de la imaginación colmadora de vacíos. Si se acepta cualquier vacío, ¿qué envite de la fortuna puede impedir que amemos el universo? Uno tiene la seguridad de que, ocurra lo que ocurra, el universo está lleno (Weil, 1994: 39).

Para poder abrir el camino a la gracia, para poder acercarnos al Bien Absoluto, será necesario pasar por el mismo proceso de descreación por el cual pasó Dios en el momento de la creación. Autoaniquilando la imaginación hasta llegar a la autoaniquilación del yo es que se podrá pensar en una verdadera evolución. En Spinoza, encontramos que las cosas son proyecciones (afectos) de los atributos de Dios (cf. *Ética* I, Colorario de la proposición XXV: 8o). En Weil, el yo del hombre es precisamente lo que intercepta sus proyecciones y las enturbia. La autoaniquilación del yo responderá entonces, a la eliminación de lo único que realmente poseemos. Borrándolo, eliminamos la barrera entre el Bien y mi ser. Esto no significa que el camino para llegar a Dios sea la muerte, debido a la falsedad de la existencia. La vida es algo que nos otorgó Dios y a la cual no se puede renunciar. Más bien lo que trata de exponer Weil es que la falsedad y egocentrismo que dominan nuestra existencia, son el problema. Nos llevan por el camino de una vida inauténtica basada en demostraciones y criterios de verosimilitud. De esta forma, frente al *le moi est haïssable* de Pascal (cf. Pascal, 1976: 181),<sup>5</sup> donde el yo encierra una carga moral y por eso se repudia y reprime, está el yo weiliano que se destaca por su carác-

<sup>5</sup> Más sobre esto en art. 7 “La Moral et la doctrine” en (Pascal, 1976: 175-202).

ter metafísico, debido a que no se aborrece, sino que desaparece. Se podría pensar que finalmente, la seguridad de la existencia del yo y su conformación van a posibilitar un camino claro para acercarnos a Dios. Aunque el yo es la barrera fundamental entre el creador y el hombre, a su vez es la guía más indistinta que tenemos para acercarnos a él. La descreación del sujeto termina con el vaciamiento del yo.

Esta autonomía del yo está relacionada también con la construcción del cuerpo. Es el asidero donde se da la posibilidad de explayarlo. El odio, la envidia, las proyecciones, la imaginación se despliegan fácticamente en la corporalidad. Es por ello por lo que Weil afirma que el cuerpo es uno de los grandes muros que interceptan la relación pura entre el hombre y Dios. Influida por el orfismo, Platón, los pitagóricos y Heráclito, piensa que el cuerpo es la tumba para el alma. Frases como: “Nacemos castigados. Idea pitagórica. No se trata de una falta original, sino que esta falta está implícita” (Trad. nuestra, Weil, 1953: 90), plantean que el castigo viene siendo parte de la propia vida. La sujeción a la carne y a la limitación espacio temporal, obstruyen este camino hacia lo divino. Diría: “Lo que nos hace retroceder ante los esfuerzos que nos aproximarían al bien es la repugnancia de la carne ante el esfuerzo. Es la repugnancia de la carne ante el bien” (Weil, 1994: 64).

La corporalidad, el yo y la limitación espacio temporal, desplegados en afecciones como la pasión, el poder, la envidia, el deseo, el odio, el ejercicio indiscriminado de la fuerza, son las que van conformando la identidad del sujeto. Existimos en tanto nos concebimos como sujetos existentes y capaces de conocernos a través del yo. La concepción cartesiana del *je pense donc je suis*, representa para Weil, el reforzamiento de la diferencia y lejanía entre el hombre y el creador, que como ya se ha planteado, es sinónimo de Bien Absoluto.

En esto consiste la descreación humana, que imitando la descreación divina, también radica en vaciarse, mas en este caso será un vaciamiento del yo. El yo, como categoría ontológica significa algo que otro. Es el último reducto de posesión humana. Por ende, si el hombre pretende la descreación, tendrá que aniquilar el yo. “No poseemos nada en el mundo –pues el azar puede quitarnos todo– sino el poder de decir “yo”. Es eso lo que hay que dar a Dios, es decir, destruirlo. No hay absolutamente ningún acto libre que nos sea permitido sino la destrucción del yo” (Weil, 1994: 131).



### III. LA DESCREACIÓN ES LA ELIMINACIÓN DE LA CONCEPCIÓN DEL HOMBRE COMO SUJETO

Descartes concebía al sujeto como un ser basado en su racionalidad, responsable de tomar decisiones basándose en sus expectativas y cálculos racionales. En Weil, la expectativa es parte de este proceso, donde la imaginación juega un papel crucial. La expectativa es también una reafirmación del sujeto y frente a su reafirmación (de la expectativa) está la desaparición de éste (del sujeto). Esta segunda opción es la que sigue la autora. Ahora bien, ¿cómo aniquilar el yo? “Descreación como acabamiento que trasciende la creación; hacerse nada en Dios, que otorga la plenitud del ser, de la que está privada mientras existe, a la criatura hecha nada”, escribe Simone Weil (Trad. nuestra, OC VI, 3, 170). El hombre debe responder a la renuncia hecha por Dios, con su propia renuncia. Una vez descreado el yo por completo, la criatura se reabsorbe y llega al objetivo final: el acercamiento verdadero al creador. Pero la descreación es un proceso. El primer paso es comprender la desgracia y el sufrimiento como puros, es decir, como consecuencias del despojo divino en la creación y no como afecciones que se propician por situaciones de la experiencia. En el caso del sufrimiento dice la autora: “No debo amar mi sufrimiento porque sea útil, sino porque es (...) No tratar de no sufrir ni de sufrir menos, sino de no alterarse por el sufrimiento” (Weil, 1994: 70). A continuación, lanza otra idea crucial para entender el problema:

Sufrimiento, enseñanza y transformación. Es preciso, no que los iniciados aprendan algo, sino que se opere en ellos una transformación que les haga aptos para recibir la enseñanza. “Pathos” significa a la vez “sufrimiento” (sobre todo sufrimiento hasta la muerte) y “modificación” (sobre todo transformación en un ser inmortal) (Weil, 1994: 71).

En el caso de la desgracia, dice Weil que “obliga a reconocer como real aquello que no creemos posible” (Weil, 1994: 70). Además, plantea: “Desgracia: el tiempo empuja al ser pensante hacia lo que éste no puede soportar y que acabará, sin embargo, ocurriendo. ‘Aleja de mí este cáliz’. Cada segundo que transcurre empuja a alguien en el mundo hacia algo que no puede soportar” (Weil: 1994, 70).

Tanto el sufrimiento como la desgracia, en sus estados puros y no utilitarios, proporcionan al hombre una manera de entender la condena primigenia sin relacionarlo con la experiencia personal, sino en un sentido metafísico, donde el hombre está marcado desde el inicio. Sería interesante cuestionar en Weil esta idea del sufrimiento y la desgracia, separados de la experiencia humana personal. ¿De qué manera se puede llegar a la concientización del sufrimiento y la desgracia puras, separados de la experiencia, si no es desde la misma experiencia en el mundo? Una salida podría ser, pensar que es posible a partir de la experiencia utilitaria del hombre que “existe” (entendiendo por existencia la idea de que es una sombra de lo real). Luego, que hay un segundo nivel de toma de conciencia, que posibilita esta abstracción y que es este segundo nivel el que Weil desarrolla, lo que no implica la negación del primero.<sup>6</sup> De cualquier manera, ambas formas en su estado puro serían parte de un desarraigo de la concepción de sujeto en tanto atado a sus expectativas. De ahí que la renuncia al yo es la renuncia a la concepción de sujeto que tenemos. No se puede hablar de un acercamiento al Bien Absoluto, si se sigue pensando al sujeto construido, en su núcleo, desde la idea del yo.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde nuestra concepción de la existencia, pensar en la autoaniquilación del yo resulta prácticamente imposible. Si bien algunas tradiciones orientales exacerbaban este desprenderse de la vida para alcanzar la trascendencia, lo cierto es que la tradición occidental se ha enfocado, precisamente, en construir al sujeto y dilucidar el yo. Es por ello por lo que nos cuesta comprendernos de otra manera. Incluso dentro de la tradición cristiana hay una entrega total a Dios, mas esa entrega se da siempre bajo los márgenes del *yoismo*, o de una construcción ya elaborada del sujeto. Mas, la alternativa que nos brinda Weil tampoco debe quedar descartada. La opción de un desprendimiento total puede ser una vía para atenuar las carencias que invaden la contemporaneidad. La posesión extrema del otro hasta objetivarlo y la carencia espiritual

<sup>6</sup> No se profundizará más en este cuestionamiento debido a que el interés de este texto es resaltar la deconstrucción del sujeto a partir de la descreación.

y no comprensión del sentido de la vida, bajo esta perspectiva, pueden ser si no eliminadas, amortiguadas. Un señalamiento obligado a la hora de pensar en la descreación es el hecho de verla desde la misma experiencia sensible y en contacto con el mundo. No parece ser así en el caso de Weil que, al parecer, reniega de este paso. A la vez que tengo esa primera experiencia arraigada a la gravedad, dígame, marcada por la corporalidad, se puede entonces pensar en otra manera de establecer contacto con las cosas y con nuestros semejantes. Es entender al otro como parte de mí, en tanto ser humano, y establecer una relación de respeto. Si soy capaz de desprenderme de mi construcción de sujeto moderno, marcado por una racionalidad extrema y una moralidad creada y estructurada, podré entenderme como alguien que acepta las condiciones existenciales del aquel, sin prejuzgarlo. Finalmente, más allá de la connotación místico-religiosa que marcan sus ideas, el objetivo fundamental de Simone Weil es exacerbar la idea de respeto. Éste constituye uno de los puntos fundamentales a la hora de entender la reflexión de la filósofa francesa dentro del ámbito antropológico y ético. El vaciamiento del yo es un vaciamiento de las ideas preconcebidas que tenemos en cuanto a las normas y conductas a seguir. Es vivir en un estado de decepción que no debe ser entendido de forma negativa. La descreación es una manera de no esperar nada a cambio porque de antemano, no hay nada que esperar. Hago hincapié en el hecho de que no se debe entender como algo negativo, debido a que la no espera anticipada de algo posibilita una experiencia pura del amor. Si logro entender que el hombre, desde su origen, es un ser imperfecto, podré entender su imperfección y no rechazarla. Ahora bien, esto no implica la aceptación sumisa de todo lo que acontezca. El hombre, incluso en su nivel más elevado de autoaniquilación y vaciamiento, debe aceptar completamente todo lo que lo rodea, pero es capaz de decidir qué quiere y qué no quiere tener a su alrededor. Es decir, debo aceptar que el otro cometa actos que van en contra de mis principios, quizás, mas tengo la opción de decidir si quiero que ese otro sea parte de mi vida. Puedo incluso, contribuir al cambio de esa persona, si es mi deseo o intención, mas siempre aceptar que ese otro es imperfecto y que debo comprenderlo desde su imperfección. Lo mismo cabría pensar para situaciones políticas. La lucha contra un régimen político se debe basar en la necesidad de un cambio, mas no en la negación de un sistema. Es por ello por lo que las ideas de Weil, en torno a la descreación, pueden ser (y como en

efecto, han sido),<sup>7</sup> fuente de inspiración para reflexiones actuales en torno a la guerra y los estudios éticos. Lo más importante en nuestro tiempo, más que resolver concreta e inmediatamente las situaciones que nos acosan, es tener diversos caminos y opciones que nos posibiliten una reflexión más abierta, más generadora de ideas y de posibles soluciones. Es facilitar la comprensión, la aceptación y el cambio, desde todas las banderas y todas las fronteras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alain. (1928). *Propos sur le bonheur*. París: Gallimard.
- Doering, J. (2010). *Simone Weil and the Specter of Self, perpetuating Force*. Indiana: Notre Dame Press.
- Kolakowsky, L. (1985). *Si Dios no existe... sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión*. Madrid: Tecnos.
- Pascal, B. (1976). *Pensées*. París: Flammarion.
- Spinoza, B. (2006). *Ética*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Xirau, R. (1992). *De mística: maestro Eckhart, San Juan de la Cruz, Edith Stein, Simone Weil*, México: Joaquín Mortiz (Cuadernos).
- Weil, S. (2002). *Euvres complètes*. Tome VI, Cahiers, vol. 3, París: Gallimard.
- (1998). *Writings Selected*. NY: Maryknoll.
- (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- (1953). *La source grecque*. París: Gallimard.

<sup>7</sup> Sobre esto, es interesante el estudio de Doering: 2010, donde hace un análisis del concepto de fuerza en Weil, vinculado a las guerras del Medio Oriente.



## REVELACIÓN Y ALTERIDAD EN FRANZ ROSENZWEIG

ENRIQUE CORTÁZAR VEGA/  
RICARDO ANTONIO GIBU SHIMABUKURO

Franz Rosenzweig, nacido en Kassel la navidad de 1886 se perfila como uno de los pensadores más originales del siglo XX. Su originalidad, sin embargo, no fue de la mano con el reconocimiento que obtuvo. Apenas leído en su tiempo por algunos de sus compatriotas, su obra capital *La estrella de la redención*, escrita entre 1917 y 1919 y publicada en 1921, pasó por un arco difícil en su recepción comenzando a ser tratada con rigurosidad fuera de los círculos judíos algún tiempo después de la muerte del autor, en 1929. Entre aquellos que entraron en diálogo directo con Rosenzweig encontramos figuras como: Gersom Scholem, Martin Buber y el mismo Hermann Cohen, mientras que su influjo se puede hacer notar en pensadores contemporáneos como Walter Benjamin y Emmanuel Levinas.

Corría el año de 1917 cuando Franz Rosenzweig se encontraba en el frente de los balcanes en la primera guerra mundial. La experiencia de la muerte ajena, así como el intercambio epistolar con su primo Eugen Rosenstock (cf. Rosenstock/Rosenzweig, 1969) lo llevó a plantearse seriamente la escisión entre filosofía y teología, así como su posible reconciliación (cf. Rosenzweig, 1989). De una fuerte formación neokantiana por influjo de Herman Cohen y una gran herencia idealista, tanto de Hegel como del viejo Schelling, el joven Rosenzweig intenta volver a pensar la relación entre política, religión y filosofía.

La filosofía de Hegel que culmina la historia en el Estado, tema al que Rosenzweig le dedica su tesis doctoral (cf. Rosenzweig, 1920), se rompe ante la

realidad vivida de la guerra. La experiencia en carne propia de la muerte de sus compañeros en el frente macedonio lo lleva a cuestionar el optimismo moderno que encontraba en la razón un garante del progreso de la historia. ¿Qué fin podría justificar alguna vez tanta muerte y sufrimiento? La fe ilustrada en la razón se quebraba y como gusano que “buscaba esconderse de los tiros al corazón en los repliegues de la tierra desnuda con todos los gritos que contiene su garganta” (Rosenzweig, 2006: 44) se comenzaba a construir *La estrella de la redención*.

Sin embargo, antes de la escritura de la *Estrella*, Rosenzweig se encontraba en un vaivén de ideas que sólo pudieron ser conciliadas a partir de sus intercambios epistolares con sus primos Eugen Rosenstock y Hans Ehrenberg. Como el mismo Levinas menciona en la introducción a la obra *Système et Révélation* de Stéphane Mosès, la redacción de la *Estrella* se llevó a cabo en sólo seis meses, a partir de la reestructuración de una serie de cartas que Rosenzweig envió desde el frente de batalla (Moses, 1985: 9). En el presente texto analizaremos el origen de su pensamiento, así como la primera articulación conceptual que daría paso a la redacción de *la Estrella*.

## I. EL INFLUJO DE SCHELLING EN ROSENZWEIG

En mayo de 1914, durante sus investigaciones, Rosenzweig encuentra un manuscrito inédito, oculto en la biblioteca de Berlín, que atribuyó a Schelling. El encuentro azaroso con “el [texto] schellinguiano (*das Schellingianum*)”, nombre con el que Rosenzweig se dirigía al manuscrito, resultó ser decisivo en el itinerario intelectual de éste. En efecto, el impacto del schellinguiano en el filósofo de Kassel se puede apreciar en el trabajo dedicado para su publicación, hecho que se concretará tres años después del hallazgo con el título *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*. En estos años Rosenzweig se aboca al estudio de Schelling, especialmente de aquella propuesta que dominó la última parte de su vida vinculada a la fundamentación de una filosofía *positiva* que complementara a la filosofía “negativa”. Si ésta era dominada por un proceder lógico-formal que defendía una dialéctica lógica pura, aquélla estaba ligada a una filosofía de la existencia y de lo

efectivo (*Wirklichkeit*).<sup>1</sup> Este nuevo impulso parece surgir en 1806 en Munich, al contacto con Franz von Bader, Jacob Boehme y con la tradición teosófica alemana (Moses, 1985: 37).

El nuevo proyecto surgido al abandono de su *Identitätslehre*, tiene en 1809 su primera producción: *Investigaciones filosóficas sobre la libertad humana y los objetos con ella relacionada*.<sup>2</sup> Texto que tiene por finalidad resolver el problema que Schelling considera el fundamental de la filosofía: la relación entre necesidad y libertad colocando, además, a partir de dicha problemática las bases a desarrollar por Schelling el resto de su vida. Este nuevo pensamiento plantea tres etapas progresivas: La filosofía positiva inaugurada con las *Investigaciones* (1809), la filosofía de la mitología cuya necesidad es por primera vez aclarada en los tres borradores de *Las edades del mundo*<sup>3</sup> (1811/13/15) y por último la filosofía de la revelación elaborada en las lecciones que dio en Berlín<sup>4</sup> durante los últimos años de su vida.

Es célebre la anécdota que cuenta que, durante su servicio en el frente de los Balcanes en 1916, el único libro con el que contaba Rosenzweig era *Las edades del mundo*,<sup>5</sup> obra que marcó su pensamiento y del cual llegó a expresarse con gran admiración.<sup>6</sup> Lo cierto es que, si bien *Las edades* fue el único libro poseído por Rosenzweig durante la guerra, no fue, en ninguna circunstancia, el único acercamiento que tuvo éste con el filósofo de Berlín.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> «Bekanntlich bezeichnen diese beiden Begriffe einerseits deutlich idealistische Begriffphilosophie auf der Grundlage einer rein logischen Dialektik, andererseits eine Philosophie der Existenz und der Wirklichkeit» (Moses, 1985: 37).

<sup>2</sup> Schelling, 1989.

<sup>3</sup> Schelling, 2002.

<sup>4</sup> Schelling, 2007.

<sup>5</sup> Sabemos que Rosenzweig tenía una copia de la versión de 1913 la cual corresponde al último borrador escrito por Schelling en 1814 y que se encontraba publicado en una versión de bolsillo por Reclam-Ausgabe (cf. Rosenzweig, 1979: 410).

<sup>6</sup> Rosenzweig se refiere a las Edades del mundo como un gran libro hasta el final que de haberse concluido, nadie fuera del judaísmo habría tenido interés por la Estrella (Cf. Rosenzweig, 1979: 701).

<sup>7</sup> Al menos tenemos mención clara sobre Clara (entre 1809 y 1812), el empirismo filosófico (1827) y las Investigaciones filosóficas sobre la libertad humana y los objetos con ella relacionada (1809). Para el comentario sobre Clara, ver: Rosenzweig, 1979: 537 (carta núm. 507 a Rudolf Ehrenberg). Para el comentario sobre el *Empirismo filosófico*, ver: Rosenzweig, 1979: 701 (carta núm. 655 a Hans Ehrenberg).

Las primeras nociones de Rosenzweig se nutren de las nociones llevadas a cabo por Schelling, en la célula originaria podemos encontrar nociones como el *desborde* de la existencia, un claro proceder que diferencia los ámbitos del conocimiento quidditativo y quodditativo y su respectiva delimitación, aquella al ámbito de la pregunta por el “qué” y por tanto conceptual y esta al ámbito de que “el es”, es decir la existencia efectiva, en primer lugar el ámbito de la filosofía negativa y en segundo el de la positiva.

Sin embargo, la alusión más clara –no por menos original– se encuentra en la articulación del concepto y la existencia del hombre como algo relativo a algo previo a ambas y que es condición de posibilidad de ambas.

## II. LA CÉLULA ORIGINARIA DE LA ESTRELLA DE LA REDENCIÓN (URZELLE)

Durante el intercambio epistolar con su primo Erehnberg en 1917, Rosenzweig intenta por primera vez compaginar dos polos opuestos de su pensamiento, a saber: la idea de revelación (*die Offenbarung*) tal y como le había sido transmitida por Rosenstock y su propio impulso hacia un pensamiento sistémico heredado por el estudio de Hegel. La noción principal que plantea Rosenzweig durante el escrito es que la existencia particular desborda la lógica y por tanto una filosofía del absoluto no puede aprehenderla en un concepto. Con ello en mente plantea la pregunta clave del texto: ¿Es posible pensar revelación y sistema de forma conjunta manteniendo al mismo tiempo su separación?

La pregunta que se plantea Rosenzweig es ¿acaso la homogeneización dada por un concepto filosófico no es el primer paso que pretende negar mi existencia particular? Evidentemente al pensar algo como *el hombre* puedo reconocerme en dicho concepto, y, sin embargo, también doy cuenta al mismo tiempo de que ello es completamente ajeno a mí. ¿No es el Yo de la filosofía la negación absoluta de mi existencia particular? ¿No acaso todos pueden decir *yo*? La salida la encuentra en la noción de revelación dada por su primo Rosenstock: revelación es orientación.

Esta universalidad del concepto nos lleva a una conclusión casi obvia: lo universal no puede relacionarse pues, en tanto tal, lo engloba todo. El yo del



concepto filosófico se presenta como una moneda de cambio, que precisamente no puede *intercambiarse*. Rosenzweig tiene esto muy en claro pues si buscamos una relación, definitivamente no es con *la* alteridad universal sino con *una* alteridad específica, con una existencia particular aquí y ahora. No nos relacionamos con la taza, concepto que puede existir o no, sino con una taza, y más concretamente, con esta taza. Del mismo modo, no nos relacionamos con otro yo que se erige frente a mí como una variable formal, sino con alguien, con un amigo o más concretamente, por ejemplo, con Franz.<sup>8</sup>

Siguiendo la línea de pensamiento de Schelling, se argumenta que no hay ser sino devenir. Todo está en constante cambio y es precisamente ese cambio, esa potencialidad imposible de actualizarse la que escapa a las garras de la lógica y más aún del concepto, siempre y cuando este último pretenda congelar el devenir a través de la universalidad.

[...] Y una vez que se ha recogido todo en sí misma (la razón filosofante) y que ha proclamado su privilegiada existencia, es el hombre quien descubre de improviso que, a pesar de haber sido filosóficamente digerido ya hace mucho tiempo, él todavía está ahí. Y ciertamente, no como el hombre (como concepto), a quien ya hace mucho tiempo que se lo ha tragado la ballena y ahora puede permitirse pasar el tiempo cantando salmos en su vientre, sino como “yo, que soy polvo y ceniza”. Yo, un sujeto privado normal y corriente, yo, nombre y apellido, yo, polvo y ceniza, yo todavía estoy aquí (Rosenzweig, 1989: 23).

Se entiende entonces al ser humano de dos formas: el yo filosófico, es decir, *el* hombre como concepto y un yo particular, *mi* existencia. Para Rosenzweig la filosofía que sólo ha tratado al hombre como un concepto no puede, por tanto, dar razón de la vida particular de cada individuo ni de su relación con el mundo, le es imposible sumergirse en la existencia pre-teorética del sujeto con nombre y apellido, y en su historia. Ante la polaridad de estas dos dimensiones constitutivas, la solución no será abolir alguna de ellas ni in-

<sup>8</sup> Es casi imposible escuchar los pronombres yo y tú en una oración sin remitirnos a Martin Buber. Sabemos que en una carta Rosenzweig insiste a Buber que no sólo es necesario el acercamiento de un yo y un tú, sino la importancia del nombre propio como garante del diálogo. Ver: Rosenzweig, 1979: 824 (carta núm. 812 a Martin Buber). Sobre la misma temática podemos ver la importancia que Emmanuel Levinas coloca al nombre propio en el prefacio escrito a la obra de Stéphane Moses (cf. Moses, 1985: 18).

troducir un tercer término que, como un *Deus ex machina*, supere la tensión, sino en mostrar la codependencia o, para hablar con Schelling, la relatividad (*Aufeinanderbezogenheit*) del concepto y la existencia del hombre en un nuevo modelo filosófico que las vincule.

### III. REVELACIÓN COMO PUENTE ENTRE CONCEPTO Y EXISTENCIA

Ahora si recordamos la pregunta principal del texto *¿es posible pensar revelación y sistema de forma conjunta manteniendo al mismo tiempo su separación?*, la respuesta que da Rosenzweig es afirmativa, pero sólo como un *proceso*. La continuidad de ambas realidades se da a través del concepto de Revelación, que funciona como centro entre la realidad general del concepto filosófico y la realidad particular de la existencia humana. El “yo” del concepto es necesario, pues sólo el concepto como algo universal, congelado eternamente fuera del devenir natural erige una muralla que lo divide de la existencia a lo que Schelling llamaría *Selbstheit*. Sin embargo, no podemos pasar por alto que aquello que divide la muralla lo hace en ambas direcciones, a saber, nada puede entrar, pero nada puede salir. Sólo el hombre que ha sido absorbido por esta soledad puede romper esta muralla al reconocerse como algo más allá del concepto. Sólo cuando se re-conoce como una existencia libre que no se relaciona con *el* mundo en general, sino con *una* flor, que no se relaciona con *el* otro, sino con *un* amigo, y que se reconoce no como héroe trágico o filósofo, sino como *un* hombre, sólo ahí aquel concepto es colocado en la existencia.

Hablando de nuevo en términos de Schelling, para quien era necesaria la expansión del mal a la universalidad (Duque, 1998: 316), pues sólo así el bien podría triunfar *después* universalmente, Rosenzweig considera el ensimismamiento obrado por la filosofía como algo necesario para lograr una apertura,<sup>9</sup> aquella que sólo puede surgir después de un verdadero cierre. Para el filósofo

<sup>9</sup> Es interesante hacer notar que la palabra revelación en el alemán *Offenbarung* contiene en sí la partícula *Offen* literalmente “abierto”. La revelación que Rosenzweig tiene en este momento en mente es la apertura a lo otro. La revelación abre a la existencia.

de Kassel aquí se halla el sentido completo de la revelación y la alteridad. Entendemos la revelación como una *ekplexis* radical que se presenta como una alteración completa, *dada de golpe* en su totalidad y que re-orienta mi relación con *una* alteridad particular. El hombre que es autoconsciente de su existencia libre, aquella que surge al final del desenvolvimiento de un sistema filosófico, rompe con la muralla por él mismo impuesta y se convierte en *un* hombre de polvo y ceniza, que se levanta diciendo Yo y que se encuentra abierto al otro.

[...] Ese hombre dice yo. Sólo en tanto en tanto que, y porque el hombre no es una mera B, sino B = B también puede decir yo, y entre todas las B es la única que puede decirlo: es verdad que de todas las demás B puede afirmarse *per analogiam* que pueden decirlo, pero sólo *per analogiam* justamente; no son cada una un yo inmediatamente, sino un él-ella-ello, e incluso el propio hombre, en tanto se le conciba como B (concepto filosófico) es un mero él-ella-ello. Todas las relaciones se dan sólo entre terceras personas; el sistema es el mundo en la forma de la tercera persona, y no sólo el sistema teórico, sino que, en tanto que el hombre se hace objeto de sí mismo, en tanto que él quiere hacer algo consigo o de sí, entra en la tercera persona, deja de ser yo (nombre y apellidos), se convierte en “el hombre” (Rosenzweig, 1989: 29).

Podríamos preguntar si Rosenzweig propone un modelo existencialista del hombre y de su relación con el mundo. La respuesta es no. Si bien el principio es el mismo, el hombre solitario que sufre y que es consciente de su finitud, el ser humano cuya existencia precede al pensamiento; lo que se intenta mostrar es que esta noción de existencia surge necesariamente del yo del concepto filosófico, es decir, es un síntoma de la filosofía negativa. El proceder especulativo de la filosofía negativa procede contraponiendo conceptos a diferencia de la filosofía positiva que parte de la revelación efectiva, de la interpelación directa de un hombre efectivo al yo. Para Rosenzweig la existencia del ser humano nunca es dada por separado, sino que desde el inicio es una co-existencia con Dios y el mundo en una serie de relaciones que su yo conceptual no le permite ver (Rosenzweig, 1999: 27). Así, podemos observar que el pensamiento filosófico correctamente ejecutado es aquel que una vez que delimita completamente el ámbito formal de la vida no deja de lado la existencia.

¿Pretende Rosenzweig entonces destruir el yo de la filosofía y trasladarse a un mundo únicamente de relaciones? Evidentemente no. Parte de la naturaleza humana radica en su ambigüedad y como hemos visto, Rosenzweig se da cuenta de que precisamente la capacidad del ser humano de reconocerse a sí mismo es aquello que le diferencia de las demás realidades del mundo. Lo que pretende es mostrar la necesidad de re-introducir esta existencia originaria en la vida como la única capaz de tener una relación directa con una alteridad. El cierre del ser humano al sistema se presenta así, como algo necesario, como un movimiento de cierre que funciona como preludio a la apertura. La oposición entre sistema y revelación ha sido reconciliada.

#### IV. BREVE CONCEPCIÓN REVELADA DEL TIEMPO

Otro cambio significativo que surge con la nueva dimensión co-existencial producida por la revelación se da en la noción de temporalidad. Como hemos mencionado en la introducción la experiencia de la guerra lleva a crítica la visión ilustrada de la historia y la primera guerra mundial se nos presenta como testimonio del final de un concepto de civilización basado en la creencia de un logos capaz de instaurar en el mundo un orden racional, un mundo que tiende a excluir de la memoria todos los fallos *y que toma por necesario para su constitución la caída de pueblos enteros* (Moses, 1985: 20). La imposibilidad de mantener la idea de progreso histórico frente a la realidad irreductible del sufrimiento humano abre la posibilidad, a través de la revelación, de una nueva concepción del tiempo y más específicamente del instante. Sin un fin, sin una teleología a la cual tender, se dota a cada instante de un carácter específico único y abierto a una multiplicidad de futuros posibles, pasando de un tiempo de la necesidad a uno de la posibilidad (cf. Moses, 1997: 22). El pasado revelado se muestra como la interacción con un tiempo simbólico propio de la relación con lo sagrado. Este tiempo propio de la existencia vive la temporalidad no como una línea indefinidamente prolongada hacia el pasado y el futuro, sino como un círculo. El tiempo sagrado repite a través del rito la misma historia, la misma escena, una y otra vez. Su función es abolir la distancia que va del presente fugaz al pasado mítico, al tiempo de nuestros orígenes, en un movimiento que llamamos *contracción del tiempo*, aquello que provoca

la contemporaneidad del pasado, el presente y el futuro (cf. Moses, 1997: 75)<sup>10</sup> una contracción que nos permite mantener el pasado vivo junto con todo lo que representa.

La revelación coloca así en un punto específico donde pasado y futuro no se presentan como infinitudes sino como partes constituyentes de una existencia. El futuro infinito cualitativo que se presentaba como un fin inalcanzable, se presenta como un futuro absoluto que al mismo tiempo es el mayor benefactor al regalarnos en cada momento la apertura a una infinidad de posibilidades, el presente indiferenciado entre dos infinitos se transforma en el presente absoluto de la acción donde a cada momento se juega la historia misma, y el pasado, como una dimensión que parece lejana, deviene pasado absoluto, es decir, espacio de interacción con lo sagrado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Rosenstock, E., Rosenzweig, F. (1969). *Judaism despite Christianity*. Alabama: University of Alabama Press.
- Rosenzweig, F. (1920). *Hegel und der Staat, zweiter Band Weltepochen (1806-1810)*. München und Berlin: Verlag von R. Oldenbourg.
- (1979). *Der Mann und Sein Werk. Gesammelte Schriften. Vol. I: Briefe und Tagebuecher*. The Hague: Springer Science-Business Media Dordrecht.
- (1989). «La célula originaria», en *El nuevo pensamiento*. (Trad. de Isidoro Reguerea), Madrid: Visor.
- (1999). *Understanding the sick and the healthy*. Cambridge: Harvard University Press.
- (2006). *La estrella de la redención*. Salamanca: Sígueme.
- Mosès, S. (1985), *System und Offenbarung die Philosophie Franz Rosenzweig*. (Trad. Reiner Rochlitz), München: Wilhelm Fink.
- (1997). *El Ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra.

<sup>10</sup> Aquí podemos ver los ecos de *Las edades del mundo*, pues la contemporaneidad de las épocas sólo es posible si se percibe a cada una como absolutas.

- Schelling, W.F.J. (1989). *Investigaciones filosóficas sobre la libertad humana y los objetos con ella relacionada*. Madrid: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Las edades del mundo*. (Trad. Jorge Navarro Pérez), Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2007). *The grounding of positive philosophy. the Berlin lectures*. New York: State University of New York Press.
- Duque, F. (1998) *Historia de la filosofía moderna, la era de la crítica*. Madrid: Akal.



## COLABORADORES

**Román Alejandro Chávez Báez** es Doctor en Filosofía y Licenciado en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana. Ha sido profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad del Claustro de Sor Juana (Ciudad de México) y profesor de asignatura en algunas otras instituciones de nivel superior. Actualmente se desempeña como profesor de asignatura e investigador para el Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana, y profesor para la Sección de Filosofía de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es Miembro 698 Colaborador del Círculo Latinoamericano de Fenomenología y Miembro Asistente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos.

**Carlos Arturo Ceballos** es Licenciado en Filosofía de la Universidad de Antioquia, Colombia. Maestro en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y, en la actualidad, estudiante del Doctorado en Filosofía Contemporánea en la misma casa de estudios. Ha participado en diferentes coloquios a nivel nacional e internacional y publicado en diferentes revistas entre las que se destacan *La lámpara de Diógenes* y *Cuadernos de psicoanálisis y filosofía*.

**Alberto Constante** es profesor del Colegio de Filosofía en la UNAM; miembro del Sistema Nacional de Investigadores, entre sus publicaciones está *Imposibles de la filosofía frente a Heidegger*.

**Gerardo Córdoba Ospina** es Filósofo por la Universidad de Antioquia, Colombia. Maestro en filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Estudiante del Doctorado en filosofía contemporánea en esta última universidad.

**Enrique Cortázar Vega** es estudiante de la Maestría en Filosofía en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en la línea de fenomenología y hermenéutica. Es licenciado por la misma universidad con un trabajo titulado *El problema de Dios en los escritos pre-críticos de Kant (1755-1770)*. Sus áreas de trabajo e investigación se centran en filosofía de la religión, filosofía moderna e idealismo alemán. Su principal interés es el diálogo entre judaísmo y cristianismo, así como la investigación mitológica a partir de Schelling. Ha participado en diversos congresos como ponente y como organizador, además ha sido profesor de humanidades en educación superior.

**Jorge Díaz Gallardo** es Licenciado en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente es estudiante en la Maestría en Filosofía en la misma universidad, con el proyecto de tesis: *“Una filosofía del futuro”*: el lugar del sufrimiento y la ética en la filosofía de Friedrich Nietzsche. Ha participado como ponente en diversos eventos nacionales e internacionales. También cuenta con algunas publicaciones en revistas digitales e impresas. Sus líneas de interés son: la filosofía de Friedrich Nietzsche, la filosofía del arte, la estética, la hermenéutica y la filosofía política.

**Ricardo Antonio Gibu Shimabukuro** es doctor en filosofía por la Pontificia Università Lateranense de Roma (2002). En la actualidad se desempeña como profesor investigador en el Colegio de Filosofía y en el posgrado en Filosofía de la BUAP, y como coordinador del posgrado en Filosofía. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores de México (nivel II). Autor de *Unicidad y relacionalidad de la persona: la antropología de Romano Guardini* (2008), *Proximidad y subjetividad: la antropología filosófica de Emmanuel Levinas* (2010), coordinador de los libros *Imagen y sentido. Reflexiones fenomenológicas y hermenéuticas* (junto con Ángel Xolocotzi, 2016), *Temple de ánimo. Consideraciones heideggerianas sobre la afectividad* (junto con Ángel Xolocotzi, 2016).



**Juan Carlos Montoya Duque** es Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia, Colombia. Estudiante del Doctorado en Filosofía Contemporánea de la BUAP. Entre sus áreas de estudio se destacan la filosofía del arte y la fenomenología, y entre sus publicaciones el libro *Apo-teosis de la Carne*, 2007.

**Viridiana Pérez Gómez** es Licenciada en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Actualmente es estudiante de la Maestría en Filosofía de la misma universidad. Sus áreas de trabajo e investigación se centran en Filosofía clásica, Fenomenología, Estética y Filosofía del arte. Ha incursionado en trabajos en torno al problema del tiempo en Heidegger desde distintas perspectivas, así como la relación del pensamiento heideggeriano con posturas fenomenológicas y estéticas, principalmente a partir de Gaston Bachelard y Gilles Deleuze. Desde 2018 es miembro de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos.

**Amanda R. Pérez Morales** es estudiante de doctorado en Filosofía Contemporánea en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Narradora y ensayista. Sus obras se pueden encontrar en múltiples antologías y revistas tanto de literatura como de filosofía, en España, Argentina, Uruguay, Estados Unidos, Cuba, Japón, Colombia, Chile y México. Ha impartido conferencias y participado en congresos en la Sorbone, en l'École Normale Supérieure de París, en Universidad Autónoma de Barcelona, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en la Universidad Autónoma de México y en la Universidad de La Habana. Ha publicado la novela *El jazz ácido de Nueva Zelanda* (2014). Se encuentran, además, en proceso editorial sus libros *¡Niños, no jueguen con pistolas!* y *Diez*.

**César Alberto Pineda** es Licenciado en Filosofía y en Comunicación por la UNAM, maestro en Filosofía por la misma Universidad. Todo su trabajo de posgrado ha girado en torno al pensamiento de Martin Heidegger. Actualmente realiza el Doctorado en Filosofía Contemporánea en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y es profesor de Ética y Hermenéutica en la FES Cuautitlán de la UNAM y de Filosofía en el Instituto Oriente de Puebla.

**Paula Eugenia Reyes Núñez** es Licenciada en filosofía por la Universidad Veracruzana. Maestra en filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, se ha especializado en el problema de la risa como medio reflexivo en el pensamiento del filósofo francés Georges Bataille. Colaboró en el recopilado Heidegger: la voz del nazismo y el final de la filosofía dirigida por el Dr. Julio Quesada Martín. Actualmente es estudiante del Doctorado en filosofía contemporánea de la BUAP.

**Víctor Gerardo Rivas López** es Doctor en filosofía de la UNAM, profesor de tiempo completo en la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y miembro del Sistema Nacional de Investigadores en el nivel II. Autor de libros sobre el pensamiento barroco y los orígenes de la Modernidad, sobre biografías de distinguidos intelectuales universitarios y del sentido cultural del cine, ha escrito también múltiples ensayos sobre temas afines y otros tantos relacionados con la historia de la filosofía y la cultura, mismos que se han publicado en diversas revistas especializadas y en libros colectivos. En 1999 ha ganado el premio nacional de ensayo que otorgan la UANL y el Conaculta.

**Marcela Uribe Pérez** es Licenciada en Historia por la Universidad de Antioquia, Colombia. Maestra en filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, universidad en la cual es actualmente estudiante del Doctorado en filosofía contemporánea.

**EL TIEMPO NARRADO  
Y LA VULNERABILIDAD HUMANA**

UNA MIRADA FILOSÓFICA AL FLUIR DE LA VIDA

se terminó de imprimir en noviembre  
de 2019

en la Ciudad de México

Por Ediciones del Lirio, S.A. de C.V.  
Azucenas 10. Colonia San Juan Xalpa,  
09850, alcaldía Iztapalapa

Tel. 5613 4257

[www.edicionesdellirio.com.mx](http://www.edicionesdellirio.com.mx)

Tiraje de 1000 ejemplares más sobrantes  
para reposición.

