

4 Cuaderno

Cuaderno
del
SEMINARIO PÚBLICO

**Literatura y filosofía en la crisis
de los géneros**

Fundación Juan March

INDICE

SEMINARIO PÚBLICO

LITERATURA Y FILOSOFÍA EN LA CRISIS DE LOS GÉNEROS .. 11

I. Conferencias

1. GÉNEROS LITERARIOS Y GÉNEROS FILOSÓFICOS:
UNA FRONTERA PERMEABLE
(seguido de diez tesis) 17
José-Carlos Mainer
2. REFLEXIONES TRANSVERSALES SOBRE FILOSOFÍA Y LITERATURA
(seguido de diez tesis) 49
Francisco Jarauta

II. Textos presentados

1. TRASPASANDO FRONTERAS 67
José María González
2. NOTAS SOBRE LO ESPECÍFICO LITERARIO CON ESPECIAL
REFERENCIA A LA NOVELA 79
José María Guelbenzu
3. RESISTENCIA DE LA DIFERENCIA DE LA FILOSOFÍA 87
Patricio Peñalver

III. Participación escrita del público (selección) 99

BIOGRAFÍAS 109

Un SEMINARIO PÚBLICO es un acto cultural en el que se combinan las conferencias y el seminario. Esta estructura mixta persigue varios objetivos. En primer lugar, avanzar un paso en la especialización y el rigor sin perder el punto de vista general y, por ello, por un lado, se organizan en colaboración con especialistas y, por otro, se desarrollan siempre en régimen abierto y con libre asistencia de público. Al mismo tiempo trata de añadir al individualismo y unilateralidad inherentes a las conferencias tradicionales –género cultural consagrado– un nuevo componente de colegialidad y participación, con el mismo grado de preparación previa y escrita que los seminarios científicos. Por último, dentro del panorama humanístico, propone un tema de discusión que interesa a expertos de disciplinas diversas, a fin de propiciar la reunión de éstos y el intercambio de conocimientos sobre asuntos culturales comunes.

*El SEMINARIO PÚBLICO se compone de dos actos. En el primer día, dos profesores pronuncian sendas conferencias sobre el mismo tema con perspectivas complementarias. Al término de las mismas los asistentes pueden llevarse copia de unas tesis, resumen de las conferencias, redactadas por sus autores. También pueden consultarse en la dirección de internet: **<http://www.march.es>**. Las tesis-resumen permiten a quien lo desee participar por escrito en el seminario mediante el envío a la Fundación Juan March de comentarios y preguntas sobre el tema propuesto. Si los comentarios y preguntas son enviados antes del segundo*

acto, podrán ser planteados en el debate; en cualquier caso, podrán formar parte de los Cuadernos mencionados más abajo.

El segundo acto consiste en la reunión de los dos conferenciantes con otros especialistas para debatir sobre el tema del seminario. Tras una breve presentación por parte de los primeros, éstos leen una ponencia a propósito de los textos de las conferencias, suscitándose los términos de la discusión que, a continuación, se abre entre todos ellos.

Por último, la Fundación edita la colección Cuadernos de los SEMINARIOS PÚBLICOS que incluyen el texto completo de las dos conferencias del primer día, las ponencias del segundo día y una selección de las preguntas o comentarios.

SEMINARIO PÚBLICO

LITERATURA Y FILOSOFÍA EN LA CRISIS DE LOS GÉNEROS

En la tradición filosófica occidental, los textos escritos que contienen concepciones filosóficas se distinguen con nitidez de los textos literarios o poéticos. Es cierto que un tratado filosófico es susceptible de estudio desde una perspectiva estilística o retórica, pues todo pensador, además de averiguar la verdad, desea comunicarla a sus semejantes de un modo convincente y, en consecuencia, para exponer y ordenar su doctrina, utiliza recursos que no son ajenos a la crítica literaria. Pero para el pensador su teoría o su sistema, más allá de los recursos formales o estilísticos, es una explicación del mundo que encierra un concepto total o parcial de la realidad. De igual modo, un científico expone sus hipótesis en escritos que asumirán una forma u otra –un ensayo, un diálogo, un artículo científico–, pero lo sustantivo reside en la ciencia.

La ciencia y el conocimiento quieren ser objetivos, desentrañar las leyes de la naturaleza y del hombre, y los resultados de la investigación de múltiples especialistas se acumulan para que las siguientes generaciones avancen el conocimiento desde la posición en lo que dejó la anterior. Por lo menos para el filósofo y el científico sus producciones son de una índole distinta de las obras artísticas, de ingenio o invención. El poeta imita la Naturaleza, presentando situaciones o caracteres amenos, curiosos o dramáticos, o bien, en época romántica, expresa sus sentimientos y exalta su yo, en tanto que el científico explica el comportamiento de la Naturaleza formulando leyes generales.

En consecuencia, así como la poesía y el arte aspiran al acontecimiento de la belleza, la filosofía y la ciencia persiguen la teorización de la verdad, que se expresa en conceptos. Esta disparidad

de propósitos explica la diversidad de estatutos: la poesía, que en la doctrina clásica se dividía en géneros fijos (tragedia, lírica, sátira, épica, etc), quiere agradar o deleitar, mientras que la filosofía y la ciencia reivindican el saber.

Ahora bien, esta clara delimitación de territorios fue desbordada ya durante el Romanticismo, cuando poetas-filósofos señalaron la verdad de la poesía, una verdad quizá superior a la imaginada por una razón ilustrada ciega para lo orgánico y lo vivo. Pero ha sido últimamente, entre las corrientes llamadas postmodernas, que los propios filósofos y los mismos científicos han desarrollado unas teorías relativistas que disuelven toda aspiración de verdad y de conocimiento objetivo en retórica y persuasión. La doctrina filosófica es un relato, la verdad un tropo. Para estos pensadores, la filosofía, incluso la ciencia, es sólo un género literario más.

Esto demuestra la actualidad de las relaciones entre la literatura y filosofía y la conveniencia de estudiarlas desde el ángulo de los géneros literarios. A analizar este tema la Fundación Juan March dedica dos conferencias, seguidas de reunión crítica. Las dos conferencias programadas tienen un carácter complementario: la primera versa sobre la teoría de los géneros literarios y su conexión con el discurso filosófico; la segunda expone el reciente entrecruzamiento de literatura y filosofía y la ambigua posición de ésta. Con ello se sitúa la filosofía en un contexto amplio, lo que permite una visión de conjunto sobre el vehículo principal del saber y la cultura humana, el texto escrito.

I
Conferencias

El martes 4 de mayo de 1999 se pronunciaron en el salón de actos de la Fundación Juan March dos conferencias sucesivas a cargo de José-Carlos Mainer, catedrático de la Universidad de Zaragoza, y Francisco Jarauta, catedrático de la Universidad de Murcia.

1

GÉNEROS LITERARIOS Y GÉNEROS FILOSÓFICOS:
UNA FRONTERA PERMEABLE
(seguido de diez tesis)

José-Carlos Mainer

Literalidad e intimidad

Como todas las cosas, lo que hoy entendemos por literatura empezó por no existir. Al lector ingenuo de la *Poética* de Aristóteles le sorprenderá que, tras hablar de la *mímesis* –la imitación de la Naturaleza– como parte esencial de disciplinas que hoy nos resultan tan remotas como la aulética, la citarística, la siríngica y el ditirambo, el autor afirme que «el arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, *hasta ahora no ha recibido nombre* (el subrayado es mío, J.-C.M.). En efecto, no existe un nombre que abarque tanto los mimos de Sofrón y de Jenarco, como los diálogos socráticos o la *mímesis* que se realiza con trímetros o elegiacos o versos semejantes. Si bien los hombres, uniendo al verso la raíz de las palabras poesía y poeta (*poiēin*) les llaman poetas elegiacos o poetas épicos, pero poetas, no por la *mímesis*, sino porque en común se valen del verso» (*Poética*, 1.447 a y b).

Reténgase de la laberíntica cita lo que nos importa para la argumentación que sigue: Aristóteles habla de un mundo creativo en que la música, el baile y la recitación predominan sobre la obra de arte exclusivamente lingüística. Adviértase, incluso, que la noción de poeta se asocia exclusivamente al uso del verso, lo que es, al fin y a la postre, otra forma de melodía halagadora y que, sin duda, ayuda a la memoria a retener lo expresado en la recitación.

Pero sucede que estas obras de poetas o aquellas otras reflexiones de pensadores y consejos de técnicos van a ser fijadas muy tempranamente por la escritura... Y al cabo, la oscura pero firme vocación de dejar inciso, escrito, lo que un día nació como *mímesis* verbal, como ritmo o como pensamiento, va a ganarse el rótulo cuyo origen se buscaba. El nombre de «Literatura» es una metonimia, en puridad: es aquello que está hecho con «letras» (no con su fonética mudable sino con su escritura, más duradera) y no

deja de ser curioso que lo que en latín se llama así, en griego se llame «gramática» –de «gramma», «letra»– para recordarnos que lo que dice por escrito es inseparable de las normas de hacerlo bien. La literatura nace cuando la belleza expresada mediante el lenguaje se hace resistente y perdurable escritura. Y si ahora tomamos la *Retórica* del propio Aristóteles entenderemos un poco mejor el paso trascendental que se ha dado: «El estilo escrito es más exacto; el de debate es más teatral –de este hay dos especies: una expresa el carácter, otra lo pasional-; por eso los actores buscan a las personas de este último estilo, y los poetas a las personas que también son así (...) Los escritores aparecen encogidos en los debates, y los oradores, que hablan bien, parecen vulgares puestos en la mano (...) Los discursos teatrales, si se les quita la máscara de acción dramática, parecen necios, al no producir su propio efecto» (*Retórica*, cap. 12, «Sobre cada género y su estilo»). La escritura no solamente preserva lo que una vez se dijo; es una exigencia de precisión y de rigor, la forma definitiva del lenguaje.

Como señaló Fernando Lázaro Carreter en un artículo luminoso que ya ha cumplido más de veinte años, la literatura se basa, a fin de cuentas, en su propia estabilidad: en la *literalidad* del mensaje que transmite («The Literal Message», *Critical Inquiry*, 3, 2, 1976). No importa tanto cuál sea éste sino que nos sea dicho en sus propias palabras, en aquella forma que ya a Aristóteles le parecía distinta de la improvisación propia del orador o de los efectismos gestuales y vocales del actor de genio. Pero, además, la *literalidad*, que alcanza su mejor expresión en la fijeza de la escritura, tiene su propio ceremonial: la *intimidad* como ámbito propicio en que se establece y se renueva infinitas veces el disfrute del texto (*texto*: esto es, tejido, o entramado tupido pero preciso de signos y significados). En el fondo, cuando hablamos de «literatura oral» enunciamos una contradicción *in terminis*, por más que concierna a fenómenos tan fascinantes como la difusión de la poesía narrativa medieval, la creación de la lírica popular o la indisociabilidad de la poesía y su música. La suma de literalidad e intimidad dio un paso

más cuando la lectura se hizo mental y quizá sea éste el momento de recordar lo que nos cuenta Alberto Manguel: el asombro de Agustín de Hipona ante Ambrosio de Milán que era capaz de leer sin mover los labios («Los lectores silenciosos», *Una historia de la lectura*, 1996, trad. española 1998; estamos así en el ámbito de la «cultura de la lectura privada» que tuvo su apogeo con la invención de la imprenta: así lo señala también la interesante apostilla «Retórica y hermeneútica», de 1976, en *Verdad y método* de Hans Georg Gadamer). Quien sepa algo de la historia del cristianismo recordará, a su vez, inevitablemente la polémica del siglo XVI sobre la superioridad de la *oración mental* frente a las fórmulas recitadas. Y convendrá que se repare aquí en el miedo invencible que ha suscitado siempre, en toda autoridad pública, ese fácil milagro del hombre que lee, en cualquier lugar y a cualquier hora, un libro; lo más peligroso no es, sin embargo, que lo lea: lo peor es que lo relea, que lo memorice, que lo diga a otros.

¿Pero la literalidad y la intimidad son cosa exclusiva de la creación literaria? ¿No las requiere también la filosofía? Hablamos, por supuesto, de las formas de filosofía que no son técnicas, como la lógica, o subordinadas a los planteos de la ciencia: en suma, hablamos de las mil y una formas que van de la especulación epistemológica a la filosofía moral. En ellas no es separable el pensamiento de su formulación lingüística –¿qué sería de Heidegger sin su continua creación de neologismos o su peculiar conceptismo expresivo?– y en algún caso, de su capacidad de narrar encantadoramente un descubrimiento dialéctico, como sucede en los diálogos platónicos. La filosofía, se nos dirá, busca la verdad mientras que la poesía sabe su condición de fingimiento y, en pureza, de simulacro deliberado, pactado con el lector. Pero, en el fondo, esa diferenciación no parece razón suficiente para la divergencia: la verdad filosófica no pasa de ser una hipótesis y en la mentira literaria suele haber una verdad íntima más o menos subterránea. A Platón, que veía con aprensión los retorcidos planteamientos éticos del teatro de su tiempo, no le parecía tan claro y conviene

recordar aquí por qué se expulsó a los poetas de la República ideal y se abrió desde entonces el largo pleito entre Filosofía y Literatura: «El poeta imitador introduce un mal gobierno en el alma de cada individuo, alabando lo que hay en ella de no razonable, haciéndola incapaz de distinguir lo más grande de lo más pequeño, sembrando en fin la confusión en todo este orden. Puesto que el poeta ve tan pronto las cosas más grandes como las cosas más pequeñas, no produce más que fantasmas y se halla por tanto a una distancia infinita de la verdad» (*La República*, 605, a y b). Pero la cosa no es tan fácil: también es patrimonio de la filosofía engañar o engañarse... Y, en el fondo, la filosofía y la literatura comparten una misma condición: una y otra son, en rigor, el despliegue histórico de lo que han sido, el diálogo que a través de los tiempos establece Horacio con Garcilaso y Shakespeare con Eurípides, o Demócrito con Berkeley y Kant con Guillermo de Occam.

Las difusas fronteras de lo literario

No es cosa fácil delimitar el contenido de la literatura. Su concepto actual, asociado a la fantasía y a la inspiración sólo se afianza en el siglo XIX pero hasta entonces es un vasto y confuso dominio donde cabe todo: literatura es todo aquello que hace constar por escrito un autor –un literato (se entenderá mejor si lo decimos en su forma vulgar, *letrado*)– especialmente capacitado para hacerlo. Cuando el simpático bibliotecario Juan Sempere y Guarinos escribe su *Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, la nómina incluye a los poetas y a los colaboradores de «papeles periódicos», a los dramaturgos y a los que escriben memorias sobre la cría del gusano de seda con destino a las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País. Casi sesenta años después y en plena digestión del romanticismo, la venerable Biblioteca de Autores Españoles incluye como «Obras escogidas de filósofos» *El Héroe* y el *Oráculo Manual* de Baltasar Gracián en un tomo que comienza con Séneca y en el que andan unos textos de

Llull mal traducidos, las obras de Melchor Cano y Bartolomé de Las Casas y hasta una selección de fragmentos de Fray Antonio de Guevara: un conjunto de lo que se entiende por «prosa doctrinal». Hoy tenemos por casi irrelevante la distinción de prosa y verso pero históricamente significó la diferencia fundamental entre la libertad de creación y la forma natural del pensamiento discursivo.

La configuración tradicional del canon literario mantuvo una larga inercia del pasado... Todavía hoy nuestros alumnos de bachillerato y universidad estudian el modesto siglo XVIII español sobre la prosa divulgativa del P. Feijoo, las *Cartas marruecas* de Cadalso o la entonada prosa retórica de los discursos de Jovellanos, mientras que casi nadie se acuerda de los *Ocios de juventud*, del *Sancho García* o de las sátiras a Arnesto que son las obras propiamente literarias, orgullo principal de sus autores. Cualquier programa escolar defenderá el lugar y la pertinencia de Maeztu y de Ortega, del ensayismo de Unamuno o de la crítica literaria de Azorín, en la noción de «literatura española del siglo XX», pese a que no será fácil encontrar en Gran Bretaña una programación de historia literaria que incluya a Bertrand Russell o en Francia a otra que considere a Alain o la prosa de Paul Valéry.

Los últimos casos nos importan particularmente porque el pensamiento filosófico y la literatura comparten una frontera que, por sí misma, merecería un largo tratado: el ensayo. Nadie podrá objetarle su pertenencia a la filosofía por más que sus detractores vean en el ensayista un rango menor de su actividad. Y es cierto que la característica esencial del ensayo, como señalaba Ortega en el prefacio «Lector...», de *Meditaciones del Quijote*, es prescindir de la prueba explícita y, como apuntaba Adorno, «en vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulo con lo que otros ya han hecho» («El ensayo como forma» en *Notas de literatura*, 1960). El ensayo, en efecto, tiene mucho de deliberada subalternidad, de acarreo de material ajeno que se

manipula sin concederle siquiera la precisión de la cita textual o el tratamiento distante y ceremonioso que se otorga al antecedente obligado: en el fondo, el ensayo tiene mucho que ver con las formas misceláneas, moralizantes y noticiosas de la literatura clásica (se piensa siempre en los *Moralia* de Plutarco o las *Noches Áticas* de Aulo Gelio) que engendraron en la época humanista los *Essais* de Montaigne y los *Essays* de Lord Francis Bacon (y también, por qué no, la obra de Galileo Galilei *Il saggliatore nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano lae cose contenute nella Libra Astronomica e Filosofica*). Pero además de impreciso, el ensayo es personal y tal condición se refleja en su disposición abierta y casual, en que no renuncia sino que busca la digresión y en que apela a menudo a la experiencia propia e intrasferible de quien lo escribe. Y es, en puridad, un género autobiográfico: seguramente el más adecuado para épocas de lenta digestión de saberes o de atisbos confusos de nuevos conocimientos; requiere, en cualquier caso, de la complicidad explícita de los lectores a los que nada importa que sea literatura con pretensiones de pensamiento o sea filosofía desmigada lo que les proporciona el ensayista.

El terremoto romántico

La concepción moderna de la literatura se fraguó en aquel gigantesco laboratorio de pensamiento que fue la Alemania de 1750-1830: la «época salvaje» de la filosofía, como ha escrito Rüdiger Safranski a propósito de Schopenhauer. Aparentemente, se operaba una reducción, puesto que la literatura prescindió de todos los dominios que se habían confundido con ella y se redujo a su condición de fruto de la inspiración, de creación en estado puro. Se emanciparon de su tutela la ciencia especulativa y descriptiva, la historia, la reflexión moral y hasta la normativa gramatical y retórica: sus aportaciones podrán seguir figurando en el *currículum* del hombre de letras (Goethe, por ejemplo, trabajó con perseverancia en la teoría de los colores) pero progresivamente el centro

de la gloria literaria será lo artístico. Al cabo de ese despojo, la literatura sólo retendrá una relación privilegiada que más de uno vio como identidad: la que le une a la filosofía.

Y precisamente fue así por lo mismo que le había reprochado Platón: por la índole ilimitada de su fantasía. La posibilidad tuvo lugar a favor de aquella «cara oscura del siglo de las Luces» (como recuerda un título feliz de Guillermo Carnero) en donde el descubrimiento de lo *sublime horrible* y el aprecio por el énfasis sentimental hicieron posible una nueva modalidad de belleza. A ese costado más dramático y oscuro de la estética correspondió el hallazgo del espíritu nacional en las literaturas. Johann Gottfried von Herder fue el primero en afirmar que la literatura encarnaba un espíritu colectivo, lo que significó al cabo el destronamiento de cuanto se había entendido por *clásico* en la escuela medieval y humanística. Lo clásico no murió entonces, por supuesto: nadie admiró más el mundo heleno que Winckelmann cuando estudió su escultura. John Keats, que era un poeta mucho menos filosófico que Shelley (autor de una oda a la «belleza intelectual») o que Byron, supo sentir aquella inmarcesible sensación de plenitud al contemplar, dibujados en la curva superficie de una ánfora, aquellas «felices ramas que no podéis esparcer vuestras hojas» o aquel flautista feliz «incansable siempre tañendo canciones eternamente nuevas», y en el momento culminante de su «Oda a una urna griega», proclamó que «la Belleza es la Verdad, la Verdad es la Belleza./ Eso es todo y no otra cosa necesitáis saber sobre la tierra» (uso de la traducción de Ángel Rupérez en su edición bilingüe de *Lírica inglesa del siglo XIX*, 1987). Dos cantos leopardianos, «Ad Angelo Mai quand'ebbe trovato il libro di Cicerone della Repubblica» y «Alla primavera o delle favole antiche», expresan de maravilla, sin embargo, el paralelo sentimiento de despojo que debió sentir el intelectual sensible que se había formado leyendo a los latinos: en el primero, compara las nobles palabras de aquellos «nuestros padres» con «este siglo ya muerto en el que pende / tanta niebla de tedio»; en el segundo contempla vacías «las estancias de

Olimpo, y ciego el trueno / por las nubes errando y las montañas,
/ a la par el inicuo o el inocente / en frío horror resuelve» (*Cantos*,
traducción de María de las Nieves Muñiz, 1998, con certeros
comentarios y correspondencias).

Todos estos retornos están nimbados de espanto o, cuando menos, de melancolía. En el fondo, cada reconstrucción histórica del clasicismo auténtico lo ha alejado un poco más del mundo moderno. En el siglo XV, la reinención del griego y la restauración filológica del latín ciceroniano quebrantaron la familiaridad confianzuda con la que el mundo clásico había perseverado bajo las turbiedades de la Edad Media. Y el clasicismo pasó a ser cosa de eruditos admirables y de filólogos. La visión romántica del mundo clásico como una lejana isla de belleza lo convirtió en un sueño, no diferente a otros: en un mito original donde, con mayor o menor propiedad, los héroes y las diosas de la antigüedad podían hacer compañía a las sombras de la mitología germánica o a las leyendas británicas del bardo Ossian, inventadas por James MacPherson. Herder, Goethe o Napoleón (que hizo pintar a Girodet la biblioteca de la Malmaison con escenas ossiánicas) fueron firmes creyentes del nuevo culto. Y el mismo Herder envidió la suerte literaria del pueblo de Inglaterra: un gran poeta –Ossian– en la noche de los tiempos y un creador en la modernidad tan grande como Shakespeare... Se había dado un paso muy significativo en la historia de la estimativa: cualquier ruina gloriosa y confusa podía fundar un nuevo clasicismo, si era verdaderamente «nacional». El Antiguo Testamento ya no sólo fue una verdad revelada sino una expresión y un sueño del pueblo hebreo, como Homero fue la forma de heroísmo e inocente grandeza que tuvo el pueblo griego, y la *Divina Comedia* de Dante fue la concreción de las creencias y esperanzas de la Italia gibelina de comienzos del siglo XIV... La imaginación pasó a ser la filosofía de los pueblos; a través de la poesía hablaba la Naturaleza, sin intermediarios, que engendraba infatigablemente a los poetas capaces de expresar los ideales colectivos.

De las tesis herderianas derivaron dos aspectos importantes para la futura concepción de la literatura: la importancia del autor como mediador entre el espíritu y su público natural y la paralela importancia de ese mismo público como refrendo de la validez de la obra. A uno y otro los enlazaba, como escribió Herder, «una invisible cadena que nos lleva al pandemónium, al reino de los espíritus» (apud René Wellek, *Historia de la crítica moderna 1750-1950. I. La segunda mitad del siglo XVIII*, 1959). Y aunque claro está que ese «Reich der Geister» anticipaba el eco temible de todos los gregarismos patrióticos, en el caso del pacífico Herder traducía solamente su rencor por la Ilustración y más directamente su escaso aprecio por lo francés. No todos siguieron al pie de la letra las consecuencias de la nacionalización de las literaturas. Goethe, por ejemplo, también admiró a Ossian y tuvo parte fundamental en la reinención romántica de Shakespeare (recuérdese que el protagonista de *Misión teatral de Wilhelm Meister*, libro V, caps. VII y ss., descubre, a través de su amigo Jarno, las obras del dramaturgo inglés y ensaya con entusiasmo el personaje de Hamlet): para Goethe, Shakespeare es como un nuevo Prometeo y, sin duda, el autor más cercano a la idea de Naturaleza. Pero el admirable Goethe lo lee todo y casi descubre todo... De su viaje a Italia de 1786-1788, trajo una nueva aspiración: había que fundir el viejo clasicismo grecolatino –la serenidad de unas normas bien probadas por la Historia– y la idea más nórdica de Naturaleza creadora. Y si el primer *Fausto* tuvo su «Noche de Walpurgis» que trasparece todo el entusiasmo creador de la joven literatura germánica, el segundo introdujo una paralela «Noche de Walpurgis clásica»: en ella, pese a la reticencia de Mefistófeles, Fausto busca a Helena, la más admirable de las heroínas griegas, y de la unión de ambos nace Euforión, trasunto de Lord Byron, el poeta clásico y moderno por antonomasia. Pero, al cabo, la dilatada composición del poema goethiano, suma de toda una época, había planteado su originalidad en un terreno nuevo: lo que dictaba su profunda unidad de sentido era la organicidad de la obra, la armonía entre lo contradictorio, movedizo y vago de su propósito y la fuerza expresiva de

su resultado, que ya nada debía a la idea clásica de composición. Y es que una obra crea símbolos, no verdades verificables, y debe ser juzgada por sí misma, no por su relación con paradigmas pre-existentes.

En 1791 Kant había publicado la *Crítica del juicio*, tercera de sus *Críticas*, para estudiar en llamativo enlace los juicios estéticos y los juicios teleológicos, o de finalidad. En sus páginas está el germen de la estética moderna y allí se asienta el principio del arte como «satisfacción desinteresada», por carecer de utilidad inmediata o no responder a la urgencia del deseo: «Si alguien me pregunta –cavila el filósofo– si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: «No me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta», o bien como aquel iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también como Rousseau declamar contra la vanidad de los grandes que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas, puedo finalmente convencerme de que si me encontrase en una isla desierta, sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese, con mi sola voluntad, levantar mágicamente semejante magnífico edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo, teniendo una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda. Todo eso puede concedérseme y a todo puede asentirse, pero no se trata ahora de ello» («Crítica del juicio estético», *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, 1914). De ahí se concluye que «bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción». Con estos sencillos argumentos se dinamita un viejo principio clásico que muy a menudo se había desmentido en la práctica pero que nunca se había contradicho en términos teóricos: la sagrada unión de lo *útil* y lo *dulce*, como principio rector de la creación literaria. De ese modo, se tomó definitiva posesión de un territorio ya asediado con éxito –la emancipación del arte de su sumisión a la moral– y se conquistó el principio decisivo de que la creación estética proviene de una especial capacidad de

síntesis y no de la inspiración, domada por el ejercicio de una larga paciencia: el genio –estableció Kant– es «la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte». Y esa naturaleza, como en Goethe, es un impulso certero, una intuición que brota de la energía del mundo; ya no es, como en el canto IV de la clasicista *Poética* de Boileau, aquella «grosera naturaleza» que el rebaño de los hombres seguía «antes de que la razón, explicándose mediante la voz, / hubiera instruido a los humanos, les hubiera enseñado las leyes» (*Poétique*, IV, vv. 133-135; la traducción es mía). La primacía del genio se realiza mediante la originalidad, por la capacidad de prescribir reglas para el futuro: la idea del arte es, en fin y por usar los términos kantianos, la síntesis de la necesidad (reflejo de las apariencias) y de la moral (búsqueda de la libertad).

Kant jamás creyó, sin embargo, que la libertad de la literatura viniera a suplantarse a la filosofía en sus bien establecidos dominios especulativos. La división de las artes que diseñó en las páginas de la tercera *Crítica* entrañaba, por un lado, una notable atención a la naturaleza que se expresa a través de las diferentes aptitudes del ser humano y, por otra, una alta consideración de la poesía que era, a su entender, el modo artístico que menos reglas previas exigía. Distinguió así las «artes de la palabra» (que son la oratoria o «arte de tratar un asunto de entendimiento como libre juego de imaginación» y la poesía, «arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto de entendimiento»), las «artes de las formas» (que incluyen la escultura y la arquitectura, o «arte de la verdad sensible», y la pintura, «arte de la apariencia sensible») y las «artes de las sensaciones» que son la música y las combinaciones de colores. Pueden mezclarse entre sí, claro, y darán de ese modo la ópera, el canto, el teatro... («Deducción de los juicios estéticos puros: de la división de las bellas artes», *Crítica del juicio*). La antropología kantiana del arte, inspiradora de esa renovadora clasificación, estuvo en el fondo de toda la estética idealista, pero hay quien dió más pasos hacia adelante.

El *Sistema del idealismo trascendental* (1800), de Friedrich Schelling, un admirador de Dante, supuso, sin lugar a dudas, la primera y fecunda confusión de los dominios de la poesía y la filosofía en el ámbito propicio de una epistemología radicalmente idealista: «Si la intuición estética sólo es la trascendentalidad objetivada, es evidente que el arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede representar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad en lo consciente. Por eso mismo, el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decirlo, le abre el santuario donde arde en única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia (...) La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural» (*Sistema del idealismo trascendental*, traducción de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, 1988). Unos años antes, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Friedrich Schiller había advertido a su vez que el arte tiene como suprema misión curar las heridas de la civilización, acercarnos a la Naturaleza –otra vez ese término que ya no significa lo primitivo y desordenado, sino la fuente misma de la autenticidad– y reconciliarnos, al cabo, con la realidad. Schiller, como Goethe, había recorrido artísticamente un largo camino entre la inquietud revolucionaria del juvenil *Sturm und Drang* y el rigor de un nuevo pensamiento literario. De 1796 fue su fértil distinción entre *Poesía ingenua y poesía sentimental* –poesía clásica y poesía moderna– que vino a significar dos cosas de trascendental importancia. Por un lado, ofreció un replanteamiento menos racionalista (y, por ende, menos deudor de la Ilustración) de aquella polémica de *antiguos y modernos* en la que, durante casi un siglo y medio, sus contendientes habían discutido sobre la posibilidad de superar la grandeza y el vigor del legado clásico por parte de la ciencia y las letras modernas. Por otro lado, construía una concepción irremediabilmente historicista del arte moderno: lo moderno venía detrás de lo antiguo y, por consiguiente, no podía-

mos ser sino irremediabilmente *sentimentales*. Para Schiller, la *ingenuidad* de los admirables antiguos determinó que su arte fuera mimesis pura, objetivación de las cosas, impersonalidad del artista, plasticidad expresiva. La *sentimentalidad* de los modernos contrapuso a tales premisas lo reflexivo como forma de percepción, la subjetividad como actitud del artista, lo personal como lenguaje, y lo musical como secreta aspiración de la expresión.

¿Romanticismo? Es una fácil tentación llamar así a estos agudos procesos de conciencia que el arte y el pensamiento experimentaron acerca de sus propios límites. Pero pocos términos hay más confusos que este de romanticismo: ni es fácil establecer su cronología, ni su ámbito geográfico, ni su ideario. Como toda manifestación de la modernidad, parece caracterizarse por la contradicción. Quien lo piense entregado a la fantasía, deberá tener en cuenta que el realismo nació de sus mismas entrañas; quien lo vea vuelto hacia la añoranza del pasado, habrá de entender también su ansia desapoderada de porvenir; quien lo vea como un reflejo de los ideales políticos revolucionarios, tendrá que considerar que el romanticismo ha alimentado desde entonces todas las formas de reaccionarismo y seudorrevolución. Diremos, en suma, que cualquier definición del romanticismo es como una llama que consume inexorablemente la misma sustancia combustible que lo alimenta. Es significativo que la *Estética* de Hegel –surgida de sus cursos berlineses posteriores a 1818– definiera como «Destrucción del arte romántico» la seductora panorámica de los rumbos de una literatura moderna, estremecida de cabo a rabo por aquella «ironía romántica» que había acertado a definir el más joven de los Schlegel: «El arte ha llegado a ser un instrumento libre que todos pueden manejar convenientemente según la medida de su talento personal y que puede adaptarse a toda especie de asuntos, de cualquier naturaleza que sean (...) Ninguna idea, ninguna forma de confunde ya con la esencia de la naturaleza y de su espíritu (...) Atrás han quedado los hermosos días del arte griego y de la época dorada de la Baja Edad Media. Nuestra actual cultura de reflexión

convierte en necesidad, tanto en lo que respecta a la voluntad, como al juicio, asegurar primero puntos de vista generales y regular a partir de ahí lo particular, de modo que formas, leyes, deberes, derechos, máximas generales, valgan como bases para la determinación, y sean lo que fundamentalmente domine» (*Estética*, traducción de la edición francesa por Hermenegildo Giner de los Ríos, 1908).

Friedrich Schlegel, en efecto, había visto muy bien que lo que sucedía era una vertiginosa ampliación de las obligaciones y los poderes de la literatura. El «Fragmento» del autor en *Das Athenaeum* (1798; la misma fecha en que William Wordsworth y Samuel Coleridge publicaron sus *Baladas líricas*) resulta muy revelador: «Lo romántico busca reagrupar los géneros poéticos desvinculados y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica (...) Todavía está haciéndose; en efecto, su verdadera esencia es ese sempiterno estar haciéndose (...) En cierto sentido, toda poesía es o debería ser romántica. La poesía romántica es algo más que un género: es la poesía misma» (*apud Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. Javier Arnaldo, 1987). Leopardi, sin embargo, temía –veinte años después– que la poesía no estuviera a la altura de las circunstancias y anticipaba con precisión los conocidos argumentos de Baudelaire en *El arte moderno*: «Si bien se mira, la época moderna tiene filosofía, doctrina, toda clase de ciencias, pero no precisamente literatura, y cuando la tiene no es moderna, sino de carácter antiguo y es casi un injerto de lo antiguo en lo moderno. La imaginación, que es la base de la literatura en sentido estricto, tanto poética como prosaica, no es propia, más aún es impropia de la época moderna (...) no sólo porque no deriva de la naturaleza de la época, sino porque ésta incluso la rechaza en gran medida e incluso la ataca y la destruye» (anotación del 16 de junio de 1821, en *Zibaldone de pensamientos*, edición de Rafael Argullol y traducción de Ricardo Potchar, 1990). Pero casi a la par, el más optimista Percy B. Shelley afirmaba en su *Defensa de la poesía* que «los poetas son los ignorados legislado-

res del mundo», y que «en la poesía está comprendida toda la ciencia» (*Defensa de la poesía*, traducción de José Vicente Selma, 1986), apreciación que nos retorna, en cierto modo, a la condición de la lírica en el siglo XV. También el Marqués de Santillana tenía a la poesía por la ciencia «más prestante, más noble e más digna del hombre» y de «mayor perfección y más auctoridad que la soluta prosa», en lo que seguía antecedentes clasicistas y cortesanos en amplia circulación en la Europa de su tiempo («Prohemio e carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal», en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. F. López Estrada, 1984). A la altura de los inicios del siglo XIX, ya no se trataba, sin embargo, de un juego de caballeros y curiales latinizados sino de la conversión de la poesía en la clave de un tiempo confuso, que ya no parecía accesible a la razón ordinaria. Una proclamación que, sin embargo, no dejaba de encerrar sus peligros. El sospechoso Martin Heidegger descubrió en el más ruin momento de su vida que había sendas perdidas en el bosque de los significados y lo hizo constar con palabras que parecen la culminación del proceso abierto siglo y pico antes por Schelling, pero que ahora se cerraba ya sin inocencia alguna, con toda la culpa que puede haber a un «sentimental»: «La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaura? Lo permanente. Pero, ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es lo ya siempre existente? No, precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido» («Hölderlin y la esencia de la poesía», en *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos, 1958).

La crisis romántica de los géneros literarios

Pero extrapolar la historia del irracionalismo moderno a las consecuencias del irracionalismo político tiene algo de ejercicio de demagogia intelectual que conviene dejar en mero apunte. Es cierto

que, algún tiempo antes de Heidegger, el pensamiento había extraviado algo: seguramente, no era cosa tan llamativa como el *ser*, pero sí tenía que ver con la melancolía de antiguas certezas cognitivas y de valores y funciones intelectuales más seguros; con cierta armonía entre la vida y la conciencia, en suma. Pero nos debe importar más ahora el que, al calor de la crisis, los géneros literarios tradicionales parecieron unas veces diluirse y otras ampliar sus territorios. Cada vez que la historia de las ideas da un estirón en su crecimiento, la sensación de desamparo es la misma y el resultado, sin embargo, muy distinto del que predicen los apocalípticos: la crisis de la oda clásica y la proliferación del fragmento renovó sustancialmente la poesía lírica que parecía deshacerse; el abandono de la dramaturgia clasicista cambió a la larga el destino del teatro; la proliferación de formas narrativas –epistolar, sentimental, gótica, histórica, costumbrista– contribuyó a la creación de la novela moderna. Igual que, a comienzos de nuestro siglo, la última vuelta de tuerca de la crisis romántica generó el simbolismo en poesía, convirtió la novela en parábola de una búsqueda intelectual y, más allá del naturalismo, conformó un regreso a la teatralidad ceremonial perdida. Por eso no debe extrañarnos que las grandes preguntas –explícitas o implícitas– de hacia 1820 se formularan en estos términos: ¿Cuál era el género *filosófico* por excelencia? ¿En cuál se incardinaban mejor las profecías de Schelling? ¿En la novela que se iba constituyendo? ¿En los vastos poemas narrativo-filosóficos al modo de Byron? ¿En la construcción de una nueva mitología referencial? (Preguntas similares alumbraron en la música una nueva filosofía de la orquestación, otra concepción de la sinfonía, el nacimiento del poema sinfónico y, al cabo, el surgimiento del drama musical como superación de la ópera convencional).

En el fondo, hubo el deseo de totalizar en una forma literaria, al margen de los géneros tradicionales, la experiencia del mundo y la crónica de esa búsqueda resulta un curioso modo de contar la historia de las formas: obras de Goethe (el *Fausto*, claro), Byron (*Manfredo* o *Don Juan*), Espronceda (*El Diablo Mundo*), y correla-

tos musicales de Beethoven, Berlioz y Wagner, son capítulos obligados de ese itinerario. Cuando muchos años después, Nietzsche contraponía el espíritu apolíneo que engendra las formas estrictas y el dionisiaco que alumbra formas nuevas escribía el último capítulo de una distinción capital que ya conocemos: la de poesía *ingenua* y poesía *sentimental*. Pero en este caso las dos brotaban gemelas de idéntica experiencia helénica, dos caras de la misma revelación: *El nacimiento de la tragedia* se publicó en 1872, dedicado a Richard Wagner, y mereció los ataques de los filólogos convencionales como Ulrich von Willamowitz. Y sin embargo, nunca se ha escrito nada tan hermoso y exaltante sobre la función iluminadora de la imaginación artística. El ensayo de Nietzsche justificaba todas aquellas creaciones que Franco Moretti ha llamado «Obras Mundo» y que resulta tan arduo traducir a los géneros comunes: «¿*Fausto*, por ejemplo, qué es? Una «Tragedia», como escribe su autor? ¿Una gran narración filosófica? ¿Un conjunto de intuiciones líricas? Quién sabe ¿Y *Moby Dick*? ¿Enciclopedia, *novel*, *romance*? ¿O quizá «singular mescolanza», como la llama una reseña anónima de 1851? ¿Y *El anillo del Nibelungo*, con aquella idea milenarística de «obra de arte total»: drama, ópera, mito? De *Bouvard y Pécuchet*, Ezra Pound escribió en 1922 que «no es ya una novela» y lo mismo repite meses después T.S.Eliot para referirse al *Ulises* de Joyce. Pero, ¿si no son novelas, qué son? ¿Y los *Cantos*, y *La tierra baldía*? ¿Es una obra de teatro *Los últimos días de la Humanidad*? ¿Y *El hombre sin cualidades*; novela o ensayo? ¿Y las espléndidas historias que llegan de la India o de América Latina?» (*Opere mondo. Saggio sulla forma épica*, Einaudi, 1994: la traducción es mía).

No nos debe extrañar que la mayoría de las obras que cita Moretti se amparen hoy bajo el marbete de novelas. Y es que la importancia de la narración viene de aquella crisis, cuando se puede identificar el nuevo molde con la encarnación más perfecta del *epos* hegeliano: aquel «desenvolverse de una acción que debe darnos la intuición de todas las circunstancias y relaciones, en conexión con el

mundo en sí total de una nación o una época, de modo que lo que será dogma religioso o ley moral y civil, permanezca como disposición de ánimo enteramente viviente e inseparable del individuo singular como tal» (*Estética*). El historiador y el sociólogo señalarán que ese esfuerzo hubo de darse en el marco de una organización presidida por los valores de una burguesía que pasó con rapidez de revolucionaria a conservadora, pero que dejó, sin embargo, una huella indeleble en la historia: las nociones de universalidad y de igualdad, la entronización del laicismo y la hegemonía de la ciencia, la admiración por el arte como la más alta expresión de la vida espiritual, son algunos de los legados que se le deben. Y que no se empuñen por mucho que en el cientifismo –más que en el humanitarismo– haya mucho de fetichización y por mucho que la religión del arte tenga bastante de hipócrita filisteísmo. Con razón, Antonio Banfi vió tres momentos de la hegemonía burguesa. Primero fue aquel tiempo heroico «en el que los valores ideales equilibraron las fuerzas más radicales, forjando los instrumentos de su realidad: devolver la libertad de estas fuerzas –económicas, políticas, morales–, consentir su libre desarrollo, sublevar así el mundo ético desde sus fundamentos, concibiéndolo en un progreso infinito hacia un límite ideal». Vino luego un segundo momento de mundanidad donde «el arte es realismo moralista, la religión es moralismo social, el saber, cientifismo técnico o positivismo», y a la postre un tercer momento, donde imperó el filisteísmo («Acercamiento a George», en *Filosofía y Literatura*, selección de José Jiménez, 1991).

La gran novela del siglo XIX perteneció al segundo y al primer momentos y pudieron escribirla tanto el ambicioso y romántico heredero de un comerciante enriquecido por la especulación con los suministros del ejército imperial (Balzac), como un gacetillero sentimental de escasa formación (Dickens), como un mal estudiante y activo lector al que gustaba más que nada la ópera y el teatro (Galdós), como un noble propietario de tierras y almas (Tolstoi). Eran tan hombres de fe como los científicos o los médicos de la época. En muchos lugares, la reflexión narrativa contribuyó a

vertebrar la vida social e intelectual y, desde luego, ningún novelista se arrojó ante esa tarea. En la España de los años setenta, Juan Valera dijo lo que pensaba del misticismo krausista a través de las hermosas páginas de *Pepita Jiménez*, mientras que Galdós reflexionó sobre los alcances de la misma ideología al confrontarla con la hipocresía aristocrático-religiosa en *La familia de León Roch*. Y en *El amigo Manso* hizo de su protagonista un profesor de filosofía traductor de Hegel, como en el *El doctor Centeno* hizo inolvidable la muerte desastrada de un dramaturgo romántico fracasado: la mayoría de las mejores novelas españolas del momento fueron, de hecho, reflexiones sobre lo que quedaba de negociable entre el romanticismo y la realidad, entre el idealismo y el pragmatismo. Leopoldo Alas lo vio con clarividencia cuando en su artículo «El libre examen y la literatura presente» vinculó el desarrollo del género a la herencia fecunda de la revolución de 1868 y declaraba que «para reflejar como debe la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género (la novela) más libertad en política, costumbres y ciencia de la que existía en los tiempos anteriores a 1868. Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea» (*Solos de Clarín*, 1881). Pero su propia carrera personal ilustraba todavía mejor el significado de las novelas en su tiempo: Alas era un jurista –esto, es un ingeniero social cuando los Códigos sentaban las pautas de la conducta colectiva– que empezó por ejercer la crítica general –una función trascendente en la consolidación de las sociedades liberal-burguesas del XIX–, para pasar a ser fundamentalmente un crítico de novelas ajenas (y un definidor de los confusos límites del género) y, al cabo, un genial novelista él mismo. Pasar de la crítica de algo a su ejercicio es, sin duda, un signo de la complejidad y el atractivo del oficio.

Hacia 1880 la literatura era un modo de conocer la realidad que no se limitaba a una ciencia de los sentimientos, como pretendía el refinado Juan Valera. Ramón de Campoamor, a quien Cla-

rín tuvo por «el literato más revolucionario de España, aunque milita en las filas del partido conservador», tituló su discurso de ingreso en la Real Academia Española con un lema que es algo más que una broma: «La metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje». En su *Poética* de 1883 consideraba que había tres grandes «corrientes de ideas», todas las cuales tenían su plasmación en la literatura: «La ontológica, la cosmológica, la psicológica, que inspiran a todas las supremas inteligencias, y que estas, por medio del arte, convierten en imágenes». A la primera pertenecen los *Salmos* de la *Biblia*, la *Divina Comedia* y «La noche serena» de Fray Luis de León; a la tercera, el *Werther* de Goethe, las *Últimas cartas de Jacopo Ortis* de Foscolo y el *Lara* de Lord Byron. A la segunda, la cosmológica, pertenece la mayoría de la poesía lírica. Pero ninguna de las tres tendría la trascendencia que tiene si no hubieran recibido el soplo benéfico de los tres factores del espíritu moderno: el legado cartesiano, el protestantismo y la pelea de idealidad y realidad en el *Quijote*. Lo que aquel ser complejo pero huero postulaba era, a fin de cuentas, la conquista de la igualdad con el pensamiento por parte del arte literario.

La disolución de la filosofía

Hacia el final del siglo XIX lo que parece estar en crisis es la filosofía académica. Las derivaciones del idealismo alemán y después la crisis del positivismo se sustanciaron a menudo en géneros que tenían poco que ver con el tratado de vasto alcance: el fragmento, el breviarario de tono literario, el diario personal, el aforismo y hasta la novelización. Para quienes accedían al pensamiento en los años finales de la centuria, era un hecho absolutamente natural pensar por imágenes, o concebir su epistemología de un modo narrativo, o intuir una esencia en la forma de un poema. «Ser filósofo» era, sin duda, un propósito que les resultaba campanudo y grandilocuente, y preferían acceder a esa condición por el camino lateral de la «crítica» o por el más fértil de la escritura creativa.

Tampoco sabían muy bien qué cosa era «pensar» de modo abstracto. Las nuevas y vastas perspectivas del yo, la capacidad de sugerencias explotada por la estrategia simbolista, la conciencia de que el lenguaje es nuestra primera visión de la realidad, la nueva técnica de construcción psicológica de personajes usada en el teatro y la novela conspiraban de consuno contra la autonomía del pensamiento: no había pensamiento sin sujeto, ni sujeto sin una inextricable red de sensaciones, ni sensaciones sin un espeso magma de memoria en que reconocerlas.

Miguel de Unamuno fue un espléndido ejemplo español de cómo «pensar» en el fin de siglo y de la convicción de que la filosofía estaba en cualquier lugar menos en los antros sombríos donde nacían los «sistemas» de la filosofía académica (sus filósofos de ficción fueron, como el Fulgencio Entrambosmares del Aquilón de *Amor y pedagogía*, y buen amigo del Víctor Goti de *Niebla*, unos pintorescos y patéticos aficionados a la especulación que ejercían a título privado). En el epílogo a *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno escribía: «Abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las *Coplas* de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, la *Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida, *Weltanschauung und Lebensansicht*. Filosofía que era difícil formularse en esa segunda mitad del siglo XIX, época afilosófica, positivista, tecnocrata, de pura historia y de ciencias naturales, época en el fondo materialista y pesimista. Nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía. Una lengua, en efecto, es una filosofía potencial. El platonismo es la lengua griega que discurre en Platón, desarrollando sus metáforas seculares; la escolástica es la filosofía del latín muerto de la Edad Media en lucha con las lenguas vulgares; en Descartes discurre la lengua francesa; la alema-

na en Kant y en Hegel, y el inglés, en Hume y en Stuart Mill. Y es que el punto de partida lógico de toda especulación filosófica no es el yo, ni la representación *-vorstellung-* o el mundo tal como se nos presenta inmediatamente a los sentidos, sino que es la representación mediata o histórica, humanamente elaborada y tal como se nos da principalmente en el lenguaje por medio del cual conocemos el mundo; no es la representación psíquica sino la pneumática» («Don Quijote en la tragi-comedia europea contemporánea», en *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913).

Del texto unamuniano se infieren un par de cosas de peso. En primer lugar –y como más arriba se apuntaba–, se patentiza que el lenguaje se ha trocado en una suerte de primer y fundamental *logos*, en un hecho que articula y hace inteligible la conciencia de ser y que conforma la visión del mundo; en segundo lugar, se reitera que la literatura viene a reconocerse como forma filosófica tan legítima o más que el tratado sistemático. Para Unamuno, que cultivó todos, la elección del género surgía de una suerte de una necesidad íntima. Escribe novelas, como nos explicará en el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, cuando se siente habitado de una idea que reclama ser personaje y vivir su realidad a través de un itinerario. Y una novela –o *nivola*– puede serlo a propósito de cualquier cosa: «Sí, ya se la canción de los críticos que se han agarrado a los de la nivola; novelas de tesis, filosóficas, símbolos, conceptos personificados, ensayos en forma dialogada... y lo demás. Pues bien; un hombre, y un hombre real, que quiere ser o que quiera no ser, es un símbolo, y un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona. Yo creo que la rama de una hipérbola quiere –(así, quiere!– llegar a tocar a su asíntota y no lo logra, y que el geómetra que sintiera ese querer desesperado de la unión de la hipérbola con la asíntota nos crearía a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica. Y creo que la elipse quiere tener dos focos. Y creo en la tragedia o en la novela del binomio de Newton» («Prólogo» en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, 1921). Algo similar sucede con la poesía que Unamuno, en su «Credo poé-

tico» de 1907, definió mediante el bello quiasmo «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento». Por eso, el escritor escribió un diario personal en formas poéticas (el llamado *Cancionero* de 1928-1936), dejándose llevar una vez más por la sugestión de la rima caprichosa (siempre el hecho de lenguaje es simultáneo del pensamiento), o resucitó la modalidad, ya vieja y prestigiada por otros (desde la *Vita Nuova* dantesca), del conjunto de versos exployado o apoyado en una secuencia de prosas: ese es el modelo formal de *Teresa* (*Rimas de un poeta desconocido, presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*), donde la *cornice* tiene un alcance novelesco que semeja el de *Niebla*, y de *De Fuerteventura a París*, donde la *invectiva* política, la meditación vital y la autobiografía se entremezclan con los sonetos. Para Unamuno la necesidad expresiva dicta la forma. Y hasta el estilo... Al prologar su libro nonato *Alrededor del estilo*, que empezó a escribir en su destierro majorero de 1924, anotó: «Siendo, pues, como soy, por definición, un ensayista, mi estilo ha de ser un estilo de tal, un estilo de ensayista. Y –empiece a jugar lo que los mentecatos llaman paradoja– un ensayo de estilo. Porque el estilo de ensayo ha de ser –¿estamos?– un ensayo de estilo» (*Alrededor del estilo*, ed. Laureano Robles, 1997).

Para Unamuno, hombre de su tiempo, no tenía sentido el dilema fondo-forma porque todo era forma. Al prologar en 1934 la edición de su drama *El hermano Juan* escribía: «La idea nace de la palabra y la palabra de la idea, pues que son lo mismo. Y en rigor la embriología –hay que ser pedante de cuando en cuando, esto es: erudito; no basta con quedarse en aficionado, en poeta–, la embriología nos enseña que el esqueleto surge de la piel; lo que llamamos fondo de lo que llamamos forma, lo de dentro de lo de fuera, lo que queda de lo que pasa». La paradójica idea, originariamente hegeliana, se anticipaba ya en un momento muy tenso de *Cómo se hace una novela*, en 1926: «El noúmeno inventado por Kant es lo de más fenomenal que puede darse y la sustancia lo que hay de más formal. El fondo de una cosa es su superficie» (*Cómo se hace una novela*, ed. Paul R. Olson, 1977).

Casi a la vez, un muchacho argelino, descendiente de colonos franceses y españoles de muy modesta condición, criado por su abuela y su madre, que jugaba bien al fútbol pero tenía un pulmón invadido por la tuberculosis y que había estudiado con apetito insaciable filosofía en la Universidad de Argel, intuyó algo que estaba en el ambiente de unos años de agitación intelectual y de apuestas desesperadas por el *ser* filosófico y por el *ser* político. Hay una anotación de 1936 en los *Carnets* de Albert Camus –así se llamaba el muchacho– que todavía nos impresiona profundamente en quien había de ser el autor de *El extranjero* y *La peste*: «No se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe una novela». Tenía veinticuatro años aquel hombre y no había cumplido los treinta cuando publicó *El mito de Sísifo* (1942), que tiene uno de los arranques más conmovedores de la literatura del siglo XX: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio». Camus dedicó un capítulo de su libro a la relación de «Filosofía y novela», muy fiel a su intuición de 1936. El punto de partida se formula así: «Pensar es ante todo querer crear un mundo (o limitar el propio, que equivale a lo mismo). Es partir del desacuerdo total que separa al hombre de su experiencia para encontrar un reino de armonía conforme a su nostalgia (...) El filósofo aunque sea Kant es creador. Tiene sus personajes, sus símbolos, su acción secreta». Y lo mismo que Unamuno también piensa que la Ética «no es sino una larga y rigurosa confidencia». Y que la novela es filosofía: «Ya no se cuentan historias; se crea el universo propio. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Así son Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, por no citar más que algunos. Pero justamente, el hecho de que hayan preferido escribir con imágenes más bien que con razonamientos revela cierta idea, que les es común, persuadida de la inutilidad de todo principio de explicación y convencida del mensaje de enseñanza de la apariencia sensible. Consideran que la obra es al mismo tiempo un fin y un principio. Es el resultado de una filosofía con frecuencia

inexpresable, su ilustración y su coronamiento» (*Obras*, I, ed. José María Guelbenzu, 1996).

Albert Camus pudo conjuntar con armonía ejemplar el esfuerzo de su vida, la ambición de una filosofía y la creación de una obra literaria: funcionaron las tres cosas en régimen de perfectos vasos comunicantes. Otro escritor, sin embargo, que también concibió su modesta existencia como una armonización de vida, filosofía y poesía –me refiero a Antonio Machado– pensó en alguna ocasión que la reflexión filosófica amenazaba con sellar el manantial poético. Su libro de 1907, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, está recorrido a menudo por esa sensación de enervamiento y de resignada impotencia que parece venir de la confluencia malsana de un pensamiento implacable y una sensibilidad lírica: ante un bello crepúsculo castellano, que parece «nota de la lira inmensa», se ha sentido sin remedio «rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa» (XIII); contemplando la noche, ha temido ser el «histrión que declama» y ha sentido las galerías del alma «desiertas mudas, vacías; / las blancas sombras se van» (XVIII); en otro lugar, ha imaginado que otra «noche amiga, amada vieja» lo sorprenderá al cabo «vagando / en un borroso laberinto de espejos» (XXXVII), igual que en otro momento se preguntará si «¿(...) los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento?» (LXXVIII). ¿Ha de extrañarnos que, al cabo, Machado se viera así: «Poeta ayer, triste y pobre / filósofo trasnochado, / tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado» (XCV)? Y, sin embargo, al poeta le quedaban por cubrir las etapas más fascinantes de su pensamiento y de sus versos. La filosofía hizo, al cabo, de su poesía ese trabajo «inmortal y pobre» –los adjetivos son de Jorge Luis Borges, otro escritor que se afanó en la frontera de los dos dominios– que nos ha enseñado a muchos el camino de la literatura y el camino de la filosofía: vienen del mismo lugar y marchan, paralelos, al mismo horizonte.

* * *

Diez tesis

I. La literatura, el «arte que se vale solamente de palabras» según Aristóteles, tiene una existencia tardía. Se emancipa primero de un conjunto de formas relacionadas ora con la elocuencia ora con la música y tarda bastante en ser algo estrechamente asociado con la lectura personal. Posiblemente, el rasgo más pertinente de lo literario sea la *literalidad* (F. Lázaro Carreter), la indisolubilidad de la forma y el contenido. Y paralelamente, la *intimidad*: el diálogo del texto con un lector que, de algún modo, siempre es único. En rigor, la filosofía tiene la misma naturaleza: *literalidad* del mensaje e *intimidad* de su recepción, por más que Platón expulsara de la república al poeta como instigador de *fantasmata* opuestos a la *alatheia*.

II. No es fácil delimitar el contenido de la literatura. El concepto actual se establece en el siglo XVIII y se afianza en el XIX, tras el romanticismo: la literatura como sinónimo de creación. Pero la cosa no está a veces tan clara. La venerable Biblioteca de Autores Españoles incluye *El Criticón* de Gracián en el tomo de «Filósofos españoles»; la concepción escolar de Aliteratura española hoy mismo incluye textos divulgativos (Feijoo), periodísticos (Larra), filosóficos (Unamuno, Ortega), ensayo evocativo (Azorín) o político (Maeztu, Ortega).

III. La literatura parece vivir cómodamente en las fronteras, sin duda por su originaria condición de lenguaje en estado puro: seguramente es la única forma de lenguaje que incluye o puede incluir todos los demás (puede haber un uso literario del lenguaje científico y seguro que lo hay del lenguaje vulgar, del estándar y hasta lenguajes inventados). Abundan significativamente los estudios sobre «Literatura y...», y ofrecen atractivos resultados: la música programática, el cultivo de la écfrasis, la retórica del montaje cinematográfico son territorios fronterizos muy singulares. En lo que nos concierne, la tangencia más singular es el ensayo: allí conflu-

yen huellas de formas literarias (el diálogo, la confesión, la epístola, la sinfonía de fragmentos) y una intención discursiva. El ensayo es un modo de comunicación filosófica y una forma de literatura del yo.

IV. La concepción moderna de la literatura nació estrechamente vinculada a la filosofía en ese gigantesco laboratorio de pensamiento que fue la Alemania de 1750-1830: la «época salvaje» de la filosofía (Rüdier Safranski). Kant manumitió el juicio estético de cualquier pretensión de utilidad y, por tanto, rompió la asociación clásica de *útil y dulce*. Herder asoció la literatura a un espíritu colectivo y quebrantó también la noción misma de lo clásico escolar. Goethe fundió el clasicismo y la idea nórdica de naturaleza. Pero la idea esencial de Goethe fue la organicidad de la obra, frente a la idea clásica de composición: una obra crea símbolos y debe ser juzgada por sí misma, no por su relación con reglas preexistentes.

V. En la noción schilleriana de *poesía sentimental* (opuesta a la *poesía ingenua* de los clásicos), el arte asume las heridas de la civilización, e intenta reconciliarnos con la naturaleza perdida. Tal cosa entraña un replanteamiento menos racionalista (e ilustrado) del dilema de *antiguos y modernos*; segundo, una concepción histórica del arte moderno. No podemos ser sino *sentimentales* (e irónicos –F.Schlegel– o *humoristas*– Jean Paul-). Lo antiguo es *mímesis* pura, objetivación, impersonalidad, plasticidad; lo moderno y sentimental es reflexivo, subjetivo, personal, musical. Hegel, al hablar de la destrucción del romanticismo, situará al arte definitivamente en la dialéctica de la historia. Y su relación con la filosofía se planteará, por tanto, en un nuevo horizonte: el del testimonio, incluso a pesar de la misma intención del autor.

VI. Por otro lado, hay una discusión explícita: ¿cuál es el género nuevo? ¿Novela? ¿Poema filosófico? ¿Mitología? ¿Drama musical? ¿Sinfonía? La historia de esa búsqueda es un curioso modo de

historiar las formas: Goethe, Byron, Espronceda, Beethoven, Berlioz, Wagner, Nietzsche... están incluidos. Se trata de lo que Franco Moretti ha llamado «Opere mondo»: desde Goethe hasta Thomas Mann, James Joyce, Karl Krauss o Gunther Grass y la tentación de la obra-mundo es una singular forma de diálogo de literatura y filosofía.

VII. El romanticismo dio a la literatura un papel superior a la filosofía. El «Fragmento» de F.Schlegel en *Das Atheneum* (1798, la fecha en que Wordsworth y Coleridge publican sus *Baladas líricas*) es muy revelador: «Lo romántico busca reagrupar los géneros poéticos desvinculados y poner a la poesía en contacto con la filosofía y la retórica (...) Todavía está haciéndose; en efecto, su verdadera esencia en ese sempiterno estar haciéndose (...) En cierto sentido, toda poesía es o debería ser romántica. La poesía romántica es algo más que un género: es la poesía misma». De ahí deriva la exaltación de Shelley en *Defensa de la poesía* («los poetas son los ignorados legisladores del mundo», «en la poesía está comprendida toda la ciencia»...). Y la paralela exaltación de Schelling en el *Sistema de idealismo trascendental* (1800): «La visión que el filósofo se hace de la naturaleza para el arte es la expresión original y natural».

VIII. La importancia de la novela brota también entonces y la afirma la idea hegeliana de *epos*: «Desenvolverse de una acción que debe darnos la intuición de todas las circunstancias y relaciones, en conexión con el mundo en sí total de una nación o una época, de modo que lo que será dogma religioso o ley moral y civil, permanezca como disposición de ánimo enteramente viviente e inseparable del individuo singular como tal». ¿Cuál es, pues, el «género filosófico»? ¿La poesía lírica o la novela? En la importancia de la novela coinciden moralistas asustados y críticos sesudos, además de los propios novelistas. Tolstoy hace en *Guerra y paz* filosofía de historia, y en más de una ocasión los narradores españoles llevan el krausismo a la novela: es el caso de Valera en *Pepi-*

ta Jiménez y de Galdós en *La familia de León Roch*, *El amigo Manso* o *El doctor Centeno*, reflexiones sobre lo que queda de negociable entre el romanticismo y la vida ordinaria. Clarín lo representa muy bien: fue un jurista y crítico general que se convirtió en crítico de novelas (y en definidor de los confusos límites del género) y, al cabo, en novelista.

IX. La idea de que la literatura era expresión de la filosofía sigue vigente a fin de siglo, cuando la producción filosófica usa géneros distintos: el diario, el aforismo. En el epílogo a *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno suscita la idea de una *filosofía nacional* que tiene como expresión la literatura (o quizá el propio lenguaje): «Abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos es concreta. ¿Y es que acaso no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las *Coplas* de Jorge Manrique, el *Romancero*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, la *Subida al Monte Carmelo*, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida, *Weltanschauung und Lebensansicht*».

X. Todo es cuestión de formas. En *El alma y las formas*, el joven Lukács plantea –desde el punto de vista del crítico– que no hay sino formas, articulaciones simbólicas del pensamiento, géneros de pensar: la vivencia del crítico es la forma que «llega a ser una concepción del mundo, un punto de vista, una actitud ante la vida de la que ha salido: es una posibilidad de transformarla por sí misma, de recrearla. El momento decisivo en el destino del crítico es cuando las cosas se hacen formas: en el instante en que todos los sentimientos y todas las vivencias, situadas más allá y más acá de la forma, obtienen una y se funden con ella y se condensan allí. Es el instante místico de la unión de lo interno y lo externo, del alma y las formas. Es justamente tan místico como el instante decisivo de la tragedia, cuando se encuentran el héroe y su

destino, o el de la novela, cuando se encuentran el azar y la necesidad cósmica, o como el de la lírica cuando se encuentran el alma y lo subconsciente y crecen juntos en una nueva unidad inseparable». Filosofía y literaturas son, a fin de cuentas, revelaciones de sentido. Hay una anotación de 1936 en los *Carnets* del casi adolescente Albert Camus que impresiona: «No se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe una novela».

2

REFLEXIONES TRANSVERSALES
SOBRE FILOSOFÍA Y LITERATURA
(seguido de diez tesis)

Francisco Jarauta

Hablar hoy de crisis de los géneros es remitirse a un hecho que atraviesa no sólo las formas literarias y artísticas, sino que afecta por igual a la escritura de otros saberes o discursos como la filosofía. El deslinde formal que la canónica aristotélica, en primer lugar, había establecido entre los diferentes modos literarios, y las preceptivas modernas habían intentado posteriormente redefinir, se ha venido al traste, una vez que la literatura y el arte han sufrido una transformación profunda de sus supuestos, es decir, de las condiciones culturales y lingüísticas que los hacían posibles. La metáfora usada por Adorno como aproximación al arte moderno: «El fragmento es la presa que hace la muerte en la obra de arte, al destruirla, le quita también la mancha de su apariencia», remite tanto a las condiciones culturales en las que surge el arte del siglo XX, cuanto a los límites que circunscriben todo intento interpretativo del mismo. Y si ya al inicio de su *Aesthetische Theorie* afirmaba que «al perder las categorías su evidencia *a priori*, también la perdieron los materiales artísticos, como las palabras en la poesía» –reconociendo en la *Chandosbrief* de Hofmannsthal su más enérgico testimonio– más adelante y como desarrollo de los mismos supuestos precisará que todo el arte de nuestro siglo debe entenderse articulado a un problema de lenguaje, fundado en la crisis que inaugura el nihilismo, interpretado éste como el abandono de una ilusión fundamental que había regido las estrategias de la cultura del clasicismo y que no es otra que la de la simetría entre el orden del lenguaje y el orden del mundo.

La hipótesis de Adorno nos remite a un final de viaje en el que las relaciones entre los diferentes saberes y su narración pierden su orden primero para derivar hacia nuevas formas en las que los géneros se disuelven, dando lugar a una nueva escritura bien ajena a las preceptivas que la tradición había instituido. Sin embargo esta crisis de los géneros no habría que situarla sólo en el umbral de nuestro siglo, sino que pertenece a la historia misma de la literatura moderna, con lugares y nombres que muestran hasta la evidencia la dificultad por resolver las formas de la literatura o del

arte de acuerdo a los cánones establecidos. El *Faust*, por ejemplo, ¿qué es? ¿Una «tragedia», tal como escribe su autor? ¿Una narración filosófica? Y *Moby Dick*, ¿enciclopedia, *novel*, *romance* o quizá un «simple enredo», tal como afirma una reseña anónima de 1851? De *Bouvard e Pécuchet*, Ezra Pound ya había escrito en 1922 «que no era ya una novela»; lo mismo que afirmaría unos meses después T.S. Eliot respecto al *Ulysses* de Joyce. Este desbordamiento de las formas y los géneros era entendido como el resultado de una desadecuación emergente entre vida y literatura, problema que el romanticismo ya había planteado y que el siglo XIX había llevado a extremos evidentes. Es notable la reflexión que W.H. Auden desarrollará en relación a la cuestión romántica. Lo que estaba en juego era la jerarquización de los saberes en el interior de la cultura moderna, resuelta a partir del primado de la razón sobre la imaginación y de la ciencia sobre el arte. Esta dificultad se presenta a Auden como el núcleo mismo de la cuestión romántica y no tanto como si de una distribución de competencias se tratara, sino como la inclusión o exclusión de distintos tipos de experiencia. El equilibrio deseado de un sujeto que abarcara los mundos de la sensibilidad y del conocimiento, había dado lugar al «desorden de las facultades», al imponerse un mundo reificado como dimensión única de lo empíricamente cognoscible.

La observación de W.H. Auden no es útil sólo para entender lo específico del problema romántico, sino que conlleva elementos que pueden ser útiles para una lectura más amplia del problema que aquí nos ocupa. La tercera *Crítica* kantiana ya había hecho suya esta cuestión. Partiendo de la idea de esta dificultad para construir una teoría general de la experiencia, Kant propone una regionalización o diferenciación de experiencias y saberes, diferencia articulada por el sistema de las facultades. Pero el problema no es la articulación, sino la representación de esta estructura en la vida de la cultura. Se trataba de establecer un orden o jerarquía entre los saberes a los que sucedía una forma de legitimidad. A nadie extraña hoy la fuerza y entusiasmo combativos que acom-

pañaron las polémicas que desde F. Schlegel a Schiller, Novalis o Schelling se sucedieron por redefinir el primado de un *logos poetikós*, desde el que instaurar una nueva forma de cultura, aquella patria *–ein anderes Land–* reivindicada con pasión. A lo largo del siglo XIX el conflicto se irá agudizando y las distancias entre saber positivo y literatura o arte crecerá. Se trata de una distancia que afectará directamente a la orientación del saber filosófico, atento siempre a establecer las condiciones de posibilidad, primero, de la ciencia y del arte, para después, decidir sobre su interpretación. Cuando Blanchot, refiriéndose a Hermann Broch, afirma: «Ha sufrido, como muchos otros escritores de nuestro tiempo, esa presión impetuosa de la literatura que no soporta ya la distinción de los géneros y necesita romper los límites», venía a decir de alguna manera cómo la obra de Broch estaba expuesta a la inmensa tensión de una época, incapaz de construir un sistema de formas capaces de dar sentido a la experiencia, dejando a ésta naufraga o a la deriva, baudelairianamente hablando. Y es justamente este punto de disolución, que acompaña al conflicto al que pertenece Broch, el que inaugurará una escritura, que hallará en la obra de Karl Kraus, Musil o Broch su lugar privilegiado. Son ellos los que en primer lugar anuncian ya el *livre à venir*, en cuyas páginas se encuentran y citan los saberes y experimentos que la época hace suyos, disponiéndolos como cuerpo de sus literaturas. Cómo leer *Finnegan's Wake* sin sentir lo que Paulhan llamaba la «ilusión del explorador», atento sobre todo a la invención de un mundo bien ajeno a aquel otro administrado por la apariencia. Se trata de identificar este cambio en el discurso y en su forma narrativa, imposible de pensar al margen de los grandes conflictos, que recorren la cultura contemporánea y que en última instancia pueden expresarse a partir del problema lukácsiano del *alma y las formas*. Un conflicto que como Auden mismo había probado da cuenta de la importancia que el Romanticismo ha tenido en el proceso de orientación de la conciencia estética del siglo XIX y de su crisis. Ahí está Joyce como testigo final de esta disolución y de esta apertura. «Si es cierto que Joyce –escribe Blanchot– quiebra la forma nove-

lesca volviéndola aberrante, también hace presentir que ésta sólo vive quizás gracias a sus alteraciones. Se desarrollará, no engendrando monstruos, obras informes, sin ley ni rigor, sino provocando únicamente excepciones a sí misma, que constituyen ley y, al mismo tiempo, la suprimen». Esta inaccesibilidad a la ley, que ya Kafka había situado en el centro mismo de toda su obra, se convierte en el argumento principal de una literatura que intenta narrar el descentramiento interior del sujeto moderno, consciente de un extrañamiento que antes el sistema de formas del Clasicismo había protegido. Es ahora que la mirada se enfría y se pierde en los experimentos de una escritura que progresivamente se emancipa de sus relaciones con el mundo. Se trata de aquella «emancipación del significante» que Schönberg anotara en 1905 y que daría lugar a los *vagierende Akkorde* de su *Erwartung*.

Fue sin duda alguna el Romanticismo el momento en el que la relación filosofía y literatura fue pensada de una manera decisiva. Y si, por una parte, a lo largo del siglo XIX seremos testigos del intento por recuperar la posibilidad de una especulación efectiva, mediante la afirmación de un sujeto capaz de presentarse a sí mismo como la forma verdadera del mundo; por otra, el Romanticismo, que verá en el arte el cumplimiento o fin de la filosofía, hará de la literatura –y de la poesía en especial– la expresión por excelencia de la verdad. Fue Walter Benjamin quien, en sus ensayos sobre el concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán y las *Wahlverwandtschaften* de Goethe, vuelve a plantear, ahora desde otra perspectiva, la centralidad de la experiencia romántica. Para Benjamin, el Romanticismo representa la tensión entre los dos extremos de la cultura moderna: es el lugar por excelencia en el que se expresa la distancia entre mito y experiencia, entre lo pensado y lo real. Benjamin interpreta este espacio como un espacio dramático, en el que la experiencia nunca llega a construir su forma, derivando hacia las diferentes formas del arte y la educación estética. Adorno y Benjamin se acercan a la obra de Kierkegaard o a la de Shakespeare para mostrar el momento de

dificultad que acompaña permanentemente a la experiencia moderna, más allá de la ilusión de *clarté* del mundo ilustrado. Volver a situar el drama como pieza clave de interpretación de lo moderno, era lo mismo que evidenciar otra historia en la que la literatura jugaba un papel decisivo. La crítica tendría que dar cuenta de este carácter y de la forma como viene representado. La novela se convertirá a lo largo del siglo XIX en el relato por excelencia y Stendhal, Flaubert, Balzac, Dickens o Tolstoi serán leídos como si de verdaderas concepciones del mundo se tratara. Y el desplazamiento que la novela sugiere respecto al drama romántico está en relación con el intento de restaurar un sujeto, capaz de nuevo de conducir el proceso de la experiencia y de la historia. Ya sabemos cuál es el puerto de llegada de esta aventura narrativa.

Fue Lukács quien en sus estudios sobre la novela mostró cómo a finales del XIX la narración se iba cargando de historia en el intento de sostener y suturar la unidad del sujeto burgués, cada vez más difícil de sostener. La narración perfecciona sus retóricas, subjetiviza sus puntos de vista y hace suyas las formas de pensar el mundo. Schopenhauer como educador del siglo. Pero fue Nietzsche quien produjo un giro radical en la reflexión crítica, proponiendo una nueva perspectiva al problema de la relación entre filosofía y literatura. Por una parte, es él quien en primer lugar sostiene la idea del mundo como fábula, es decir, construcción lingüística a partir de los recursos y juegos metafóricos y retóricos del lenguaje. Este se autonomiza y se convierte en la base de todo relato. Si se suspende la correspondencia entre lenguaje y mundo, salta la idea clásica de verdad, dejando al discurso derivar en sus propios juegos. Nietzsche tan cerca de Wittgenstein a estos efectos. Desde este punto de vista, Nietzsche desenmascara a la filosofía a partir de la literatura, o sea, a partir de aquello contra lo que la metafísica había pretendido constituirse. El *de te fabula narratur* vuelve a ocupar el centro de las preocupaciones del *Freigeist*, atento ahora a establecer los procedimientos del teatro de la verdad. Genealogista por excelencia dará cuenta de aquellas meticulosidades y aza-

res que se dibujan en el complejo proceso en el que se construyen los valores, la moral, los ideales ascéticos o el saber de los orígenes. Su intención no es otra que la de hacerlos aparecer como sucesos en el teatro de los procedimientos. Las formas del arte, de la literatura, en particular, se constituyen ahora en referencia para interpretar el resto de formas de la cultura. Unas y otras se organizan de acuerdo al complejo proceso de relaciones, regidas ya no por la necesidad ni por la correspondencia sino por el azar que rige los juegos del lenguaje. Su retórica, sus técnicas fabulatorias, su relato mismo, están en el lugar de la verdad. Y la filosofía misma –esa «filología de filologías», la llamará Nietzsche– no escapa a este condicionante. Bien es cierto que el alcance de la crítica de Nietzsche al lenguaje va más allá de lo que podríamos entender desde su breve escrito de 1873 *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Progresivamente irá prestando más atención a los procesos que están en la base de la definición y configuración de toda cultura, que en el de los supuestos que la hacen posible. Y es ahí precisamente donde Nietzsche vuelve a plantear un nuevo argumento para nuestro problema. La tesis de la voluntad de poder abre el análisis hacia otro campo, regulado por un *pensar hipotético*. Nietzsche sitúa en el centro de este nuevo espacio cultural un sujeto, dotado de una poderosa voluntad narrativa. Es ahí que arte y ciencia, filosofía y literatura se entrecruzan, postulándose como formas posibles de la vida. Es en este contexto, dominado por la fábula y el poder, que la filosofía descubre su tarea que no es otra que la de la interpretación, un saber de aquellos que constituye el proceso de la cultura.

La interpretación que la voluntad de poder nietzscheana postula recorre igualmente el proyecto del ensayismo, como forma literaria y filosófica. En su introducción a *El alma y las formas* Lukács establece con extraordinaria lucidez el terreno de elección del ensayo. El ensayo como forma parte de la renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones de la vida. El ensayo, escribe Lukács, no

obedece a las reglas de juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas; ni apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Por el contrario, el ensayo partiendo de la conciencia de la no-identidad, es radical en su «no-radicalismo», en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo particular frente a lo total, en su carácter fragmentario. Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo percedero, tal como apostilla Adorno en páginas de todos conocidas. El ensayo es la forma de la descomposición de la unidad y de la reunificación hipotética de las partes. Dar forma al movimiento, imaginar la dinámica de la vida, reunir según precisas y provisionales estructuras aquello que está dividido, y distinguirlo de todo lo que se presenta como supuesta unidad, ésta es la intención del ensayo.

El ensayismo no oculta su dimensión errante. Y para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom que lo defiende como un «vagabundeo del significado», podríamos entenderlo como un viaje, una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba la forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Un viaje permanentemente interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Este error de la forma del ensayo es justamente lo que permite al pensamiento, comenta Adorno en su nota *El ensayo como forma*, liberarse de la idea tradicional de verdad. Más que establecer adecuaciones, correspondencias y simetrías, prefiere reorganizar configuraciones o campos de fuerza, en los que todas las variaciones posibles y pensadas arbitran la lógica de su relación. El ensayo piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica interna, borrosa, indeterminada; su discurso es siempre aproximación. Es tan sólo una variación en la serie abierta de las aproximaciones y que posibilita recorrer no sólo la distancia, sino también el otro

rostro de lo percibido, aquella historia que nunca aconteció. Esa distancia respecto a lo evidente es la que hace del ensayo la forma crítica por excelencia; su ejercicio es una provocación del ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda. El ensayo obliga a pensar la cosa, desde el primer momento, como regida por una complejidad lógica, cuya resolución atraviesa el libre juego de un aleatorio impreciso e indeterminado en sus comportamientos.

De Simmel al joven Lukács o a Musil una insistente reflexión quiere dar cuenta del experimento que, a la sombra de Nietzsche, hacen suyos tanto la filosofía como la literatura. En todos ellos, el ensayo se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, es decir, inventando un destino al mundo. Es curioso ver de qué manera en la primera parte de *El hombre sin atributos*, en la que Musil habla de la utopía del ensayismo, la actitud ensayística de Ulrich proyecta los acontecimientos morales en un campo nuevo en el que comienza a definirse una nueva dimensión de la experiencia. «Era así –escribe Musil– que se formaba un sistema infinito de conexiones, cuyos significados independientes dejaban de existir; y lo que se presentaba como algo estable y definido devenía simple pretexto para muchos otros significados; el acontecimiento venía a ser el símbolo de lo que ocurría, y el hombre como compendio de sus posibilidades, el hombre potencial, la poesía no escrita es su existencia, se contraponía al hombre como obra escrita, como realidad y carácter». La dimensión experimental y provisional del ensayo da lugar ahora a una forma abierta de organización de la realidad, como una actitud intelectual y existencial que sospecha de la linealidad unívoca y conclusa, prefiriendo la valoración y reconocimiento de lo incompleto y fragmentario. La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas a los que el orden narrativo está históricamente relacionado, como son: la linealidad de la historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él

se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela sino también a la crisis del pensamiento sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía que domina el *fin-de-siècle*.

«La vida –escribe Nietzsche en *El caso Wagner*– ya no habita más en la totalidad, en un Todo orgánico y concluso». Algunos años después, Musil retomaba en un fragmento de sus *Diarios* estas mismas palabras, con las que Nietzsche intentaba definir la situación de cultura a finales de siglo. El diagnóstico de esta pérdida abre el camino a aquellas experiencias de pensamientos que se sitúan en la conciencia misma de la crisis y que hacen necesaria una nueva estrategia discursiva representada por el ensayo y las vanguardias artísticas. Musil, Benjamin, Broch, entre otros, proclamarán el carácter plural y mudable de lo real, la inexistencia de un verdadero rostro tras las máscaras del devenir, la inconsistencia de la realidad o verdad dada, para afirmar en su lugar el juego infinito de los dioses con los dados, la noria de las infinitas interpretaciones, la permanente modificación del orden de los posibles.

El espacio crítico abierto por la obra de Nietzsche posibilitará en efecto no sólo un nuevo ejercicio de la crítica sino que, como ya hemos visto, pondrá en juego un nuevo tipo de escritura. Ha sido Blanchot, de nuevo, el que ha insistido más en el alcance de la crítica nietzscheana por lo que se refiere al problema de la escritura. El *livre à venir* es pensado como recorrido transversal entre literatura y filosofía, como experiencia del límite y de lo abierto. Una mirada a la literatura del siglo XX nos permite afirmar cómo de Proust a Joyce, de Musil a Broch, o desde Rilke a T. S. Eliot, la literatura se ha constituido en una experiencia del límite entre lo pensable y lo decible, entre la serie infinita de los acontecimientos y la narración que los sustenta. Blanchot se sitúa en la ya amplia y fecunda reflexión que, partiendo de la crítica de Nietzsche al lenguaje, se desplaza hacia problemáticas nuevas y que en su conjunto definen un pensamiento de la escritura. De Mallarmé a Paul

Celan, o desde Blanchot a Foucault, Deleuze o Derrida discurre una de las experiencias intelectuales más rigurosas que sitúa el problema de la escritura en el centro mismo de toda reflexión desde la que volver a pensar la relación filosofía y literatura. Relación que hoy debe ser pensada a partir de las condiciones culturales de la época, escenario de profundas reorganizaciones de las formas del saber.

* * *

Diez tesis

I.- La llamada crisis de los géneros atraviesa por igual las formas de la literatura como las artísticas. Para la crítica contemporánea las clasificaciones que orientaron los procedimientos tanto de la literatura como de las bellas artes hoy han dejado de ser vigentes. La filosofía, en tanto escritura, no es ajena a esta situación, aunque sus fronteras son otras.

II.- La relación/diferencia entre filosofía y literatura ha sido un problema permanentemente reinterpretado. Desde Platón, que expulsa a la «literatura» del reino de las ideas, a la vez que se presenta él mismo como narrador de mitos, a Nietzsche, podemos identificar un largo viaje en el que esta relación ha sido entendida y practicada de bien distintas maneras. Bastaría acudir al análisis de los términos, filosofía y literatura, tal como histórica y críticamente han sido pensados, para mostrar como dicha relación es deudora de presupuestos que superan el marco teórico acerca de la especificidad de cada uno de ellos. El estudio de esta relación hace necesario situar el contexto teórico del saber en el que inscribe.

III.- Fue el romanticismo el momento clave en el que la relación filosofía/literatura cobra una interpretación nueva y radical. Como sabemos el romanticismo teórico del círculo de Jena nace de una crisis del discurso filosófico, crisis instaurada por la filosofía

crítica de Kant que establece los límites de todo discurso acerca del Ser en sí mismo o del Absoluto. El romanticismo es una respuesta, quizá la más original, a este desafío kantiano. La originalidad de la solución romántica y su importancia histórica residen en el hecho de que no intenta resolver el problema en el interior del discurso filosófico mismo, sino cambiando de terreno. En su lugar postularán el discurso literario, que identifican con el discurso poético. Así nace la poética romántica, como lugar de refugio del discurso ontológico, que la filosofía de inspiración kantiana se había sentido incapaz de albergar.

IV.– La distancia inaugurada por el romanticismo sufrirá repetidas interpretaciones a lo largo del siglo XIX. Por una parte, el intento de la filosofía por recuperar la posibilidad de una especulación efectiva, mediante la afirmación de un sujeto capaz de presentarse a sí mismo la forma verdadera del mundo; por otra, la acentuada posición romántica, que verá en el arte el «cumplimiento» o «fin» de la filosofía, hará de la literatura –y de la poesía en especial– la expresión por excelencia de la verdad.

V.– La «romantización» de la literatura se manifestará a lo largo del siglo por medio de una importancia creciente asignada al escritor en el conjunto de la cultura de la Restauración. La novela se convertirá en el relato por excelencia y Stendhal, Flaubert, Balsac, Dickens o Tolstoi serán leídos como si de verdaderas concepciones del mundo se tratara. Su escritura recorre y arrastra un amplio horizonte de problemas frente a los que el narrador decide e interpreta.

VI.– Pero fue Nietzsche, a partir de su idea acerca del carácter metafórico del lenguaje, el que va a reconducir la comprensión romántica de la literatura hacia nuevas posiciones. La relación entre arte y verdad es pensada ahora a partir de una determinación metafórica o retórica del lenguaje, suspendiendo la pretendida seguridad de las correspondencias entre lenguaje y mundo sobre

las que se construía la idea clásica de verdad. Con su concepción de la voluntad de poder, Nietzsche desenmascara a la metafísica a partir de la literatura, o sea, a partir de aquello contra lo que la metafísica había pretendido constituirse.

VII.– La crítica de Nietzsche al lenguaje y a los supuestos que, en última instancia, legitimaban las formas de la cultura del clasicismo, abre un nuevo espacio en el que la relación filosofía-literatura vuelve a ser planteada. Radicalizando el conflicto central del romanticismo –Kierkegaard jugó un papel importante a la hora de explicitar la conciencia del mismo–, el lenguaje adquiriría una relevancia primera y el trabajo de la filosofía debía entenderse como interpretación o como «filología de filologías», atenta siempre a desvelar los juegos de la verdad.

VIII.– La interpretación que la voluntad de poder nietzscheana postula recorre igualmente el proyecto del ensayismo, como forma literaria y filosófica. De Simmel al joven Lukács o a Musil, una insistente reflexión quiere dar cuenta del experimento que, a la sombra de Nietzsche, hacen suyos tanto la filosofía como la literatura. Ese «vagabundeo del significado», para utilizar una feliz expresión de Harold Bloom, remite a una errancia entre la forma y su superación irónica, entre lo que Lukács llamaba forma como destino y la aporía de una forma como totalidad independiente. Es la interrupción irónica que se alimenta de la sorpresa de ver una y otra vez suspendida la idea de esencia o de absoluto.

IX.– Esta centralidad del lenguaje, que la crítica de Nietzsche inaugura, dará lugar a una ya amplia y fecunda reflexión en la que se encuentran por igual los diferentes representantes de la filosofía o del pensamiento de la escritura. De Mallarmé a Paul Celan o desde Blanchot a Foucault, Deleuze o Derrida discurre una de las experiencias intelectuales más rigurosas que sitúa el problema de la escritura en el centro mismo de toda reflexión desde la que volver a pensar la relación/diferencia filosofía y literatura.

X.– Esta relación debe ser finalmente pensada a partir de las condiciones culturales de nuestra época, escenario de profundas reorganizaciones de sus formas de saber. El lugar seguro de la metafísica dio paso a los diferentes saberes positivos, legitimados desde epistemologías regionales. Un funcionalismo aplicado ha hecho inútil la estrategia clásica de un mundo pensado desde principios preestablecidos. En su lugar, el dominio de una poderosa voluntad de poder que rige las formas y estrategias de la representación. En ese espacio puede volverse a plantear la cuestión romántica de la relación *Denken-Dichtung*, relación que está en la base de la relación entre filosofía y literatura.

II

Textos presentados

El martes 11 de mayo de 1999, tras una breve presentación inicial destinada a centrar el tema de las conferencias pronunciadas el martes anterior, presentaron sus textos de comentario José María González, director del Instituto de Filosofía del CSIC, José María Guelbenzu, escritor, y Patricio Peñalver, catedrático de la Universidad de Murcia. Después, contestaron los dos conferenciantes y, por último, se abrió un debate entre unos y otros.

1

TRASPASANDO FRONTERAS

José María González

Quiero comenzar señalando el acuerdo de fondo entre los planteamientos de las dos conferencias previas. Desde perspectivas diferentes, llegan a conclusiones similares en torno a las complejas relaciones entre filosofía y literatura. Partiendo de una perspectiva literaria, José-Carlos Mainer establece las tesis básicas sobre las que profundiza desde un punto de vista filosófico Francisco Jarauta. Aunque tal vez convendría decir que en ambos se da una perspectiva doble que tiene en cuenta los puntos de engarce entre lo literario y lo filosófico. Y me voy a referir a dos elementos de ese acuerdo básico:

En primer lugar, hay una conciencia compartida de que la llamada crisis de los géneros atraviesa por igual las formas literarias y las filosóficas y diluye las barreras tradicionales entre filosofía y literatura. De esta forma, la crisis de los géneros no se refiere sólo a las formas literarias, sino que abarca también a las fronteras tradicionalmente más compactas entre literatura y filosofía o entre filosofía y ciencia. En segundo lugar, también hay acuerdo en la perspectiva histórica de las relaciones entre filosofía y literatura a partir del romanticismo. La crisis del discurso filosófico en el romanticismo conduce a una preeminencia de lo poético que se expresa de diversas maneras y que a mí me gusta ejemplificar con las palabras de Schiller, según las cuales la razón, al filosofar, puede atribuirse el mérito de pocos descubrimientos que la sensibilidad no haya adivinado ya oscuramente y que la poesía no haya revelado. Así pues, subordinación romántica del pensar al poetizar, de la filosofía a la literatura concebida como creación poética, del *Denken* a la *Dichtung*. Más tarde se dará el desarrollo de la novela como el relato por excelencia que traduce la experiencia y la visión del mundo de la sociedad burguesa y en la que se expresan muchas veces planteamientos filosóficos.

En el contexto del comienzo del siglo XX, Mainer se hace eco de la tesis de Unamuno, según la cual la filosofía española se encuentra en la literatura y no en los sistemas filosóficos, tesis que

será moneda de uso corriente en muchos otros autores, hasta Aranguren: «Muchas veces se ha escrito, desde Unamuno y Gani-vet, y lo mismo por españoles que por extranjeros, que el «lugar» en que se ha de buscar y se encuentra la filosofía española no es en el tratado de filosofía, sino la literatura. Así, la filosofía poéti-co-mística de San Juan de la Cruz, la profunda filosofía encerrada en el *Quijote*, la filosofía moral de Quevedo y Gracián, la filosofía picaresca, la meditación dramática sobre el mundo y la vida de Calderón de la Barca». Claro que esta tesis tiene una doble inter-pretación: por un lado supone el justo reconocimiento de la mag-nífica tradición literaria española, pero al mismo tiempo expresa la ausencia de una verdadera tradición filosófica en nuestro país.

Jarauta describe acertadamente el cambio que se produce con Nietzsche y la centralidad otorgada por éste al lenguaje y su concepción de la filosofía como «filología de filologías»: la filosofía siempre ha tenido mucho de filología, de amor a las palabras, de interpretación de los textos, de análisis del lenguaje. Y de nuevo coinciden Jarauta y Mainer en la consideración del ensayo como una forma literaria y filosófica a la vez desde una de las obras cumbre que abre la modernidad: los *Essays* de Montaigne. A partir de él, el ensayo es un modo de reflexión filosófica y una forma de la literatura del yo.

Sin embargo, a pesar de compartir las líneas generales de la argumentación de los dos conferenciantes, me parece que la situa-ción contemporánea es más compleja y no todas las formas de filosofar o de autocomprensión de la literatura abogarían por esa nueva aproximación entre los géneros. Dentro del campo de la filo-sofía, incluso autores que han asumido el llamado «giro lingüísti-co» abogarían por mantener la especificidad de las formas filosófi-cas de argumentación y de crítica. O desde el campo de la litera-tura, nos podemos encontrar con reflexiones como las de Ítalo Cal-vino, quien habla metafóricamente de que la filosofía y la literatu-ra son «aguerridos adversarios» y está bien que así sea ya que «los

ojos de los filósofos ven a través de las opacidades del mundo, suprimiendo su materialidad, reduciendo la variedad de lo existente a una telaraña de relaciones entre ideas generales, fijando reglas para buen número infinito de fichas en un tablero hasta intentar agotar las combinaciones que bien pudieran ser infinitas». Para Calvino, los filósofos no deben reconciliarse con la realidad revelada por los literatos. Postula, más bien, un sistema de vigilancia mutua que guarde las distancias propias de cada uno de los oficios y sus modos peculiares de ver el mundo.

¿Ventaja de las diferentes miradas sobre el mundo o prioridad de la convergencia y aproximación entre los géneros? En nuestra perpleja y caótica edad, como la califica Harold Bloom, oscilamos entre los dos polos del enfrentamiento entre los géneros o la disolución de las fronteras entre ellos, pero además nos podemos encontrar con multitud de posiciones intermedias, con una multiplicidad de voces que no siempre dan lugar a un canto polifónico sino también a formas de disonancia cognitiva y expresiva. En este sentido, tal vez no estaría de más una solución de transacción que no considere a la filosofía y a la literatura como «aguerridos adversarios», ni tampoco disuelva completamente las fronteras entre los géneros desde la perspectiva de que todo –incluida la ciencia o la filosofía– es escritura y, por tanto, relato, una parte de la literatura. Tal vez este polo podríamos caracterizarlo con la aseveración de Borges: la metafísica es una parte de la literatura fantástica. Pero en el punto de vista que yo quisiera defender aquí no existen ni enemigos irreconciliables, ni imperialismo de la filosofía, ni tampoco imperialismo de la literatura.

Hace ya bastantes años que suelo hablar de «afinidades electivas» para referirme a las complejas relaciones entre filosofía, literatura y ciencias sociales, complejas relaciones en las que no me ha interesado tanto el derribo de las fronteras que las separan, sino el oficio mucho más modesto de «saltador del muro», por expresarlo con el título de aquella película en que un individuo se

dedicaba casi obsesivamente a saltar el muro de Berlín. Claro está que cuando el muro desaparece, el oficio de saltarlo ya no tiene significado alguno. Pero mientras se diluyen y desaparecen las fronteras entre los géneros, todavía es posible saltar de uno a otro. Mi interés ha radicado en establecer conexiones temáticas entre los diferentes géneros, analizar cómo el entrecruzamiento de distintas tradiciones teóricas y formas de expresión es productivo culturalmente y cómo en una época de especialización cada vez mayor es necesario un análisis que salte las barreras de la división académica tradicional del trabajo.

Acabo de afirmar que las relaciones entre filosofía, sociología y literatura son bastante complejas. Hay influencias mutuas claramente reconocibles, pero existen también, a veces, caminos paralelos e incomunicados. En más de una ocasión ha habido interpretaciones sociológicas y literarias de una época que han coincidido plenamente y que, sin embargo han permanecido en la ignorancia mutua. Sociología y literatura son dos registros diferentes de análisis de la realidad social que pueden influirse mutuamente, pero que también, y por desgracia es lo más frecuente, pueden ignorarse. Wolf Lepenies afirma la necesidad de considerar a las ciencias sociales en general, y a la sociología en particular, como una tercera cultura entre la ciencia y la literatura. La sociología surge con pretensiones de cientificidad y, al mismo tiempo entra en competencia desde la primera mitad del siglo XIX con toda una serie de escritores y críticos que configuran la élite intelectual. Literatos, filósofos y sociólogos compiten desde hace ciento cincuenta años en describir e interpretar la sociedad burguesa, en analizar las consecuencias de la industrialización y en ofrecer al hombre moderno una orientación de su conducta y de su ser-en-el-mundo.

El concepto de «afinidades electivas» (*Wahlverwandtschaften*) salta por encima de las barreras entre los géneros, como si llevara impreso un hilo conductor que une la cultura científica, la literaria y la sociológica. En efecto, la idea de «afinidades electivas» fue

utilizada por primera vez en 1775 por Torbern Bergman en su tratado de química *De attractionibus electivis* para referirse a las combinaciones químicas en que dos elementos fuertemente unidos se disocian de una manera necesaria en presencia de un tercer elemento que ejerce sobre uno de los dos primeros una mayor atracción o afinidad. Goethe, como científico, se interesa por la cuestión y la convierte, además, en un tema literario al publicar en 1809 su novela *Las afinidades electivas*. En ella explica Goethe el uso químico del concepto y lo aplica a las relaciones humanas, de manera que toda la obra es una reflexión sobre el conflicto entre el amor matrimonial, institucionalizado, y la pasión incontrolada y desbordante: una afinidad mayor rompe necesariamente y con una fuerza irresistible una unión anterior. Por último, Max Weber traslada el tema desde la literatura a la sociología en uno de los puntos fundamentales de su argumentación sobre la ética protestante. Aquí las «afinidades electivas» se convierten en clave de bóveda explicativa de las relaciones entre la ética del protestantismo ascético y el capitalismo. O, generalizando, entre las ideas y la sociedad. Huyendo tanto de las explicaciones materialistas como de las idealistas en la concepción de la historia, Weber introduce el concepto de «afinidades electivas» para hablar de la interpenetración mutua entre ideas y realidad social o entre diferentes esferas culturales, de manera que el problema de la causalidad se convierte en algo mucho más complejo que en las explicaciones materialistas o idealistas tradicionales.

El transvase de metáforas entre la literatura, la filosofía y la teoría sociológica ha ocupado reiteradamente mi atención en los últimos años. Así, en mi libro *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka* intenté mostrar las «afinidades electivas» entre sociología y literatura en el caso concreto de las metáforas utilizadas por los hermanos Weber y por Kafka en el análisis y la crítica de la burocracia. Pienso que las metáforas de la burocracia como jaula o como máquina, así como la imagen del funcionario como un mero engranaje de dicha máquina, son fun-

damentales para interpretar la obra literaria de Kafka y los planteamientos sociológicos de Max y Alfred Weber. Planteé, además, el problema de la posible influencia que los hermanos Weber ejercieron sobre Kafka, influencia que puede detectarse en el relato *En la colonia penitenciaria (In der Strafkolonie)*, aunque Kafka ya tenía bastante experiencia personal sobre la burocracia debido a sus largos años de trabajo como funcionario.

Por otro lado, el intento de explicar por qué en los momentos clave de las obras de Max Weber nos vemos remitidos a las enseñanzas de Goethe fue el origen de mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*. Sus argumentaciones se sitúan conscientemente en un terreno fronterizo entre la literatura, la sociología y la filosofía, pues sólo rompiendo los moldes consagrados por la división académica del trabajo es posible ver los fenómenos a una nueva luz. Se trata de leer e interpretar a Goethe desde la impronta que su obra ha dejado en la sociología y también de leer e interpretar a Max Weber desde su recepción de Goethe. Un tipo de **crítica literaria** orientada sociológicamente se da la mano con la búsqueda de las raíces literarias y culturales de la **sociología** clásica y con el planteamiento de una **filosofía** de la ciencia social que intenta descubrir en las referencias valorativas del propio Weber un punto de vista arquimédico desde el que interpretar los grandes temas de su pensamiento. Así pues, Goethe desde Weber y Weber desde Goethe como dos planos que constantemente se entremezclan y se refieren mutuamente. Interpretar a Weber estriba, entre otras cosas, en ponerle en relación con la matriz cultural que nutre su reflexión y leer a Goethe hoy consiste en comprender las sucesivas lecturas que el tiempo y otros autores –entre ellos los sociólogos clásicos– han ido depositando encima, como si de un palimpsesto se tratara.

En torno al tema del Fausto es posible encontrar «afinidades electivas» entre la sociología de Max Weber y la obra literaria de Goethe y de Thomas Mann. Weber se refiere en muchos lugares

de su obra de una manera más o menos directa al Fausto de Goethe, de donde toma prestados conceptos, temas, metáforas y citas. Por su parte, en la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus* es posible rastrear tanto la herencia de Goethe como la influencia de Max Weber. De esta manera, parecería que la sociología se convierte en un gozne de unión entre dos obras literarias fundamentales de la lengua alemana.

Además, cabe sostener la afirmación según la cual en los libros que hoy nos importan se produce un reconocimiento de la pluralidad de las formas de conocer, una transgresión de las fronteras tradicionales entre los géneros, una mezcla de diversas formas literarias o una interrelación de filosofía y literatura. Así, Claudio Magris mezcla en *El Danubio* el relato autobiográfico con la historia de Centroeuropa, la narración de la vida cultural con la descripción de un «viaje sentimental» que parte de las fuentes del río hasta su desembocadura en el Mar Negro atravesando Alemania, Austria, Hungría, las antiguas Checoslovaquia y Yugoslavia, Rumanía y Bulgaria, al mismo tiempo que recorre las etapas del río de la vida y las estaciones de la cultura contemporánea, sus logros y fracasos, sus inquietudes y destinos individuales o colectivos. O por su parte, Hans Blumenberg –tan citado en la conferencia de Jarauta– recorre en sus libros las metáforas y los mitos que atraviesan las diversas expresiones de la cultura occidental, especialmente la filosofía, la sociología y la literatura, saltando también las fronteras entre los géneros, pues el trasvase de metáforas no reconoce los límites entre las disciplinas académicas. O Martha Nussbaum nos ha enseñado a descubrir el valor de la literatura para la ética, saltando, por ejemplo, las barreras entre la tragedia y la filosofía griegas. Y, por citar un último caso, Charles Taylor ha buceado en las fuentes del yo y, en su intento de reconstruir el proceso de elaboración de la identidad moderna, nos ha ofrecido todo un canon basado en la poesía. Me voy a detener un momento en este autor, para enunciar sólo una doble tesis: por un lado, considero que su descripción de las fuentes del yo es unilateral en

el diagnóstico de lo romántico y lo expresivo como el núcleo del yo moderno. Y en segundo lugar, sugiero que, una vez hecha esta reducción del yo moderno a la versión romántica, Taylor procede a la «invención de una tradición», a un recorrido histórico que le conduce al sitio donde quería llegar de antemano. Mi primera crítica no se dirige a negar la importancia del yo romántico, sino a relativizarlo, teniendo en cuenta otras posibilidades de la identidad moderna: el *yo «clásico»* postulado por el Goethe maduro y según el cual no podemos conocernos a nosotros mismos por introspección, buceando en nuestro interior a la búsqueda de la voz interna de la conciencia o a la búsqueda de nuestros más íntimos y personales sentimientos, sino volcándonos hacia el exterior en actividad constante. O también podríamos explorar otra posibilidad, la ofrecida por las concepciones del *yo plural o múltiple*. Y esto habría que hacerlo irónicamente mediante un recurso parecido al utilizado por Taylor, buscando las fuentes de este yo plural fundamentalmente en la literatura, inventando o creando otra tradición diferente a la señalada por él. Claro está que los autores que compondrían la tradición de este yo plural serían otros, autores que en su mayor parte ni siquiera se mencionan en *Sources of the Self*. Y, sin embargo, haciendo honor al subtítulo de la obra de Taylor, *The Making of the Modern Identity*, han contribuido de una manera decisiva a configurar nuestro yo moderno. ¿Cómo entendernos a nosotros mismos si no es en la estela de autores como Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Hume, el Goethe maduro –«clásico» y no «romántico»–, Borges, Calvino y Pessoa? Y si hemos de incorporar también algo del romanticismo –pues ni siquiera este campo hay que cedérselo completamente a Taylor– ¿por qué no recuperar a Heinrich Heine desde esta perspectiva? Heine, un romántico también olvidado en la tradición inventada por Taylor.

Creo que la construcción de la identidad moderna hay que basarla más en la novela que en la poesía. Frente a Taylor –que se centra más en la poesía y cuando habla de novela se refiere casi con exclusividad al desarrollo de la novela en el siglo XVIII con su

hincapié en la descripción de lo cotidiano y en la exaltación de los sentimientos íntimos— pienso que es necesario recordar la concepción que Kundera tiene de la novela moderna como el «espíritu de la complejidad» que nos revela a cada uno de los lectores que las cosas y el mundo son más complicados de lo que nos creemos, más inseguros e inciertos porque ya no hay una única verdad absoluta sino, en todo caso, múltiples verdades relativas encarnadas en cada personaje: «Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo».

Y si la novela moderna es una expresión de este «espíritu de la complejidad» también lo son la filosofía y el yo, la identidad personal. Por ello, no está de más recordar que la apología de Ítalo Calvino sobre la novela como enciclopedia abierta, como multiplicidad y como gran red que intenta abarcar toda la realidad concluye con la reivindicación de un yo múltiple y complejo: «He llegado al término de esta apología de la novela como gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del *unicum* que es el *self* de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles».

Así pues, complejidad de la novela, del yo y de la filosofía, así como complejidad de las relaciones entre filosofía y literatura. Y

quisiera terminar dando la vuelta al *dictum* de Albert Camus, citado por Mainer en su última tesis. Ciertamente es verdad la frase de Camus «No se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo, escribe una novela». Camus cultivó de manera ejemplar filosofía y literatura. Quiero pensar que también habría hecho suya la siguiente afirmación: «No se piensa más que por metáforas, argumentaciones y conceptos. Si quieres ser novelista, estudia filosofía y, sobre todo, vive intensamente, pues la novela es siempre fruto de la experiencia de la vida».

2

NOTAS SOBRE LO ESPECÍFICO LITERARIO CON
ESPECIAL REFERENCIA A LA NOVELA

José María Guelbenzu

Por encima de las teorías de los cambios o modificaciones de los géneros, voy a partir de la relación personal entre autor y lector. Me refiero, ante todo, al hecho de que, hoy por hoy, la recepción de la literatura no es una celebración conjunta –como lo era en los tiempos de la literatura oral– sino un acto de intimidad. A ese acto se le ha definido como «un diálogo silencioso del hombre con el universo».

Esta definición sería tan válida para la literatura como para la filosofía: al fin y al cabo se refiere a un diálogo que aspira al entendimiento del mundo o, si no, al entendimiento con el mundo. El profesor Jarauta habló de la recurrencia al arte, a la expresión artística, basándose en que «aquello que no podemos explicar, lo podemos representar». ¿Se dio este paso cuando, como apunta en su intervención, el discurso ontológico tuvo que refugiarse en la poesía romántica? Pero, en tal caso, el papel del discurso ontológico fue el de fecundador o inspirador de una poesía que siguió siendo poesía: no hubo concurrencia de géneros ni modificación sustancial en el poético; el discurso ontológico no se representó, no utilizó la representación para constituirse como tal.

La diferencia entre filosofía y literatura comienza en la concepción misma de la obra, concepción que obliga necesariamente a adoptar una forma de expresión. La filosofía, aun si se trata de la modalidad más arriesgada del ensayismo, de la especulación creativa más dependiente del estilo, tiende necesariamente a definir su propósito y establecer sus conclusiones. Sus proposiciones se organizan de acuerdo con esa necesidad.

La literatura, por el contrario, evita necesariamente cualquier definición. Su modo es el contrario: no definir, sino sugerir. La sugerencia es una cualidad central de la literatura de creación sin la cual ésta, en mi opinión, no puede existir. No digo que no vaya a existir algún día –pero esto significa hacer futurología sobre el asunto de la transformación, cambio o mutación de los géneros– sino que, hoy por hoy, no existe de otro modo.

La literatura moderna se asienta en la inseguridad, lo que, como sabemos, dió lugar a un cambio trascendental, dominante desde Baudelaire hasta nuestros días: se pasó, en el orden de la creación artística, del establecimiento del Conocimiento como fin, bajo la égida de un Canon –variable según las épocas– al establecimiento del modo de conocimiento como manera preponderante en la creación literaria. Es posible que esto refleje de algún modo el paso de lo ingenuo a lo sentimental del que habló el profesor Mainer. Ahora ya, lo importante, lo que mueve la búsqueda de la forma literaria es la percepción de la realidad, una vez que nos hemos visto obligados a reconocer que la realidad no es más que lo que percibimos como realidad. La realidad no es una norma fija, un referente sólido y permanente, sino una forma de conocimiento y de incertidumbre a la vez. Hemos pasado de la Conciencia de la Verdad como suprema norma reguladora a la atomización de la conciencia propia del hombre moderno.

Este desplazamiento de la atención literaria hacia el modo de percepción interioriza la creación literaria y hace que la representación se nutra fundamentalmente de ello, del modo de percepción. Y afecta decisivamente al lector y a su intimidad, a la clase de intimidad a que se refería el profesor Mainer como rasgo pertinente de lo literario –junto a la literalidad–; y quizás ahora se advierta más claramente el sentido de la definición «diálogo silencioso del hombre con el universo»: ese diálogo es, también, un modo de percepción de la realidad. Han nacido lo que en literatura moderna de nuestro siglo se llaman los «lenguajes de la conciencia».

Pero, preguntémosnos: ¿Es un modo reflexivo o es un modo representativo?

Me voy a permitir abandonar de momento la poesía contemporánea, eminentemente lírica, para entrarme en la novela. Una novela es una representación del mundo que utiliza una realidad para hablar de otra cosa. Desde esta definición –y sólo para esta-

blecer una apresurada diferencia– consideraré a la poesía como una representación del momento, de lo más instantáneo. Pues bien, como digo, la novela utiliza las formas de la realidad, desde la relativa fidelidad hasta la distorsión aguda, para llevar a cabo la representación que pretende. ¿Una representación de qué? Una representación del mundo. ¿Una representación para qué? Para ofrecernos una idea –o, si se quiere, una intuición– del mundo.

Se me argüirá que esa es también intención de la filosofía, pero vuelvo al modo. La filosofía, por mucho que se encuentre en el epicentro de la duda más indefinible, trata de definir; la literatura trata, ante todo, de sugerir.

Supongamos que el novelista organiza y trama una historia de amor; es verdad que está contando una historia de amor, pero no es menos cierto que esa historia de amor, en sí, no es más que una representación. La historia de amor le permite establecer un acuerdo de convención con el lector en la medida que ambos pactan poner en común una experiencia conocida y compartida –en términos generales, se entiende– por ambos: el amor. A partir de ahí, el autor toma vuelo y empieza a trabajar sobre la verdadera intención que guía la creación de esa presentación; supongamos que la concepción del autor es que el amor es imposible si no va acompañado del sufrimiento. Esta idea, el novelista no la enuncia ni a definirla ni a explicarla: Va a mostrarla. Ese es su preciso territorio. Representar es un modo de decir –o de decirse– que consiste en mostrar. Y esa idea, u obsesión, o lo que sea, del novelista es la «otra cosa» a la que me refería antes, para hablar de la cual utiliza una representación de la realidad, una representación cuyo reconocimiento el lector lo obtendrá porque ambos comparten esa realidad de la cual se vale el autor para representar lo que le obsesiona. Así pues la historia de amor es solamente el carril compartido por autor y lector para que el primero haga discurrir su tren. Y sólo el buen lector sabe pasar de ahí, del carril, para subir al tren y entender el sentido del viaje.

Es un territorio, el de la mostración, que singulariza absolutamente la intimidad del acto de la lectura puesto que, al ser la sugerencia el método empleado, obliga necesariamente a trabajar a la imaginación del lector. El lector ha de recrear esa representación en su mente para poder acceder a ella. Y ahí, atrapado en un lenguaje que se constituye en realidad, en «otra» realidad, percibirá, de acuerdo con su atención y su talento de lector, la «otra cosa», de la que el autor quiere hablar y para lo que utiliza las formas de la realidad compartidas por el lector. El profesor Jarauta habló en su conferencia de «la vida como metáfora de la realidad»; creo que esa es una imagen magnífica para sugerir la manera en que se produce el pacto de convención entre autor y lector, así como la forma en que el autor apela a la realidad para construir sus novelas, sean extremadamente realistas o extremadamente fantásticas.

Todo esto viene a cuento de señalar cómo el terreno específicamente literario es, en mi opinión, inaccesible a cualquier otro género. Y cómo la filosofía tendría que renunciar a cualquier intento de explicar o explicarse para poder entrar en el terreno de la literatura.

Yo creo que se escribe para ordenar la experiencia. Creo que es lo más que podemos hacer en nuestro deseo de entender el mundo. Por ahí vuelven a coincidir filosofía y literatura. Yo no soy más que un modesto aficionado e irregular lector de filosofía, ya que mi modo de pensar y entender está mucho más cerca de la analogía literaria y de las asociaciones de imágenes que del discurso teórico. Por esta razón no puedo pronunciarme acerca de los rumbos que esté tomando la escritura filosófica, pero creo que ese empleo del lenguaje de la realidad, de recreación de la realidad, para mostrar algo más, para mostrar «otra cosa», no es aplicable a ninguna forma de filosofía.

No quiero decir con ello que el novelista no deba tener pensamiento. Al contrario, lo considero obligado, bien sea porque lo

tenga formado desde el inicio de una novela, bien sea rastreándolo a lo largo de la novela mientras la escribe. Una novela que no posea intención no poseerá sentido. Y aquí disiento del novelista que dice que nunca sabe a donde le llevará la escritura. Puede que no lo sepa, pero, desde luego, lo intuye y, como buen cazador, sabe seguir el rastro y atraparé a la pieza cuando la tenga a su alcance.

En fin, creo que la mezcla de géneros se va a dar en un futuro próximo, antes, desde luego, que la efectiva mezcla social y racial a la que también creo que estamos abocados. Mi opinión es que de ahí van a surgir nuevas formas de expresión; pero serán –y quiero subrayar esto– nuevas. Es decir, convivientes con las que las anteceden, pero distintas y autónomas.

Tanto José Carlos Mainer como Francisco Jarauta han hecho hincapié en el fenómeno romántico, pero una cosa es la conjunción de intereses en un momento dado y otra la modificación sustancial de lo específico de cada discurso. Me parece un sinsentido hablar de novela filosófica o de filosofía narrativa, aunque es cierto que, a efectos de catalogación, hemos oído y leído mucho acerca de la poesía metafísica, por ejemplo. El romanticismo es un movimiento tan poderoso que fecunda toda la cultura de su época y más allá, pero lo mismo sucede con la Revolución Industrial y no por eso se habla de narración ferroviaria. Al término del romanticismo, bajo la aguda mirada de un Freud al que Edgar Allan Poe se adelantó literalmente, aguardaban la poesía moderna y las vanguardias que se derivan de ellas y que habrán de hacer lo que se ha dado en llamar la «revolución de los lenguajes», revolución que llega hasta nuestros días. Esa revolución de los lenguajes que en literatura comienza por una línea que va de Baudelaire a Rimbaud, de Rimbaud a Mallarmé y de Mallarmé a Valéry afectó a todas las artes, narrativas y no narrativas, finalmente. Son esos tiempos en lo que se hace presente lo que llamaríamos el Poder de una Época.

Posiblemente, ayudados por otra arma creadora de nuevos lenguajes como va a ser la revolución de las técnicas de comunicación, estamos ante el principio de un movimiento capaz de provocar sacudidas semejantes a la de la modernidad. El ensayismo ha dado muestras valiosas y muy creativas (¿qué pensar de un Cioran, por ejemplo? ¿No está demasiado cerca de territorios suficientemente literarios?), pero o bien se queda en tierra de nadie o bien pisa tierra no hollada y habría que considerarlo una forma nueva. Yo me limito a señalar mi escepticismo acerca del maridaje entre literatura y filosofía en la crisis de los géneros; cualquier conjunción que no sea la distorsión del género para buscar un efecto expresivo la considero impracticable por razones de esencia, como he tratado de exponer con mayor o menor fortuna.

Y me gustaría resumir mi convicción en una frase que me parece una regla de oro para el novelista, además de razonablemente sugerente. Es ésta: Una novela debe tener pensamiento, pero no se le debe notar.

3

RESISTENCIA DE LA DIFERENCIA DE LA FILOSOFÍA

Patricio Peñalver

1. Avanzo una premisa metódica que quisiera avanzar ya sin embargo algo en la cosa. Esta que nos convoca, la cuestión «Literatura y filosofía en la crisis de los géneros», es, más que otras, ya de entrada cuestión disputada y disputable: asunto propicio, así, ésta va a ser mi primera insistencia, para un pensamiento que tendría que configurarse en la forma de *dialéctica antitética*. Una estrategia metódica así se esfuerza justamente en ver la luz y la sombra de la cosa, justamente, el *sic* y el *non*, o mejor: incorpora, debe incorporar a su nexo argumentativo el *pólemos* interno inscrito en este campo, a saber, aquí, una conflictualidad o una rivalidad irreductible entre la escritura filosófica y los géneros literarios. Esa conflictividad se la interpreta habitualmente convencionalmente en términos de, *por un lado*, exigencia hiperbólica de conocimiento metódico y verdad conceptualmente expuesta, y *por otro lado*, suspensión consciente y técnico-formal del horizonte de la verdad, y apertura libérrima a modos inventivos de expresión o a la «creación», la *sogeanante* creación. Pero claro está, lo que quería sugerir es que cabe dar algún paso más allá de esa diferencia oposicional abstracta de voluntad de verdad y de libertad para la ficción.

2. Ilustro –¡curiosa expresión!– esa preocupación metódica por hacer justicia al juego antitético de las cosas con unos versos. Venga aquí la memoria expresa de un paso conceptuoso y sentencioso de Antonio Machado, que en realidad, y no sé bien por qué, me está obsesionando desde que empecé a darle vueltas al objeto de estas notas: «Da doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo». Prosaicamente yo por mi parte quisiera esbozar un ejercicio en clave de susodicha dialéctica antitética, a propósito del litigio Filosofía/Literatura. Pero conviene recordar que registrar la «doble luz» de esa relación o de ese conflicto, si es que quiero intentar hacer caso en esto a este Machado, es ya también, *vellis nollis*, exponerse uno mismo a la ambigua violencia del campo de esa tensión dialéctica.

3.- Se trataría de ver en qué figuras y constelaciones toma forma hoy, y más localmente en la crisis epocal de los géneros, ese elemento crucial de litigio que afecta a las relaciones siempre complejas entre la escritura filosófica y los géneros literarios clásicos. Pero, conviene subrayarlo, no es que, como cabría temer o desear, una Dialéctica antitética del estilo de la que aquí tentativamente voy a esbozar, deba neutralmente exponer los dos lados o las dos perspectivas que reclama cada configuración o vicisitud del *pólemos* evocado. La guerra de la Filosofía y la Literatura no deja espacio ni tiempo a la Neutralidad, desde luego no a la pseudoseriedad académica del tranquilamente escéptico *scholar*. No: exigencia interna de esta dialéctica antitética es justo la demanda de una Decisión teórica y existencial, el requerimiento formal de una orientación intelectual y de un presupuesto vital en la relación con la cosa, con esta cosa de la diversidad hipercodificada de los géneros y las escrituras en la civilización occidental tardomoderna.

4.- Ciertamente, esa codificación, ese sistema de clasificaciones y distinciones en los modos de escritura, ese mapa de fronteras móviles pero que alcanzan una cierta consolidación a lo largo de siglos, en fin, el cuadro clásico de los géneros literarios y filosóficos, hace ya tiempo que sufre una crisis epocal y generalizada, si es que no un seísmo mayor, y especialmente desde el Romanticismo. En esto han insistido oportunamente las ponencias iniciales de este Seminario. Pero se impone también, repito, la tensión de un compromiso teórico, la orientación de una Decisión, y en consecuencia también la denuncia de la falsa facilidad irenista a la que se prestan muchas filosofías llamadas vagamente literarias, y algunas literaturas con aire de filosóficas. Eso al menos si no queremos ceder a la tentación fácil de darle solemnemente un plus de legitimidad a la realmente existente caoticidad de escrituras arbitrarias proliferantes, pseudofilosóficas o pseudoliterarias, muchas veces sin la responsabilidad de la autoexigencia de algún tipo de rigor formal, disciplinar y categorial. Esa facilidad de escrituras inermes está, me temo, al muy ambiguo amparo de la tolerancia

represiva típica de la industria hodierna de la cultura, de lo que llamó ya Platón *psijemporiké*, comercio al por mayor con las cosas del alma: un ámbito en que el sofista de la Atenas clásica, o el intelectual charlatán irresponsable de siempre, se mueve como pez en el agua.

5.– Un indicio de esta inseguridad. Diría que clama al cielo la pereza inerte con que se asume, por ejemplo, el recurso y hasta la legitimidad inmediata de la forma vaga «ensayo», para aplicarla sin más a escrituras de género filosófico o aparentemente filosófico de muy diverso pelaje: los «ensayos» de Montaigne, pero también las inquisiciones de Borges, pero también el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke, pero también los *Ensayos materialistas* de Gustavo Bueno, pero también alguna encuadernación de ideas sueltas vistosas. No comparto el gesto violento de un colega hace poco contra el «ensayismo», en la línea de una deslegitimación sumaria de la forma *ensayo*: hasta llegar a proponer que en el ámbito de la escritura filosófica sólo cabe salvar o el trabajo erudito o el panfleto. Un gesto así, aparentemente radicalmente «disidente», por lo demás comparte implícitamente el tópico apoyado por la mayor parte de la asamblea del gremio de los filósofos profesionales o académicos: que la época del tratado filosófico ya pasó. O que la «diferencia» de la escritura formalmente filosófica ya no se sostiene. No lo veo tan claro. Luego querré matizarlo.

6.– Lo que en cualquier caso sí me parece que se impone es una clarificación formal de la relación entre, *por una parte*, el pensamiento filosófico, siempre conceptual (y aunque a la «paciencia del concepto» haya que añadir hoy la «paciencia del rechazo del concepto», Lévinas *dixit*), y, *por otra parte*, las estrategias posiblemente muy diversas, necesariamente versátiles, de la expresión literaria de aquél. Y el requerimiento de una decisión teorética para orientarse en este campo intrínsecamente ambiguo se hace más perentorio ante la proliferación de formas de escritura que se dejan

llevar por inercias retóricas o vaguedades irresponsables del tipo «expresividad», «creatividad», «subjetividad libre», y hasta «subjetividad libre del horizonte de la verdad». Precisamente la situación histórica problemática hoy, la crisis epocal de los géneros, requiere un ojo suplementario para identificar y analizar el sentido y hasta el fundamento de las distinciones hoy en crisis, o de las fronteras hoy inseguras entre diversas formas de escritura. Puntualizo: digo identificar y analizar el sentido de esas distinciones y de esas fronteras, no digo no trasgredirlas en un determinado punto o en un determinado momento, no digo no ponerlas en cuestión e inquietarlas, e incluso someterlas a alguna variación experimental. Más bien antes por el contrario, el movimiento que sugiero requiere traspasar distinciones y fronteras, pero de acuerdo con una cierta necesidad metódica: trasgredirlas con todas las de la ley, por así decirlo. Pero entonces hay que entender que la multimentada trasgresión de las fronteras entre lo filosófico y lo literario no es tarea para genios ingenuos intuitivos, exige más bien una cuidadosa y responsable puesta en cuestión pensativa, una sabiduría formal y material como la de gente de la raza, para entendernos, de Borges, de Blanchot, de Derrida. Para un viaje así no puede ir uno tan ligero de equipaje, hacen falta probablemente las alforjas pesadas de toda una Desconstrucción. Una Desconstrucción, en concreto, de la ley y las leyes que han ordenado, bajo el imperio del Clasicismo, la sólo aparentemente estable diversificación de géneros literarios y filosóficos.

7.- Desconstrucción: arriesgo, pues, un término tan denostado, pero que me parece que viene ahora al caso, desde luego en cualquier caso algo más que una palabra desgastada para remitir vagamente polémicamente a momentos caóticos molestos del mundo académico. De hecho sigue designando el escenario teórico e institucional en que se piensa más radicalmente el *glas* de la clase, el tañido fúnebre de lo clásico. Y que desenmascara la violencia de lo clásico, y que hace ver que éste puede resultar todavía más violento si ya muerto: algo así como una «evidencia» de nues-

tra época, (si hacemos caso al menos a la intuición de Freud sobre el parricidio). Lo clásico es, según una definición que ha circulado, la creencia o la certeza en la posibilidad de distinciones nítidas: lo interior y lo exterior, el significante y el significado, lo material y lo formal, la sexualidad «infantil» y la sexualidad «adulta», lo sensible y lo inteligible, y también, la escritura filosófica y la escritura literaria. Signo de nuestra época es, como puede ver cualquiera, y ya lo vamos diciendo también nosotros, una general inquietud en ese campo, una inseguridad de las dualidades, y de las fronteras. Pero desconstruir esas distinciones, o más bien trabajar en complicidad con un proceso general quasi-anónimo de desconstrucción en curso, nada tiene que ver con la simple borratura de aquellas, o con el abandono a un desorden o una caoticidad frívolamente reafirmada.

8.– Y a propósito de la violencia estructural virtual del campo de la escritura, en lo dicho se me habrá visto quizá el plumero de platonista irredimible. El caso es que le daría casi toda la razón del mundo a Platón en su sutilmente irónico programa filosófico-político de expulsión de la poesía mimética de estirpe homérica (un gesto, por cierto, irónicamente invocado por el Steiner de *Presencias reales* a propósito de la Crítica literaria). A decir verdad, donde mejor se expone el fondo de la cuestión no es en el mil veces evocado pasaje de la *República* orientado primariamente contra el escepticismo moral de la tragedia ática. Sino en un paso de *Las Leyes* (VII, 817a) en que los legisladores filósofos se autopresentan, justo en tanto autores de *Diálogos filosóficos*, como autores al mismo tiempo de la «más verdadera tragedia». Claro que si la filosofía de los *Diálogos* de Platón es la «tragedia verdadera», y es, así, incompatible con la tragedia mimética, y si, en consecuencia, aquella declara cortesmente pero firmemente la expulsión de los demás poetas, eso es así justo porque la tragedia de los poetas homéridas contiene ella misma alguna filosofía. Platón diría: filosofía no científica o no dialéctica: aventura intelectual arriesgada, escepticismo moral, politeísmo ontológico, irresponsabilidad del

héroe, soberanía del azar. Pero en suma la diferencia no estaría entonces entre filosofía y poesía, sino entre dos modelos de poesía filosófica.

9.- Si nos situamos en categorías más próximas a nuestra discusión de hoy, desde luego el corazón del conflicto o la rivalidad no estaría entre voluntad de verdad y voluntad de ficción. Cierto, una cierta determinación de la Literatura podría ser: el derecho de decirlo todo, la libertad ilimitada de expresión, la invención o la imaginación que se separa más o menos conscientemente de las estructuras mentales cognitivas o del imaginario colectivo convencional. Pero creo que todo eso se resume mal en el concepto frágil «ficción». El debate no estaría entonces entre los derechos de la verdad y los derechos de la ficción. No, sino más bien entre, por una parte, una filosofía responsable dispuesta a mantener lo que quede de oro puro en la tradición intelectual filosófica en medio de la crisis epocal del Clasicismo (las ideas de verdad, de bien, de inteligibilidad, y la idea de idea), y por otra parte, una teorización de los géneros literarios y filosóficos que inscribiría a éstos en alguna cómoda teoría *light* postmoderna del caos de las representaciones.

Más a las claras, la cuestión del pólemos Filosofía/Literatura, vieja como la Filosofía por un lado, y por otro lado radicalmente reconfigurada en la instancia de la invención moderna de la Literatura propiamente dicha hace ahora un par de siglos, demanda una aproximación teóricamente y existencialmente comprometida, en las antípodas de aproximaciones retóricas ornamentales muy *ad usum* de algunos típicos paseantes de estos parajes, que recogen un ramillete de frases floridas (o *anto-logía*); pero habría que ir también más allá de la necesaria reconstrucción historiográfica y filológica del *novum* que significó para todas las cuestiones aquí implicadas el Romanticismo y el Idealismo Alemán. Y por más que esa reconstrucción, insisto, es una premisa básica para pensar el hoy de la crisis de los géneros, y en ella, el litigio, per-

sistiré en esta terminología polémica, entre géneros literarios y escritura filosófica.

10.– Dejo aquí también la memoria concisa de un nombre, ligado el que más después de Platón a los recursos de la dialéctica antitética, e imprescindible, diría yo, para todo pensamiento que quiera plantear, más específicamente, nuestra cuestión. Lo hago también para hacer una puntualización sobre el vasto tema «Romanticismo», sobre lo que Nancy y Lacoue-Labarthe han llamado en *L'Absolu littéraire* el «equivoco romántico». El nombre propio que digo es el de Sören Kierkegaard, que debe o puede sustituir largos desarrollos no posibles ahora. Soy de los que cree que la del danés es la firma soberana de la escritura filosófica en la crisis de lo Clásico. Ahora bien esta escritura está vinculada también a una lúcida conciencia del fracaso político y moral del Romanticismo. La explicación crítica de Kierkegaard con el Romanticismo poético, novelesco, musical, religioso, teológico y filosófico, en *La Alternativa*, proporcionaría, creo, una perspectiva fecunda de contraste frente a quienes tienen demasiado tendencia a arrodillarse ante la fascinante pero finalmente desastrosa tentativa de gran síntesis de Poesía y Especulación encarnada en el Romanticismo alemán. Soy de los que cree que, por ejemplo, parte de la ceguera filosófica del último Heidegger procede de una voluntad de explotar *in extremis* a Hölderlin como poeta pensativo y pensador poetizante. Y encima del destino alemán, europeo, occidental. Es obvio que no puedo seguir en este momento ese hilo crítico, quiero decir, el de la necesidad de desacreditar el espejismo de una armonía de Literatura y Filosofía en la forma del Romanticismo. La famosa Mitología de la razón (la *Mithologie der Vernunft*), el anhelo de integrar el monoteísmo de la razón y el corazón con el politeísmo de la imaginación y el arte, la propuesta utópica del célebre fragmento del «más antiguo sistema del idealismo alemán», es hoy un espectro al que no tiene sentido seguir invocando. ¿Quién puede seguir tomándose en serio la propuesta de Friedrich Schlegel (*L'Athenaeum*, fragmento, 116) de una poesía romántica universal des-

tinada a reunir todos los géneros separados de la poesía y a hacer que se junten poesía, filosofía y retórica?. Ningún nombre importante, ni en la Literatura ni en la Filosofía contemporáneas, podrá aducirse como ejemplo de una síntesis como esa. No que no haya mucha filosofía en, digamos, Thomas Mann, James Joyce, Franz Kafka, Paul Celan, Blanchot, Antonio Machado, Borges o Lezama, o mucho rigor en la relación con la escritura literaria en algunos filósofos, como Unamuno, Heidegger, Austin, Lévinas, o Derrida, por decir unos cuantos nombres dispares. Pero el siglo XX está definitivamente de vuelta de la figura romántica del poeta pensador, lejos de las trampas del espejeo prestigioso pero estéril del *Denken* y la *Dichtung*. O debería.

11.– Concluyo con un término, a ver si cuela: *polílogo*. La conexión interna, tan necesaria como conflictual, entre lo literario y lo filosófico, en los cuerpos diferentes pero a veces entrelazados de la escritura literaria y la escritura filosófica tendría que seguir otros patrones que los que acabamos de evocar al evocar el Romanticismo. Otros caminos que los de la armonía ilusoria, otros también que los del abandono irresponsable en la mezcla o el guirigay de todos los géneros. Por esas dos vías la filosofía deviene retórica, mala literatura. Se requiere otra estrategia.

Yo diría que debiera ser sobre todo la de la *contaminación* asumida, la de la penetración a veces peligrosa de elementos de un género en otros. La forma del polílogo (una estructura todavía por venir) requiere un espacio de escritura en que resonarían voces obedientes a disciplinas y categorías distintas, pero en que cada voz tendría su escritura. Podría ser adecuada para el caso: para este caso de necesidad, en esta indigencia de formas de escribir filosóficamente, y creadoramente (más allá de la erudición, la glosa, o el «ensayismo»). Y por cierto un ancestro de ese polílogo anhelado es sin duda la medidísima relación de responsabilidad y de polipseudonimia de Kierkegaard. Porque eso sí, a lo que no cabe renunciar, todo lo contrario, es a la responsabilidad irrenun-

ciable, hiperbólica, del escritor (ante la Ley, sobre todo, ante la Justicia). Un tema sobre el que el último Derrida (espec. en *Donner la mort*) ha incidido, en el contexto de una meditación filosófica de la relación entre la Literatura y el secreto.

12.- ¿Habrá que decir que en el ámbito de ese polílogo no será la menor la pregunta por ¿qué es la Literatura?? La de cómo, en qué condiciones materiales e intelectuales, la escritura se divide, se diversifica: en escritura legislativa, epistolar, lírica, narrativa, historiográfica, mitológica, teológica, fisiológica. Y filosófica: que da cuenta de las demás formas de escritura, pero que no es desde luego neutra. Y que cae enseguida en la tentación de establecer fronteras, y de darlas por intransitables. Contra lo que hablan, muy directamente, muchos momentos de la Historia de la Filosofía, y de la Historia de la Literatura.

13.-Concluyo la conclusión con otro verso también de Machado. El de antes nos animó al espíritu antitético. Este avisa contra una mala política de las fronteras: «Nunca traces tu frontera, / ni cuides de tu perfil; todo eso es cosa de fuera.»

III

Participación escrita del público (selección)

Las tesis, resumen de las conferencias, fueron difundidas a través de la dirección en internet de la Fundación Juan March y de un folleto a fin de suscitar preguntas y comentarios de los interesados en el tema del seminario. Algunos de ellos llegaron antes de la segunda sesión y contribuyeron a la discusión abierta, otros llegaron después. La selección siguiente procede de unos y otros.

Puedo admitir con Mainer, que se valió de una cita de Unamuno, que la «filosofía española está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida...». Ahora bien, no creo que decir que «hay filosofía en la literatura» signifique que la «literatura es filosofía». Es decir, creo que la presencia y el sentido de la «filosofía» en la literatura no significan más allá del hecho de que, tal y como dijo también Unamuno: «Todo relato tiene su sentido trascendente, su filosofía, y nadie cuenta sin otra finalidad que contar. Que contar nada, quiero decir. Porque no hay realidad sin idealidad».

En este sentido, no puedo compartir la ecuación que el profesor Mainer traza entre literatura y filosofía diciendo que ambas tienen la misma naturaleza basada en la «literalidad» y en la «intimidad». Porque es precisamente esta ecuación la que ha impedido que en algunos casos se valoren, como se debe, las obras narrativas de algunos escritores: en el campo de la literatura española, el caso de Unamuno es indudablemente uno de los más llamativos. Muy a menudo esta equiparación abusiva filosofía-literatura está abocada a valorar el contenido ideológico de la literatura en detrimento de la forma. Se valora el «qué se dice» sin tomar en cuenta el «cómo está dicho».

Así, al establecer esta ecuación se ha perdido de vista lo que distingue el texto narrativo, la literatura *sensu stricto*, de cualquier otro tipo de texto. Creo que más allá de la «literalidad» y de la «intimidad», lo que distingue los dos géneros es precisamente la manera de «*in-formar*», es decir, literalmente de *dar forma*, el contenido. Si nos referimos a Bajtin, podríamos ver que la filosofía es una forma «monológica» o retórica, mientras que la literatura, la novela, y sobre todo la novela moderna, que nace precisamente con Cervantes, es «dialógica». En la primera las ideas se transmiten sin distanciaci3n alguna, mientras que en la segunda, se transmite una imagen de las ideas, es una representaci3n de ideas. De tal manera, en la primera, quizá el mensaje pueda remitir de manera unívoca al autor al que podremos atribuir la paternidad y la res-

ponsabilidad de lo dicho, mientras que en el caso de la literatura, tal atribución sería abusiva. Si atribuimos al autor las ideas puestas en boca de sus personajes, quebrantamos el pacto ficticio. Así es como en el malogrado caso de Unamuno la crítica ha llegado a identificarle y confundirle sucesivamente con Pachico, Augusto Pérez o Víctor Goti, San Manuel.

Volvemos a encontrar esta idea bajtiniana bajo la pluma de varios críticos literarios. Así de Gabriela Reyes (Polifonía textual. La citación en el relato literario), quien, hablando de Carlos Fuentes, recuerda, muy atinadamente que «una vez integrada en la ficción la voz del autor (el empírico, el que conocemos por su obra y por otros conductos) se convierte en la voz de un hablante ficticio, diferente de la voz de la entrevista periodística».

De tal manera, si «parece que no hay ningún impedimento, al menos ético, para atribuir esas evaluaciones [al autor]. Sí hay un impedimento de tipo lógico: se transgredan las leyes del juego. [El autor] no puede «hablar» (opinar, comentar) en su novela, a riesgo de que su novela deje de ser ficción y se convierta en una serie de declaraciones [...] que podría haber hecho, sin duda, fácilmente, por medio de un ensayo».

Y en esta última frase, vemos aparecer el término, o el género, más problemático. No creo que haya confusión posible entre «literatura» *sensu stricto* y «filosofía». El verdadero problema se plantea cuando intentamos evaluar el ensayo. Género ambiguo o híbrido, por antonomasia, como lo reconocieron ambos conferenciantes. Así, Francisco Jarauta dijo que «el ensayo pertenece a la narración por no tener lugar propio en la filosofía» (!!), mientras que José Carlos Mainer subrayaba que en «el ensayo confluyen huellas de formas literarias y una intención discursiva. El ensayo es un modo de comunicación filosófica y una forma de literatura del yo». Pues, si nos referimos otra vez a la interacción forma/contenido, quizá veamos que por más que el ensayo se disfraze de «forma de

literatura», su modo de comunicación es monológico, y por tanto, se aproxima más a la filosofía que a la literatura.

Por tanto, es lógico que sea más objeto de estudio de los filósofos que de los literatos, tal y como lo demuestra el «sentido común», las evaluaciones de los extranjeros, o la atención privilegiada que reciben de los filósofos. De hecho, creo que es esta ambigüedad –y ¿malestar?– que reflejaba Mainer cuando comentó que él se vio obligado a incluir a Feijoo, Larra, Unamuno u Ortega... en una «historia de la literatura» hecha por un equipo de profesores ingleses, para quienes estos autores no formaban parte de la «literatura», como tampoco forman parte de una Historia de la literatura francesa Alain o la estética de Valery.

Más allá de la presupuesta «permeabilidad» de los géneros literarios y filosóficos de la literatura y filosofía hispánica, quizá lo que, implícitamente, se está debatiendo es el hecho de saber si existe una «verdadera» «filosofía» española. Y, sabemos que nos hemos ido acostumbrando a defender su existencia bajo el término «ambiguo» de «pensamiento español» (cfr. *La historia del pensamiento* de J.L. Abellán). Ahora bien, ¿será mera casualidad que, precisamente en el caso de España, este pensamiento se haya plasmado, generalmente, en la forma ensayística? ¿Será también mera casualidad que los filósofos españoles se interesen tanto por la novela?.

Bénédicte Vauthier

profesora en la Universidad Autónoma de Madrid

* * *

Resulta muy sugerente situar la cuestión de los géneros filosófico-literarios en el ámbito de la relación *pensar-decir* como lo hace el profesor Jarauta al final de sus «reflexiones transversales». Entiendo que ahí –en las *articulaciones* posibles entre el pensar y

el decirse– se encuentran las amplias gamas de *fantasmata* y de *aletheia* a que alude refiriéndose a Platón el profesor Mainer. Ellas constituyen los distintos «juegos de verdad» (una evocación de los «juegos de lenguaje» de Wittgenstein); *intenciones de verdad* que llama E. Nicol en su *Metafísica de la expresión*, cuando trata de establecer los criterios que delimitan las fronteras entre las distintas formas de simbolización.

Poner el carácter determinante en el «entre» de la relación (no en ninguno de sus términos) modifica de manera radical el sentido de la consideración del tema, introduce una torsión en los elementos componentes, que resulta en una «superación» (distorsión) de los dualismos, tal como pone de manifiesto Deleuze cuando trata los efectos del concepto de *expresión* en filosofía (*Spinoza y el problema de la expresión*).

El resultado del giro que realiza ese énfasis es que en el duo pensar-decir ambos «elementos» son irreductibles, inseparables y mutuamente expresables o referibles; *traducibles* según códigos determinados por la *motivación*. Ésta se constituye en resorte de las transformaciones, medida de las correspondencias. Así termina considerándolo Vygotsky en los párrafos finales de *Pensamiento y lenguaje*, señalando la orientación de una antropología (filosofía) plausible (decible).

Pedro-José Herráiz Martínez
catedrático I.E.S «Ormia» de La Bañeza

* * *

En relación a las diez tesis sustentadas por José-Carlos Mainer y Francisco Jarauta en el Seminario mencionado y en vista de que ambos aludieron al pensamiento de Michel Foucault, señalo algunos puntos en los que el filósofo francés se refiere a los temas en cuestión.

I. La literatura

En *Las palabras y las cosas* y en una serie de artículos y entrevistas de la década de los años 60 y principios de los 70 es posible hacer una lectura de la relación entre la filosofía y la literatura. Varios de los textos sobre literatura le sirvieron a Foucault de soporte para su investigación crítica pero ellos no constituyen una «obra» en el sentido tradicional del término, no los integró en un objeto llamado libro, existen dispersos en sus escritos. No hay un libro de Foucault sobre literatura en el que estén contenidas sus ideas sobre qué es la literatura, pero sin embargo la define en diversos textos y en diferentes momentos como un saber, como una forma de pensar. La literatura es un pensamiento del afuera, en el que es posible encontrar a la filosofía como crítica de la actualidad en que vivimos.

El Foucault cartógrafo-historiador marca los límites temporales y espaciales del surgimiento de la literatura como una forma de pensar.¹ Ella ha estado en el centro de la cultura occidental desde el siglo XVI y ha manifestado la reaparición «del ser vivo del lenguaje, allí donde no se le esperaba». Pero actualmente, la literatura no ha logrado constituirse todavía en un lenguaje separado de los otros lenguajes; no ha conseguido formar una especie de «contradiscuro»; y tampoco ha llegado a remontar la función representativa clásica o significante del lenguaje. Esta es la razón por la que «... la literatura aparece cada vez más, como lo que debe ser pensado; pero también, y por la misma razón, como lo que en ningún caso podrá ser pensado a partir de la teoría de la significación.»²

Desde el el siglo XIX, la literatura ha proporcionado testimonios de diversas experiencias que han definido tanto a la cultura moderna como a nosotros mismos, y ha mostrado que su propio texto encierra posibilidades de transformación y de metamorfosis tanto en quien la escribe como en quien la lee. Foucault reconoce

que parte de su trabajo ha estado dirigido a comprender por qué el hombre transformó en objetos de conocimiento ciertas de las experiencias límite como la locura, el crimen, la muerte.³

Para Foucault los escritores que han remontado la función representativa del lenguaje y producir saberes de sí mismos y de su entorno al abrir, mediante sus experiencias límite, líneas de fuga para la escritura y el pensamiento modernos, son: Sade, Bataille, Blanchot, Hölderlin, Artaud, Roussel, Nietzsche. La característica común a todos ellos es que muestran allí donde menos se esperaba –en las cárceles, en los manicomios– el ser vivo del lenguaje. Ellos han escrito fuera del cuadro de la representación; han roto con los géneros; y su escritura es «... simple y pura manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar su existencia escarpada.»⁴ Su escritura es un acto peligroso en el que el escritor «... se distancia del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical ... y hace nacer en su propio espacio todo aquello que pueda asegurarle la denegación lúdica: lo escandaloso, lo feo, lo imposible.»⁵

La literatura transgresiva se abre con la obra del Marqués de Sade que «...en la oscura violencia repetida del deseo... agita los límites de la representación»⁶ y marca las fronteras entre la época clásica y la moderna. Michel Foucault afirma que la obra de Sade fue posible debido al sistema de exclusión en que vivió durante tanto tiempo.

El hecho de que en una época de transición, entre el siglo XVIII y el siglo XIX, haya podido nacer o resucitar una literatura al interior de algo que era excluido, muestra a juicio de Foucault algo fundamental para su investigación: averiguar la razón por la cual el «... mundo festivo de la locura hizo irrupción repentina en la literatura».⁷

Si Foucault encontró en Sade el tránsito de la literatura clásica a la moderna, en Maurice Blanchot reconocerá al último escritor

moderno, pues su obra muestra la posibilidad de que el lenguaje se relacione consigo mismo, constituya su propio espesor, sin tener que establecer relaciones con lo empírico. Blanchot ha delimitado a la perfección ese espacio literario irreductible a algún espacio real, sea el espacio social o el del lenguaje cotidiano. «No se sabe si el drama de la escritura es un juego o un combate, pero es Blanchot quien delimitó a la perfección, ese «lugar sin lugar» en donde todo se desarrolla».⁸

II. La crítica

Foucault, que se piensa más crítico que filósofo⁹, acepta ser filósofo cuando se cumple la función de diagnosticar el presente, y de evitar expresar una verdad omnicomprendiva. Desde Nietzsche ésa es la función que corresponde a la filosofía¹⁰. La labor de diagnóstico implica una indagación sobre quiénes somos hoy día y qué significa actualmente decir lo que somos. Diagnosticar el presente es también un esfuerzo por sacudir el lenguaje dialéctico que conduce la fuerza del pensamiento a la filosofía y dejar a ese pensamiento en el «... juego de la reconciliación; en el juego absolutamente transgresivo de lo Mismo y de la Diferencia; (es así, quizá, como hay que comprender a Bataille y las últimas obras de Klossowski); en la urgencia de pensar en un lenguaje que no sea empírico, la posibilidad de un lenguaje del pensamiento.»¹¹

Diagnosticar el presente no se corresponde con la historia del pensamiento en general, sino con «...todo aquello que contiene pensamiento en una cultura». Hay pensamiento en la filosofía; en una novela; en la jurisprudencia; en el derecho; en una prisión».¹² Por otro lado, el pensamiento no dialéctico que se constituye en la actualidad «... no pone en juego a la naturaleza o a la existencia sino a lo que es el saber. Su propio objeto será el saber. La literatura es un saber que pertenece a la misma trama que todas las otras formas culturales, y a todas las otras manifestaciones del

pensamiento de una época y que al utilizar el lenguaje de una determinada época en una cultura dada se vincula «... íntimamente a todas las otras formas de pensamiento».¹³

Actualmente el pensamiento gira alrededor del problema del lenguaje, y el desafío radica en hallar «... en un espacio único el gran juego del lenguaje...»¹⁴ que pueda conducir hacia una nueva forma de pensamiento, un pensamiento fuera de la dialéctica y de la representación.

Referencias

1. «... en la medida en que mis obras conciernen esencialmente a la historia, cuando traté el siglo XIX o el siglo XX, preferí apoyarme en los análisis de obras literarias más que en obras filosóficas». *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1984, 4 vols., vol.2, p. 107.
2. *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores, 1968, p.51
3. *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1984, 4 vols., vol. 4, p.57.
4. *Ibidem*, ps. 283-294.
5. *Las palabras...* op. cit., ps. 293-294.
6. *Ibidem*, p. 208.
7. *Dits et Ecrits*, op. cit. , vol.2, p. 109.
8. *Ibidem*, vol. 2, p. 123.
9. «N'étant moi même pas philosophe, à peine critique», Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique?*, Bulletin de la Société Française de Philosophie, Vol. LXXIV, 1990, Compte rendu de la séance du 27 mai 1978, ps. 35-63.
10. *Dits et Ecrits*, op. cit., vol.1, p. 606.
11. *Ibidem*, op. cit. , vol. 1, p. 268.
12. *Dits et Ecrits* , op. cit., vol. 1, ps 503-504.
13. *Ibidem*, vol.1, ps. 542-543
14. Ver *Las palabras...*, op.cit., ps. 297, 298, 299.

Graciela Lechuga Solís

José M. González García (Murcia, 1950) es director del Instituto de Filosofía del CSIC. Sus últimas publicaciones son: *La Máquina Burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka* (1989), *Las Huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber* (1992), *La Sociología del conocimiento y de la ciencia* (1994, con E. Lamo de Espinosa y C. Torres), y *Metáforas del poder* (1999).

José María Guelbenzu (Madrid, 1944) es escritor. Ha sido director de las editoriales Taurus y Alfaguara. Es colaborador habitual en el diario *El País*. Sus últimas novelas son: *El río de la Luna* (1981, Premio de la Crítica), *El esperado* (1984), *La mirada* (1987), *La tierra prometida* (1991, Premio Plaza & Janés), *El sentimiento* (1995) y *Un peso en el mundo* (1999).

Francisco Jarauta (Zaragoza, 1949) es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos se orientan especialmente en el campo de la filosofía de la cultura, la estética y la teoría del arte. Es autor de los ensayos: *Kierkegaard: los límites de la dialéctica del individuo* (1975), *Razón, ética y política* (1988), *Pensar el presente* (1993) y *Otra mirada sobre la época* (1994); es asimismo editor de los libros: *Nuevas fronteras – Nuevos territorios* (1996), *Conceptos/Miradas sobre la época* (1997) y *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (1997).

José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Trabaja en la historia de la literatura española de los últimos siglos, ha escrito varias obras sobre este tema: *Modernismo y 98* (1979), *La Edad de Plata (1902-1939)* (última edición, 1987), *La doma de la Quimera* (1988), *De postguerra (1951-1990)* (1994), *En el 98* (1997) y *Breve Historia de la Literatura Española* (1998, con C. Alvar y R. Navarro).

Patricio Peñalver Gómez (Sevilla, 1951) es catedrático de Filosofía en la Universidad de Murcia y Director de Programa en el Collège International de Philosophie de Paris. Es autor, entre otros libros, de *Márgenes de Platón* (1986), *Del espíritu al tiempo* (1989), *La desconstrucción* (1990) y *La mística española* (1997); y de numerosos artículos como «Desconstrucción y judaísmo» (1996), «Contextos de decisión en Weimer» (1998) y «Judaísmo y límites de la modernidad» (1998).

