

EL RESURGIR DE LA SOFISTICA

LUDWIG SCHAJOWICZ

“...—No sabría yo indicar cosa alguna que me haya hecho soñar más sobre el secreto de *Platón* y su naturaleza de es-finge que este *petit fait*, afortunada-mente conservado: que entre las almo-hadas de su lecho de muerte no se en-contró ninguna “Biblia”, nada egipcio, pitagórico, platónico, —sino a Aristó-fanes. ¡Cómo habría soportado inclu-so Platón la vida —una vida griega a la que dijo no— sin un Aristófanes!”

NIETZSCHE: *Más allá del bien y del mal*

i

HAY sin duda pensadores del siglo pasado y, sobre todo, poetas —¡Heine, el Aristófanes alemán!— que se adelantaron a Nietzsche en su empeño de desacreditar la religión imperante, considerándola, en analogía con la filosofía trascendental, un idealismo ascético, que reprime la sensualidad, ese “lujo” de la naturaleza humana. En su libro *En torno a la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, Heine llama una “desgraciada tentativa” la idea de poner en práctica el cristianismo que, por haber condenado la materia —al igual que Platón—, “ha costado a la humanidad innumerables víctimas”,¹ y no vacila en atribuirle el desafortunado

¹ HEINRICH HEINE, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834). Sämtliche Werke, Leipzig und Wien, 1890, p. 220.

rumbo que ha tomado la historia del Occidente. Pero los días de esta religión, cuyo ascetismo sólo supo agravar la lucha entre cuerpo y espíritu, están, según el poeta alemán, contados. El lo expresa de una manera inimitable: “¿No oís el campanileo? ¡De rodillas! —se le traen los sacramentos a un Dios moribundo!”²

Sin embargo, Heine se dio cuenta de la esterilidad que una actitud puramente negativa frente a todo sentimiento religioso podría ocasionar y volvió sus ojos al panteísmo y a los dioses paganos “en exilio”,³ entre los cuales refulgía Dionysos, el dios de los placeres de la vida. Otros poetas simplemente se distanciaron del iluminismo en boga, que había llegado a ser en la Europa Central la ideología de moda de los corifeos de la cultura. A la decadencia del cristianismo siguió aquella otra de la “religión del arte” (Weimar) que ciertos autores habían guardado intacta hasta que su fuente de inspiración primaria, la mitología clásica, cultivada por Winckelmann y Goethe, se convirtió en mero ornato literario en boca de todos los humanistas a lo *Settembrini*. Esta situación condujo a un conflicto entre la *ratio* y el *pathos* o, para decirlo de otro modo, entre el pensar científico y un pensar imaginativo que no podía ya permanecer por más tiempo desvinculado de aquél. Se inicia así el tránsito del clasicismo a la modernidad, como podemos observarlo sobre todo en Francia, cuyos grandes poetas —Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine—, luchan desesperadamente por liberarse de los fantasmas que perviven en ellos y barruntan el impasse hacia el que se precipita no sólo el artista sino también la humanidad.

Cuando Nietzsche opuso lo dionisiaco a lo apolíneo (el principio de individuación), se hizo patente la crisis que tal dicotomía produjo tanto en la literatura y las artes como en todos los ámbitos de la cultura; la estetizante mitología de los dioses olímpicos cedió el paso a una mitología arcaica —cuya importancia ya Bachofen había descrito— en la cual se fueron desenterrando poco a poco las raíces más recónditas de nuestra existencia.⁴ Y después de Nietzsche vino Freud, que considerablemente restringió la esfera de acción del

² *Ibid.*, p. 245. Existe una traducción española de varios párrafos de este libro hecha por el Dr. MANFRED KERKHOFF y publicada en el No. 8-9 de *Diálogos*, Puerto Rico, 1967.

³ *Die Götter im Exil* (1853). Ed. cit.

⁴ BACHOFEN, *Das Mutterrecht*, Basel, 1948. Véase p. 36: “Un mundo más temprano surge de su tumba; la vida busca retornar a sus inicios”. Y en la p. 61: “En vez de la edad apolínea del mundo se abre paso la dionisiaca y a nadie le ha conferido Zeus el centro de su poder sino a Dionysos, que sabía subordinar a él todos los demás cultos...”

yo racional, aunque deseaba afianzarlo incorporando a éste el terreno recuperable de nuestro inconsciente.

Por una parte tenemos, pues, lo que podría parecer un “regreso”: nuestro retorno a lo arcaico, dando espaldas a lo clásico; por otra parte lo que pudiera considerarse un “progreso” de nuestro sentido común, al liberarse así de prejuicios milenarios; pero no quisiéramos dar a estas palabras —regreso y progreso— carácter valorativo; valdría, pues, la pena detenerse unos instantes para averiguar lo que ellas en nuestro contexto significan.

Algunos van a decir: el propósito del iluminismo es la ampliación de la conciencia —*Bewusstseinsweiterung*—, deseable tanto para el individuo como para la sociedad. Aun aceptando provisionalmente esta fórmula un tanto abstracta, vamos a ver si podemos ponerla más a tono con la realidad, a riesgo de que se pierda el optimismo que de ella emana. La ampliación de nuestra conciencia puede entenderse como utopía concreta, tal como la expone Robert Musil en *El hombre sin atributos*, como un “aflojarse” para dar paso a todas las potencialidades que yacen en el interior de cada uno de nosotros, potencialidades que por lo general no llegan a manifestarse jamás, oprimidas como están por las idiosincrasias que constituyen nuestro “carácter”. Pero esas idiosincrasias, esos atributos —*die Eigenschaften*— que dan a cada vida su forma peculiar y definida, son los responsables de nuestro olvido del mundo de la posibilidad (*Möglichkeitswelt*) —lo utópico, para Musil— al encapsularnos en un “papel” que hemos de representar ante los otros y no sólo ante ellos sino ante nosotros mismos, que aspiramos a la consistencia de nuestro yo, a la “dignidad” de nuestro carácter en el mundo de la realidad (*Wirklichkeitswelt*). Musil emplea la palabra espíritu para designar el principio disolvente y, a su vez, generador, que impulsa nuestra vida, erosionando incesantemente las “dignidades” de nuestro yo.

“El espíritu deshace, revuelve y cohesiona nuevamente... Sin darse a conocer, odia a muerte todo lo que aparenta ser inamovible, los grandes ideales y las leyes y su pequeña impronta petrificada, el carácter pacífico. No considera nada firme, ningún yo, ningún orden”.⁵ Pero Musil, el poeta matemático, cuyo interés por el Círculo de Viena, o sea, por la corriente neopositivista, está fuera de cuestión, era al mismo tiempo un místico que experimentó con máxima

⁵ ROBERT MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, 1952. Traducido al español como *El hombre sin atributos* por JOSÉ M. SÁENZ. Barcelona, 1965. Véase p. 187 de la versión española.

intensidad la polaridad entre la “inhumanidad” de la ciencia y el pensamiento afectivo (*das Gefühlsdenken*). Este último le acerca de nuevo a la facultad mito-poética, controlada sólo por su proyecto de una “vida exacta”, la que curiosamente puede también manifestarse en un lema como el de “vivir hipotéticamente”, es decir, de acuerdo en cada caso con las circunstancias, sin un *telos* predeterminado. Su casi obsesivo afán de precisión hace que Musil rechace todos los sistemas cerrados —religiosos o filosóficos— por cuanto éstos quieren imponernos una ideología que siempre resulta a la larga opresiva. “Los filósofos son opresores sin ejército; por eso someten al mundo de tal manera que lo encierran en un sistema”.⁶ Descartados, pues, los sistemas, Musil no deja de darse cuenta de la imposibilidad de evitar la siguiente aporía: “Cada progreso es una ganancia en el individuo y una separación en el conjunto; es un aumento de potencia que termina en un aumento de impotencia; ya nada se puede hacer en contra”.⁷ Poco, si algo, se ha ganado, por lo tanto, con este progreso que se llama la ampliación de la conciencia.

Y ahora, a la segunda cuestión, la del regreso. El paso de lo clásico a lo arcaico es considerado todavía hoy por algunos autores como un lamentable atavismo, indefectible síntoma de una mentalidad primitiva o enferma. ¿Qué importancia puede tener para nosotros, entonces, el arcaísmo en el arte contemporáneo por ejemplo, a no ser desde el punto de vista patológico? Pero ¿qué es lo arcaico, lo primitivo, al fin y al cabo? ¿Es siempre el signo de una mentalidad poco desarrollada o puede ser lo propio del niño, en el sentido que la niñez tiene para Nietzsche o para Klee? ¿No es acaso la *Zwitschermaschine* (Máquina de gorjeos) de este último la manifestación de un infantilismo intencional, lo mismo que los violentos ovillos y borrones de Hartung, que se parecen a los primeros intentos pictóricos de un niño de dos años? Sin embargo, el altamente refinado primitivismo de un Klee o de un Hartung tiene la virtud de trasladarnos al paraíso perdido de la infancia, en el que ninguna estética, ninguna gris teoría ponía cortapisas a nuestra expresividad, ni la autocrítica refrenaba todavía el vuelo de nuestra imaginación. Ciertamente este no es un arte “bello” en el sentido convencional, como tampoco son bellas las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. ¿Será entonces lo arcaico la fealdad,

⁶ *Ibid.*, p. 308.

⁷ *Ibid.*, p. 188. Subrayado por nosotros.

tal como el manierismo europeo, especialmente en su último avatar —a partir de los años 1880— nos lo muestra? ¿No es el arte manierista el arte anti-clásico por antonomasia?⁸

Nietzsche ha visto en *El origen de la tragedia* que con Dionysos penetra lo caótico en nuestro mundo apolíneo —el de la plasticidad y, al mismo tiempo, el de un sueño coherente—, mundo mantenido antaño por los dioses olímpicos en un frágil equilibrio. Dionysos es el dios de la embriaguez, de la metamorfosis y de la locura, pero precisamente por esto él representa también la libertad divinizada, aquella libertad “histriónica” de la que únicamente puede surgir un “nuevo” mundo, sea fusionándose con Apolo —el mundo de la tragedia—, sea incorporándose este “Olimpo de la apariencia” en un vértigo de la voluntad de poder, de modo que Nietzsche pudo hablar de su mundo dionisiaco como de un eterno crear y destruir. No tenemos más que pensar en el sempiterno juego del niño Aion que, para él como para Heráclito, significa el antagonismo al par que la complementariedad entre caos y cosmos. Lo arcaico y lo potencial son, pues, los dos polos entre los que oscila la creatividad, siempre acompañada por la destrucción de los atributos del hombre, es decir, de aquel yo que se creía fijado de una vez para siempre. Pues si consideramos al hombre sin ese centro que es el yo, es decir, como un ser ex-céntrico que sufre una continua metamorfosis, cabe ver en él la a p o r í a v i v i e n t e que algunos pensadores de la Grecia antigua han encarnado y que ha resucitado, a partir de Nietzsche, en nuevas generaciones de sofistas. Ellos nos sugieren que lo arcaico —manifiesto principalmente en el lenguaje del cuerpo— y lo utópico concreto —la toma de conciencia de nuestras potencialidades— se deben a dos perspectivas de la misma realidad: el mythos dionisiaco y el espíritu libre, según la terminología nietzscheana. Ambos elementos los encontramos no sólo en la tragedia y en la comedia antiguas sino también en una corriente del pensamiento filosófico que va de los sofistas hasta los escépticos. En los primeros —los prototipos del iluminismo helénico— advertimos mejor que en

⁸ GUSTAV RENE HOCHE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1959. Traducido al español por JOSÉ REY ANEIROs con el título *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid, 1961. En la p. 228 encontramos lo siguiente: “El Manierismo juega precisamente entonces cuando todo ha cobrado un matiz desesperadamente serio; el clásico se pone serio cuando desea jugar... El Manierismo es infantilmente ‘autista’, lo ‘clásico’ corresponde en sentido erótico a lo ‘maduro’, dirigido siempre en su ‘gesto expresivo’ al otro, a un ‘tú’”.

los otros el auténtico espíritu *agonal* de la Grecia antigua. Sin embargo, estamos acostumbrados a considerarlos no como a “verdaderos” filósofos sino como a muy hábiles maestros de retórica que “vendían” su sabiduría a la juventud acomodada de Atenas: esta es la imagen que Platón nos ha dejado de ellos. Aristófanes, por su parte, divergiendo en muchos aspectos de aquél, nos presenta a Sócrates en *Las nubes* como sofista, o sea, como mercenario simulador y corruptor de la juventud, sin prever que la posteridad podría tal vez rehabilitar el concepto de sofista y aplicárselo a él mismo. Pero aparte de la ridiculización de un hombre en el que se puede ver, según el criterio platónico, todo lo contrario de un sofista, ambos coinciden en considerar la corriente sofística altamente nociva. Especialmente los virulentos ataques de Platón contra un pensar que ponía en cuestión la cultura institucionalizada, han sido muy aplaudidos durante casi dos milenios y medio por nuestra filosofía académica, dándose al apelativo de sofista una connotación tan peyorativa que todavía hoy tenemos que hacer un esfuerzo para descubrir en esta manera de filosofar una “lógica” —y esto quiere decir aquí una coherencia— que no difiere en nada del logos de la tragedia griega.⁹

Vernant la ha llamado una “lógica de la polaridad” para distinguirla de nuestra lógica de la identidad que propone, mejor dicho que nos impone la filosofía “seria” a partir de un Parménides —no la lúdica (o la cruel) de un Zenón¹⁰— y que en los conceptos clasificatorios de un Sócrates-Platón, basados en lo “verdadero”, llega a triunfar sobre la bipolaridad de los sofistas. “Esta lógica de la polaridad pertenece al periodo filosófico de la sofística. Es la

⁹ Inspirándose en el conocido libro de UNTERSTEINER *I Sofisti*, RAMNOUX hace en *La Revue de Métaphysique et Morale* (No. 1, 1968), la rehabilitación de los sofistas. Allí encontramos, entre otras, las siguientes palabras: “La tragédie dispute à la philosophie du double discours l'honneur de promouvoir l'homme en lucidité. Elle le fait mieux, parce qu'elle y joint un charme, capable de mêler la consolation à ce qu'Eschyle appelait déjà une divine pédagogie. C'est pourquoi la philosophie de Gorgias, mieux que celle de Protagoras, mérite d'être appelée 'philosophie de la tragédie'” (p. 13).

¹⁰ PAUL VALÉRY, *Le cimetière marin*, Oeuvres I, ed. La Pléiade, p. 151:

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
 M'as-tu percé de cette flèche ailée
 Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
 Le son m'enfante et la flèche me tue!
 Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
 Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

lógica de los sofistas. Los sofistas, como ustedes saben, inventaron lo que se llama *dissoi-logoi*. La idea es que en cualquier cuestión que la tragedia considera o en cualquier problema humano es posible componer dos argumentos estrictamente contradictorios. El discurso implica polaridad”.¹¹ El final del párrafo es un tanto irónico, por lo menos en lo que se refiere a la relación entre filosofía y tragedia: “Hay una polaridad en cada problema de la vida humana. Y más tarde con el gran movimiento de la filosofía clásica, habrá verdad y error, y, con verdad y error, con discurso verdadero y discurso falso, vemos el triunfo de la filosofía, pero el final de la tragedia”.¹²

Este triunfo de la filosofía clásica implica al mismo tiempo la decadencia del movimiento sofista. Más aún, la *demonstración*, —esa “desgracia hereditaria del pensar”¹³— va a sustituir ahora a la *mostración*, sobre todo a partir de Aristóteles y de la tradición aristotélica, que tiende al estatismo de la filosofía clásica. Esta, por lo tanto, suplantará a la sofística, que sin embargo seguirá ocupando, con distintos nombres, el ámbito no demarcado entre la mitología arcaica de nuestra cultura y el iluminismo del espíritu libre. Se trata, en el contexto nietzscheano, de las dos tendencias contradictorias, y al mismo tiempo complementarias, de divinizar y desdivinizar el mundo.

Para transformar esta aporía “seria” en una aporía *lúdica* hace falta, sin embargo, la expresividad histriónica del sofista, llámese este Protágoras, Gorgias o... Aristófanes, y, en nuestro tiempo, Adorno, Cioran o... Beckett. Todos ellos nos sugieren, o mejor aún nos muestran, aunque de modo muy diferente, problemas sin solución, situaciones sin salida posible. Así, al desalentar toda *respuesta* a un inútil preguntar, ellos proponen un principio de economía a la especulación filosófica. Sin embargo, el preguntar mismo ha de seguir, porque el impasse de sus aporías no deía de ser un incentivo para la invención... “artística”. Quizás le valdría más a la filosofía entera, sobre todo a la sofística, reconocer que

¹¹ JEAN-PIERRE VERNANT, *La tragedia griega: problemas de interpretación*, ensayo contenido en el libro titulado *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, editado por Richard Macksey y Eugenio Donato, Barcelona, 1972, p. 311.

¹² *Ibid.*, pp. 311-312.

¹³ ELIAS CANETTI, *Die Provinz des Menschen, Aufzeichnungen 1942-1972*. München, 1973, p. 13. Véase también la p. 326: “La demostración destruye. Hasta lo más verdadero es destruido por la demostración”.

ella es, ante todo, un arte —el arte de discurrir— que lo fue desde su nacimiento y es esto lo que la ha salvado hasta ahora del olvido. “¿Con qué ojos leemos a los filósofos —se pregunta Valéry— y quién los consulta verdaderamente con la esperanza de encontrar en ellos otra cosa que una fruición o un ejercicio de su espíritu? Cuando nos ponemos a leerlos ¿no es acaso con el sentimiento de que nos sometemos, por un rato, a las reglas de un bello juego? ¿Qué sería de esas obras maestras de una disciplina inverificable, sin esa convención que aceptamos por amor a un placer severo? Si se refuta a un Platón, a un Spinoza ¿no quedará, entonces, nada de sus asombrosas construcciones? No queda absolutamente nada si no quedan como obras de arte”.¹⁴ ¿Es, pues, también Valéry un sofista, por dar más crédito a la expresividad artística de un discurso que a su “verdad” informativa?

La expresión *pathica*,¹⁵ por no decir patética, del sofista de hoy es, valga la paradoja, una suerte de retórica de la antirretórica.¹⁶ No tenemos más que pensar en las obras de Beckett. El desprecio de todo “orden” y “belleza” en el discurso, la aparente incoherencia de los pensamientos, a veces el balbuceo o la monótona repetición, pueden muy bien cristalizar en una forma *sui generis*, que indudablemente capta la atención e impresiona al lector o al auditorio, a despecho de la intención “antirretórica” de autor. Lo mismo ocurre en la pintura, en la música y en todas las artes contemporáneas. Quizás el hombre no pueda, por muchos esfuerzos que haga, liberarse de la exigencia de la forma, aunque él reduzca poco a poco

¹⁴ PAUL VALÉRY, Oeuvres I, ed. cit. *Léonard et les philosophes* (1929), p. 1250.

¹⁵ Traducimos así el término alemán *pathisch*, de pathos = padecimiento, sufrimiento, pero también pasión, que se diferencia de lo patético por haber llegado este último a significar lo lastimero, lo lamentable o, en la retórica, lo hinchado, lo bombástico. *Pathico*, en cambio, se refiere más bien a la huella que todo lo experimentable imprime en nosotros, en una palabra, a nuestra expresividad. Es, pues, también lo géstico, inscrito no sólo en nuestras facciones, en nuestra voz y en el cuerpo entero, sino en nuestras obras, sean éstas artísticas o filosóficas. Lichtenberg opuso sus estudios *patognómicos* a la fisiognómica de Lavater que sólo observaba los rasgos fijos, “característicos” del rostro humano, sin dar mayor importancia a las metamorfosis que en tales rasgos opera la experiencia —sobre todo afectiva— del hombre.

¹⁶ En su *Negative Dialektik* (F. a M., 1966) expone THEODOR ADORNO su “apología” de la retórica: “En la cualidad retórica la cultura alienta la sociedad y la tradición el pensamiento; lo *desnudamente* antirretórico es unido a la barbarie en la cual el pensar burgués finaliza” (p. 62).

esta forma a sus elementos más simples, haciéndola desaparecer finalmente en el punto, en el silencio. El gesto —que no es sólo propio del cuerpo sino de cualquier medio expresivo del ser humano— suple entonces lo “no formulable” —lo místico de Wittgenstein— y esto explica la tendencia al “expresionismo” volcánico o al laconismo que advertimos en casi todos los sofistas contemporáneos.¹⁷

“Cada vez que pienso en lo esencial —dice Cioran— creo entreverlo en el silencio o en la explosión, en el estupor o en el grito. Jamás en la palabra”.¹⁸ Se ve claramente hasta qué punto el sofista puede renunciar a la función comunicativa del lenguaje. El filósofo de escuela, en cambio, tiende a dejarse llevar por el encadenamiento racional de sus argumentos, deseando convencernos —y, en fin, convencerse a sí mismo— con los silogismos puestos en marcha por él; eventualmente puede celebrar la victoria de la *philosophia perennis* como “la ciencia de las ciencias” sobre las meras opiniones de sus opositores debidas a imágenes cambiantes y, por lo tanto, efímeras. Para decirlo brevemente: el filósofo cree servirse de conceptos más o menos definitivos; el sofista está muy consciente de las metáforas que usa, y estas metáforas van a manifestarse igualmente en sus gestos y entonaciones de la voz, es decir, en su expresividad. Ya Lichtenberg había constatado el carácter metafórico de la mayoría de nuestras expresiones verbales y quiso descubrir en ellas “la filosofía de nuestros antepasados”.¹⁹ Pero Platón, que se sirve abundantemente de la metáfora, se niega a reconocerla como un conocimiento en lenguaje cifrado, rechazando, por lo tanto, este expediente mostrativo de la

¹⁷ SAMUEL BECKETT describe así el impulso básico del artista de hoy: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.” (*Samuel Beckett. A collection of critical essays*, edited by Martin Esslin, New Jersey, 1965. El pasaje citado pertenece a uno de los tres diálogos que Beckett sostuvo con George Duthuit).

Para ADORNO el lenguaje “quisiera retroceder al silencio: hay, según una frase de Beckett, ‘a desacralisation of silence’”. (*Aesthetische Theorie*, F. a. M., 1970, p. 203).

¹⁸ E. M. CIORAN, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, 1973, p. 202.

¹⁹ G. C. LICHTENBERG, *Aphorismen, Briefe, Schriften*, Stuttgart, 1940, p. 153. Aquí se encuentra este otro aforismo: “La metáfora es mucho más discreta que su autor y así ocurre con muchas cosas. Todo tiene sus profundidades. Quien tiene ojos ve todo en todo”.

sofística. El exige que sea el logos el único criterio válido para sostener nuestras proposiciones. La metáfora sólo tiene en Platón carácter aclaratorio de sus hipótesis, pero no demostrativo.

El “gesto” y la palabra escueta de la información, o sea, por un lado, el lenguaje *pathico* del cuerpo entero, que invita a la interpretación —aunque es en sí misma ya interpretación, es decir, metáfora— y, por otro lado, el lenguaje articulado de la comunicación: he aquí, pues, la primera gran diferencia entre los medios empleados por el sofista y el filósofo. Comunicable, en sentido corriente, es sólo parte de lo consciente, pero la palabra gésica de los sofistas —en que se interpenetran el logos y la pasión— incluye en su manifestación “retórica” tanto lo racional como lo irracional —mejor dicho, para evitar malentendidos: lo no-racional—, tal vez lo caótico en su tránsito hacia lo intramundano y viceversa. ¿No es el caos de la expresividad precisamente el origen del momento cósmico de actividad la artística? Por esto Adorno, inspirado en Karl Kraus, dice: “Es tarea del arte de hoy caotizar el orden”.²⁰ Quien quiere eliminar los “gestos” del hombre como residuos atávicos de la cultura heredada, tiende a eliminar, asimismo, la sexualidad —también culturalmente condicionada— es decir el máximo goce del hombre, por considerarla su “degradación” animálica. ¿No obedecerá esta tendencia represiva a un inconsciente puritanismo, deseoso de sofocar todo lo que no sea la “alta” cultura, que aspira siempre al rigor y a la austeridad? Pero ¿acaso Nietzsche no comprendió mejor las raíces de la cultura cuando escribió: “Grado y especie de la sexualidad de un ser humano llegan hasta la más alta cumbre de su espíritu”?²¹

²⁰ THEODOR V. ADORNO, *Minima Moralia*, F. a. M., 1951, p. 428. No me queda otro recurso que traducir de esa manera el aforismo de ADORNO que reza en el original: “Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen”, ya que una versión más literal, por ejemplo: “Es tarea del arte de hoy traer el caos al orden”, se prestaría fácilmente a ser comprendida como un ordenamiento del caos, lo que naturalmente no es la intención del autor. Ordenar una situación que presuntamente tiende al caos fue el propósito principal del arte clásico: “caotizar” —y esto quiere decir aquí *vivificar*— un orden petrificado, es la tarea del Manierismo y muy especialmente de la modernidad. Una similar observación se encuentra también en *Aesthetische Theorie*, del mismo autor, p. 144.

Véase también LUDWIG SCHAJOWICZ, *Mito y existencia*, Puerto Rico, 1962, capítulo XV: *El mundo dionisiaco*, pp. 357-385.

²¹ NIETZSCHE, *Más allá del bien y del mal*, traducción de ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL, Madrid, 1972, p. 93.

En efecto, hoy sabemos que entre el conocer gestual y la *animallitas* puede haber una analogía: el placer de transgredir una prohibición. Que este placer sea en parte inconsciente y hasta cruel, lo ha visto también Nietzsche muy claramente cuando apunta hacia la “espiritualización y ‘divinización’ siempre crecientes de la crueldad”, que es signo de toda cultura superior.²² A ese ingrediente sado-masoquista del conocer alude ya el libro del Génesis con su descripción del primer “saber” de Adán y Eva al contravenir la única prohibición impuesta por Dios. Ellos saben, después de haber infringido esta prohibición, que están desnudos y su vergüenza puede considerarse como el inmediato resultado de su desobediencia; instigada por la serpiente o el demonio, que es, según Nietzsche, “el más antiguo amigo del conocimiento”.

Igualmente tiene el conocer de los sofistas modernos un cierto carácter sado-masoquista, por no tratarse meramente de un conocimiento racional sino del percatarse de un repentino “hallazgo” —el *kairos* de Gorgias— acompañado por el placer-dolor de todo “pecado” intelectual, cuyas raíces sexuales no quedan ocultas a los que saben leer lo inconsciente en el lenguaje psico-somático, que es una expresión espontánea, sobre todo no comunicativa. Aunque este “hallazgo” haya sido disfrazado con una serie de proposiciones racionales, no debemos olvidar nunca la relativa intraducibilidad de la pasión humana, es decir, nuestra incapacidad de comunicar a alguien, con la palabra meramente racional, un estado de ánimo que sólo puede manifestarse por unos gestos no intencionados, por el lenguaje del cuerpo, como es el caso de la “crueldad” de Antonin Artaud, cuyos dos polos son: el apetito de vivir y la inexorabilidad del hado. El último es aceptado, según él, como necesidad “cósmica” por nuestra conciencia, ya que ésta también abarca lo no-comunicable, lo que hasta cierto punto se sustrae a toda experiencia directa: “La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia...”²³

¿No reconocemos acaso en esta constelación de la “crueldad” el antiguo dualismo nietzscheano de lo dionisiaco —apetito de vivir— y lo apolíneo —rigor implacable? ¿Y es posible que no veamos en la oposición de ambos la raigambre sofística de la tragedia, y naturalmente también de la comedia aristofanesca? Tanto la una

²² NIETZSCHE, *La genealogía de la moral*, Madrid, 1972, p. 75.

²³ ANTONIN ARTAUD, en su primera carta sobre la crueldad (1932) incluida en el libro *El teatro y su doble*, Bs. As., 1971, p. 104.

como la otra contrastan con el racionalismo conceptual de Sócrates, quien, con su dialéctica optimista y su proselitismo moral, se ha convertido, poco a poco, gracias a su condena, y al celo misionero de su discípulo Platón, en la máxima autoridad a la que puede aspirar un maestro de pensar. Pero ¿qué quiere decir en la filosofía la palabra “autoridad”? ¿No es este término incompatible con la iniciativa filosófica misma? ¿No es ella “cruel” porque nuestro afán de conocimiento, ligado a nuestro apetito de vivir, que constituye un aspecto de la voluntad de poder de Nietzsche —o, como él lo dice, una consecuencia de ésta—, parece oponerse al acontecer del mundo, considerado como implacable por Artaud? ¿No es la sofística, que se da cuenta de esta crueldad, más “verdadera” que la filosofía socrática? ¿Puede acaso Platón “vivir” sin su antagonista Aristófanes?

II

El afirmador de la vida, Nietzsche, ha encontrado en la expresión *amor fati* un equivalente “lúdico” para su voluntad de poder porque de tal manera nos puede decir que esta voluntad no es una mera voluntad sino más bien un querer, en el doble sentido de esta palabra: un tender hacia la fusión afectiva y, naturalmente, un tender a la posesión del objeto amado; vemos que el español nos ayuda aquí a entender mejor a Nietzsche. Asimismo nos conviene considerar el término poder más bien como potencia, y enseguida se nos ocurre la potencia sexual del hombre como su paradigma. Así, el destino, re-transformado en algo propio, es querido como un *ego-fatum* que lo abarca todo: desde la animalidad hasta el sistema solar, desde el amor sexual hasta el orden cósmico.²⁴ Resulta, pues, que el teatro de la crueldad de Artaud es, desde el punto de vista del arte escénico, una especie de “traducción” del *amor fati* de Nietzsche, ya que éste, con su idea de querer lo que no es “amable”, es decir, su destino, anticipa la voluntaria aceptación de la necesidad, en la que Artaud ve un acto de lucidez, acto que es considerado por él como un ritual arcaico y, al mismo tiempo, como un ensanchamiento de nuestro foco perceptivo.

Pero ¿es acaso el *amor fati*, la voluntaria aceptación de lo ignoto, algo más que la retórica de un hombre *pathico* —y aquí tal vez valdría mejor decir patético en su significado corriente— que

²⁴ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, ed. cit., p. 122: “. . . lo necesario no me hiera; *amor fati* constituye mi naturaleza más íntima.”

trata de persuadirse a sí mismo de que el *fatum* debe tener algún sentido?²⁵ El podría simplemente afirmar: sí, el *fatum* tiene un sentido, si no, no sería *fatum*; pero este sentido es para los seres humanos indescifrable. ¿Por qué entonces amarlo o inclusive tomarlo en consideración? Algunos van a contestar: porque de esta ficción depende nuestra resistencia contra la muerte, porque sólo si nos aferramos a aquélla como a un dogma (el hombre es, según Cioran, “el ser dogmático por excelencia”) podemos seguir viviendo. ¿Constituiría entonces este ilusionismo, para bien o para mal, la condición de nuestra existencia? Quizás nos es lícito afirmar, de un modo simplificador, que en Nietzsche y Artaud para bien; en Kafka y Beckett para mal; es decir, que el *fatum* es concebido por los primeros como una inexorable concatenación de hechos, en el fondo incognoscible pero en última instancia confiable —y hasta “amable”—, en cambio, para los segundos no deja de ser un “sentido” del sinsentido y, por lo tanto, un *fatum* negativo, que se debe acaso —especialmente en Kafka— al obrar de un *deus malignus*.²⁶ En todos los casos se trata de un modo de superar el nihilismo o, en resumidas cuentas, de intentar vivir en su atmósfera asfixiante. La palabra que Benn —un expresionista de pura cepa— ha encontrado para sostenerse en su “mundo de expresión” es la de “una trascendencia del placer creador”.²⁷ Sin esta trascendencia, que equivale a una irrupción del inconsciente en la vida prosaica, el hombre lúcido sólo vería que “el desierto está creciendo” (Nietzsche). Con ella tiene en sus manos lo que la “retórica” significa para los nuevos sofistas: no otra cosa que la por Benn llamada *Artistik*, término que difícilmente puede traducirse al español; diríamos, de primera intención, que es una especie de “acrobacia artística”,²⁸ por lo que la *Artis-*

²⁵ ADORNO parece incapaz de entender el *amor fati* de NIETZSCHE, como lo demuestra en *Minima Moralia* (p. 173), donde encontramos lo siguiente: “Nietzsche mismo ha enseñado el *amor fati*, ‘Tú debes amar tu destino’. Esto que aparece en el epílogo del *Ocaso de los ídolos*, es su más íntima naturaleza.” Pero yo me pregunto cuándo y dónde ha postulado NIETZSCHE un tal imperativo. El destino no es lo que nos ocurre, sino lo que de esto nosotros hacemos nuestro, por lo tanto no es el *amor fati* una glorificación de lo más absurdo posible, sino más bien un enaltecimiento de la propia creatividad. “*Création* es, para Valéry, *création narcissiste*. El arte se convertirá en *solitario ejercicio*. La expresión de sí mismo es más importante que la comunicación.” (HOCKE, *El Manierismo*, ed. cit., p. 376.

²⁶ Véase GÜNTHER ANDERS, *Kafka: Pro und Contra*, München, 1951.

²⁷ G. BENN, *Probleme der Lyrik* (1951), incluido en *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1959.

tik vendría a ser aquel manierismo de que se sirve la sofística para sacarle airoosamente partido a una realidad ambigua, convirtiendo —como se dijo antaño— la causa más débil en la causa más fuerte y viceversa.²⁹ En breve, el sofista, que siempre se ha caracterizado por su versatilidad, está, pues, particularmente dotado para invertir las perspectivas, como lo hizo Nietzsche, quien se consideró un maestro en este arte. Veamos lo que dice en *Ecce Homo*: “Desde la óptica del enfermo, elevar la vista hacia conceptos y valores *más sanos*, y luego, a la inversa, desde la plenitud y autoseguridad de la vida *rica*, bajar los ojos hasta el secreto trabajo del instinto de *décadence* —este fue mi más largo ejercicio, mi auténtica experiencia... Ahora lo tengo en la mano, tengo mano para *dar la vuelta a las perspectivas*”.³⁰ Compárese este pasaje con el siguiente de Beckett y se verá cómo los *dissoi logoi*, es decir, las distintas perspectivas con que se enfoca la realidad, han de ser opuestas para que —como en el caso de Nietzsche— surja la inquietante paradoja entre una ciega razón y una lúcida sinrazón.

Hamm.—Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (*Pausa.*) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (*Pausa.*) Sólo él se había salvado. (*Pausa.*) Olvidado. (*Pausa.*) Parece que el caso no es... no era tan... insólito.³¹

²⁹ G. BENN, *Ausdruckswelt*, Wiesbaden, 1949: “Encontrar la expresión, ser artista, hacer un trabajo frío solitario, no dirigirte a nadie, no apostrofar a ninguna comunidad... ¡Por lo tanto, *Artistik!*” (p. 24).

²⁹ Véase EUGÈNE DUPRÉEL, *Les Sophistes*, Neuchatel, 1948, p. 39. “Dès l'antiquité on a vu dans cette formule la prétention impudente de faire servir la Rhétorique au triomphe de la cause injuste sur la cause juste. Mais cette interprétation est tout arbitraire; par les mots ‘le discours le plus faible’, l'auteur de la formule paraît bien avoir voulu désigner l'énoncé de la cause qui, avant le plaidoyer, paraît devoir succomber, ayant contre elle les premières apparences.”

³⁰ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, ed. cit., p. 23. Este pasaje es citado igualmente por DELEUZE en su *Logique du sens*, Paris, 1969.

³¹ S. BECKETT, *Fin de partida*, p. 133. Traducción de ANA MARÍA MOIX, Barcelona, 1970.

¿No se complementan acaso los dos discursos —mundo-belleza y mundo-cenizas— si admitimos que ambos ven lo mismo aunque con diferentes ojos? Si digo que se complementan no quiero insinuar con esto que el autor haya tratado de identificar los puntos de vista contrarios; simplemente, ocurre aquí algo similar a lo que sucede en algunas corrientes de la pintura moderna. Lo vamos a observar si contemplamos un cuadro de Chirico, el iniciador de la así llamada “pittura metafisica” y uno de los precursores del surrealismo, en el que ya podemos descubrir el elemento onírico que va acompañado de una ruptura de la coherencia de los objetos representados, en breve, de nuestra “lógica”. Pues ¿qué significan en muchos de sus cuadros las solitarias plazas flanqueadas por imponentes edificios vacíos, los relojes que parecen haberse parado de repente, los extraños maniqués en medio de la calle, en fin todo ese universo deshabitado o habitado casi exclusivamente por unos muñecos sin rostro, que fácilmente nos producen una sensación de pesadilla? En estos espacios, tan fríos como solemnes, el tiempo parece haberse detenido; el mundo luce como petrificado y sólo las cosas inanimadas han quedado en pie. ¿Qué ha ocurrido? ¿Qué peste ha barrido toda vida, ya que no advertimos indicio alguno de ella? ¿Será meramente un mal sueño o el presentimiento de una catástrofe que se avecina?³² ¿Cuál es el sentido de estos cuadros? Quizás se trata de una simple advertencia de que no hay sentido en absoluto aprehensible por nosotros, o quizás es una expresión de la perplejidad metafísica de Chirico, a quien las cosas le lanzan una mirada extraña e interrogativa. El hombre —parece decirnos— es el ser atormentado por la compulsión de contestar estas preguntas, pero cada esfuerzo por escudriñar lo esencial y darse una respuesta es vano. Quizás la obra de arte sea un intento de contestación, aunque ella misma engendre una nueva serie de preguntas. Tenemos aquí —si se quiere hablar de comunicación de un contenido— algo que me gustaría llamar una comunicación indirecta, ya que esas plazas enigmáticas de Chirico no se pueden “describir” adecuadamente sin entrever algo que no se da a simple vista. “Una obra de arte —dice él, refiriéndose a sus cuadros— ha de contar algo

³² DINO BUZZATI, más conocido como escritor que como pintor, plasma en sus cuadros “la súbita irrupción de la angustia llevada a su paroxismo”, como dice MARCEL BRION en su libro *Art Fantastique* (Paris, 1961), donde se reproduce una pintura de este artista titulada: *Un fin del mundo*.

³³ Véase *Artists on Art*, ed. por Robert Goldwater & Marco Treves, N. Y., 1945, p. 440.

que no aparece en su exterior configuración".³³ En lo onírico surge de nuevo el mundo mágico, sepultado por una lógica de la vigilia que desea dominar toda nuestra vida anímica. Hay una cierta crueldad en este antagonismo que nosotros simplemente olvidamos cuando la vida racional nos fuerza a despertar de los sueños en que se realizan, aunque disfrazadamente, nuestros deseos.

Tengamos en cuenta que Chirico crea sus obras más relevantes al mismo tiempo que Kafka escribe las suyas, sin que se pueda hablar aquí de una influencia directa. Pero en ambos podemos ver los efectos de una doble perspectiva, sobre todo en Kafka: el sentimiento de la total incertidumbre que se apodera del hombre al tener que cambiar de un enfoque de la realidad a otro. Volvamos otra vez a Chirico; él nos dice que "cada cosa tiene dos aspectos: el 'aspecto ordinario', que casi siempre vemos y que cada cual ve, y el 'aspecto espectral y metafísico' que sólo raros individuos tienen la facultad de contemplar en momentos de clarividencia y abstracción metafísica".³⁴ Se trata, pues, para Chirico de unos signos mágicos que ya hicieron estremecerse al hombre primitivo y que siguen siendo indecifrables para el hombre de nuestra civilización tecnificada. La persistencia de tal incógnita, que se produce forzosamente, es para Chirico la eterna prueba —y aquí parece coincidir con Kafka— del *s i n - s e n t i d o* del universo. Quizás conviene añadir que la palabra *sentido* es usada aquí de manera similar a cuando preguntamos por el sentido de una investigación científica cualquiera. Esta pregunta es, sin duda, racional, es decir, cabría darle una respuesta; o, para decirlo con Wittgenstein: "Si se puede plantear una cuestión, también se puede responder." O viceversa: "Para una respuesta que no puede formularse, tampoco se puede formular su pregunta".³⁵ Pero, aparte de lo discutible que podría ser una tal prohibición de preguntar, sospechamos que tras la indagación del sentido del universo hay una oculta intención —*une arrière pensée*—. Podemos decirlo de esta manera: si preguntamos así, este no es un verdadero preguntar, ya que tal pregunta da por sentado que el universo está hecho con una intención finalista, y esta implícita suposición hace de la misma pregunta un sinsentido. Pero veremos enseguida que el sacrificio de la "lógica" —en aras de la "magia"— no es tan ilógico como podría parecer. Chirico descubre aquí simplemente —o re-descubre después de Freud— una lógica más "pro-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico Philosophicus*, Madrid, 1957, p. 189 § 6.5.

funda”, la onírica o la mágica, como él la llama. ¿No veremos en este regreso también un síntoma del resurgir de la sofisticada?

¿Qué ocurre entonces con el arte? ¿Cuál es su función —si tiene alguna? El arte es, para Chirico un aventurarse en las profundidades del mundo mágico, y justamente por eso no deja de ser una especie de liberación del hombre, pero —y ahora viene lo más interesante de esta idea— este arte es producto de los modernos filósofos y poetas, quienes rompieron su vinculación con el pensar exclusivamente lógico. “Schopenhauer y Nietzsche —dice Chirico— enseñaron como primeros el profundo significado del no-sentido de la vida, y cómo este no-sentido podía ser transmitido por el arte. La eliminación del sentido lógico en el arte no es una invención de nosotros, los pintores.” Chirico nos ofrece ahora el siguiente ejemplo para ilustrar su idea: “. . .Un hombre está sentado en su cuarto, una jaula de pájaros, libros, todo parece enteramente corriente porque la cadena de recuerdos explica todo lógicamente. Pero supongamos que, por un instante, y por razones inexplicables e independientes de la voluntad, un miembro de esta cadena se rompe. . . ¡Quién sabe cómo yo vería al hombre sentado, la jaula, los libros. . . qué sobresalto! La escena no habría cambiado, sólo yo la vería bajo otro vínculo de visión. Y aquí estamos en el aspecto metafísico de las cosas”.³⁶

Hago aquí un paréntesis porque me parece que en las conocidas películas de Buñuel se puede encontrar, a veces, este salto de una visión a otra. Bástenos pensar, por ejemplo, en “El ángel exterminador”: hay una fiesta en la mansión de unos ricos burgueses y, de repente, las personas reunidas en ella se dan cuenta que no les es posible salir de allí, a pesar de que hay puertas y ventanas abiertas al exterior.

Algo, no se sabe qué, les impide franquear el umbral y volver a sus casas; ellos no pueden explicarse este impedimento. No es que se hayan paralizado sino simplemente que *no pueden* escapar de aquel lugar. Se ha zafado, por lo tanto, un eslabón de la cadena causal que explica lógicamente sus mutuas conexiones y, de improviso, toda la perspectiva cambia. Aunque algunos han querido ver en esta situación una metáfora del efecto paralizador de la alta burguesía, cuya esterilidad es denunciada por Buñuel, lo que nos interesa aquí es este recurso “surrea-

³⁶ WALTER HESS, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, 1956, p. 112.

lista" empleado por el cineasta que equivale a la irrupción de lo metafísico que, según Chirico, puede aparecer en la vida cotidiana cuando se produce un salto repentino de la visión, un cambio de perspectiva. Este cambio de perspectiva, cuyo descubrimiento él le atribuye a Nietzsche, es el resultado de una especie de espejismo que propician ciertas ciudades. Y aquí añade Chirico: "La ciudad italiana por excelencia donde el fenómeno aparece es Turín".³⁷ Uno de sus extraños cuadros lleva precisamente el título *Melancolía de Turín* y en esto hay una inquietante coincidencia, pues fue ahí, en esa ciudad, en Turín, donde Nietzsche experimentó aquella inusitada euforia que, según su propia descripción, lo "inflamó como una llamarada". Pierre Klossowski, en su magistral libro sobre Nietzsche, sostiene que éste se vio asaltado en Turín por las "realidades muertas" —diremos, por la "magia" de Chirico— que, de repente, irrumpieron en las experiencias racionales de su vida consciente haciéndola retroceder. Por medio de la magia —esta lógica primitiva— las "realidades muertas son reactivadas" (Klossowski) y el pasado, jubilosamente, re-conquista así su derecho sobre el presente.³⁸ Esto sucedió en una ciudad como Turín "donde lo diáfano quita el peso a las cosas para profundizarlas en un alejamiento infinito".³⁹ En efecto, Klossowski ve en Turín el elemento desencadenador del agón que conduce a la locura de Nietzsche, locura que coincide con un estallido apoteósico, en el que finalmente se enfrentan los protagonistas de *Ecce Homo*: Dionysos y Cristo.

En cuanto a Schopenhauer —que Chirico cita como el otro testigo de una experiencia del sinsentido del universo— podemos decir que efectivamente en su mundo-voluntad el tiempo ha muerto, porque si todo ha de volver, este eterno retorno de lo fenoménico equivale a una ilusión del devenir, a la no-existencia de lo irreversible. El tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* que corresponde a la estética del filósofo, es, por desgracia, enteramente tradicional por cuanto se basa en un principio contrario al apetito de vivir (la voluntad) que sólo por momentos puede

³⁷ *Ibid.*

³⁸ G. BENN, "Nosotros llevamos dentro de nuestra alma a los tempranos pueblos y cuando la tardía *ratio* se afloja en el sueño o en la embriaguez, ascienden ellos con sus ritos, su mentalidad pre-lógica y nos conceden una hora de participación mística." (*Der Aufbau der Persönlichkeit*, contenido en *Gesammelte Werke*, ed. cit.).

³⁹ PIERRE KLOSSOWSKI, *Nietzsche y el círculo vicioso*, traducido por NÉSTOR SÁNCHEZ y TERESA WAGEMAN, Barcelona, 1972, p. 350.

aquietar la voracidad de la vida; porque la voluntad es, según Schopenhauer, el caos emergente de nuestros impulsos, y la representación en el arte parece detener la rueda de Ixión de la existencia y con ello el auto-demoleedor empuje del universo, como si por breves momentos su hambre inextinguible se hubiera saciado. Naturalmente, esta "realidad" artística se constituye sólo si es desvinculada de todos nuestros apetitos, que a veces llamamos nuestros intereses. No ha de extrañarnos, pues, que en una estética como ésta la música sea la reina de las artes. Ella logra, como ninguna otra, "redimirnos" —aunque sea por unos instantes— de nuestra diabólica voluntad. Como lo dijo Büchner: "El mundo es el caos. La Nada es el dios universal por engendrar."

Cuando Nietzsche, en el quinto libro de *La Gaya Scienza*, celebra la victoria del ateísmo, la atribuye, precisamente, a Schopenhauer, al decir que éste fue "en cuanto filósofo, el primer ateo convencido e inflexible que hemos tenido los alemanes", añadiendo poco después una pregunta que parece dar razón a Chirico: "¿Es que la existencia tiene en absoluto sentido?" (Aforismo 357). Pero así y todo, Schopenhauer fue todavía un teleólogo; aun cuando considera la vida-voluntad como una suprema absurdidad por la cual el género humano ha de pasar infinitas veces, vislumbra al mismo tiempo como única escapatoria —pero escapatoria al fin— el nirvana, que sólo el santo puede alcanzar cuando se ha despojado de todos sus apetitos terrestres, es decir, de su . . . voluntad. Esta subrepticia "soterología" me parece estar reñida con el nihilismo consumado de Nietzsche —exceptuando su "Zaratustra" y sus visiones de adiestramiento de la humanidad, que son, en el fondo, resultado de su desesperación por no ser comprendido de sus contemporáneos. Nietzsche, para quien la idea del eterno retorno se basa no meramente en la repetición —y mucho menos en un mecánico repetir de la vida— sino igualmente en la diferencia (Deleuze), fue quizás el primer gran sofista de los tiempos modernos.⁴⁰ Podemos una vez más apoyarnos en Klossowski, quien sostiene que la coincidencia de las dos perspectivas —en última instancia, religiosas— fue lo que desató la locura de aquél.⁴¹ ¿Hay, por lo tanto, como se ve ya en Gorgias, una sofística no enteramente divorciada de la

⁴⁰ Véase sobre todo la Introducción de G. DELEUZE en su libro *Diférence et répétition*, Paris, 1968.

⁴¹ No podemos pasar por alto su enfermedad orgánica, aunque aquí parece Klossowski coincidir con la teoría de Groddeck de que toda enfermedad es *deseada*, si bien inconscientemente, por su víctima.

religión?⁴² ¿Es Nietzsche, pues, a semejanza de Jacob, uno que lucha contra el ángel de Dios? ¿No quiere Dios que el hombre se dé cuenta que “la creación ha sido el primer acto de sabotaje”?⁴³

La aporía viviente, de la que hemos hablado, se petrifica aquí en el gesto de la demencia; parecería, pues, que el sofista trata de quedar lúcido, mediante la perpetua duda, pues “no es la duda sino la certeza lo que vuelve loco”, como el mismo Nietzsche lo dijo en *Ecce Homo*. Entonces ¿es esta certeza hostil a la vida, por lo menos a la vida consciente, y no le queda al sofista otro remedio contra la enfermedad que le amenaza, salvo el refugiarse en la mentira semi-consciente que llamamos la... poesía? Si es un *poeta doctus*, que ha de ser en nuestro mundo a la par que un científico un filósofo,⁴⁴ va a presentarnos las dos caras de la realidad que tanto nos inquieta, lo que explica, en parte, el rechazo inicial de que es objeto por la mayoría de un público no acostumbrado a tales aporías. Pero estos escritores y artistas —*el pictor doctus*: Kandinsky o Duchamp— no han querido mostrarnos la realidad ya conocida; ellos fueron, por decirlo así, las antenas de una realidad a punto de formarse, de concretarse o simplemente de ser reconocida como tal, de manera que es posible llamarlos, con Oscar Wilde, los “inventores de lo real”.⁴⁵ En cambio, el realismo socialista ha de considerar a los artistas que se inspiran en tales doctrinas como decadentes o como enemigos de la revolución.⁴⁶

⁴² C. RAMNOUX, *op. cit.*, p. 5, dice: “Toute situation aporétique, l'insoluble noeud des élans tirant en sens contraires, tout embarras trahit dans l'homme un combat entre les démons. L'occasion favorable pour apercevoir le divin, c'est précisément le moment de l'embarras.”

⁴³ CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, 1952, p. 121.

⁴⁴ WALTER JENS, *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1957, p. 17. Igualmente puede decirse que el sofista como *philosophos doctus* ha de ser, a su vez, un poeta y un científico, no como la gente en general lo entiende sino a la manera de un Valéry: un crítico tanto de la poesía como del “progreso” de la ciencia. El *philosophus doctus* ha perdido su fe en el pensar sistemático, pues el lenguaje mismo —la comunicación— puede llegar a distanciarlo de la realidad. Como dice Kafka: “No tengo que comunicar nada, nunca, a nadie.”

⁴⁵ OSCAR WILDE, *La decadencia de la mentira*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Stgo. de Chile, 1935.

⁴⁶ Véase sobre esto THEODOR ADORNO, *Aesthetische Theorie*, ed. cit., p. 477: “Beckett es más realista que los realistas-socialistas que, por su principio, falsean la realidad. Si la tomasen bastante rigurosamente se aproximarían a aquello que Lukács condena, quien, durante sus días de detención en Rumania, debe haber constatado que Kafka es un escritor realista.”

No hace mucho que apareció un libro en cuyo título ya se hace patente la concepción que los historiadores del arte, a partir del primer decenio de nuestro siglo, comienzan a tener de su disciplina: *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit* ("De la imitación a la realidad"); en este ensayo se articula la idea de que el artista moderno lejos de imitar lo real, lo plasma, guiado por recónditos impulsos o, como podría también decirse, que él anticipa, en muchos casos, un nuevo modo de ver la realidad, lo que equivale a una transformación de nuestra sensibilidad entera (véase lo dicho sobre Chirico y sobre Kafka). El subtítulo del libro reza así: *Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917* ("La liberación creadora del arte de 1890 a 1917").⁴⁷ Mas si el arte se ha liberado en estos años —a veces completamente— de las cadenas que una concepción tradicional de la mimesis le imponía, no por esto la abstracción nos ofrece un asidero más estable, más seguro, para nuestro contacto con la realidad. Buscamos un acceso a lo "real" de la vida, presentado por el arte, que expresó lo que estaba gestándose. ¿Podemos hoy todavía afirmar que la realidad nos sea dada inmediatamente? No, porque entre ella y nosotros se interpone la industria de la cultura —que nos cierra el camino de lo que en otros tiempos se llamaba cultura—; no, porque la naturaleza ha sido sistemáticamente desnaturalizada y hemos aprendido a desconfiar de la mimesis en el arte, que antaño nos pareció la verdadera imagen de aquélla. Pero ¿no será acaso que la realidad no es una sino bifronte —como lo vemos en Kafka—, que incesantemente nos muestra ya la una, ya la otra cara, sin que podamos captar ambas a la vez? Esto se puede comparar con el "enigmático vaso" que Metzger ofrece como ejemplo de la teoría de la *Gestalt*, en donde el fondo se convierte en forma y viceversa, sin que sea posible aprehender la doble condición de cada uno al mismo tiempo.⁴⁸ ¿Qué es, pues, la "realidad" aquí, si una configuración tiene la capacidad de aparecer a nuestra percepción sea de una, sea de otra

⁴⁷ WERNER HOFMANN, *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit*, Köln, 1969. En inglés: *Turning Points in Twentieth Century Art: 1890-1917*, N. Y., 1969.

⁴⁸ Si consideramos este vaso como fondo, no como figura, ¿qué aparece entonces? Dos perfiles que se enfrentan, perfectamente claros, que quizás no advertimos al principio. *O vemos el cáliz o vemos los perfiles*. Nuestro ojo puede pasar ahora rápidamente de una a otra *Gestalt*, tan rápidamente como sea posible, *pero no puede abarcar a un tiempo las dos Gestalten*. (Véase figura 1.)



Vaso de Metzger

manera? Esta es una pregunta fundamental que quizás no nos inquiete mientras permanezcamos como espectadores en un laboratorio de psicología, pero transpuesta a la filosofía, al arte, a la literatura, la pregunta por la realidad no parece ser tan inofensiva, pues de la contestación a ella depende, hasta cierto punto, si poseemos un “yo” capaz de captar lo real, es decir, depende nuestro *status* de hombres que no sólo pretenden ser libres sino también “realistas”. Si no podemos asegurarnos de una unívoca realidad quizás tampoco podamos decir que un yo dirige nuestras percepciones, y esta liquidación del yo tal vez sea semejante a la disolución de la figura de una *Gestalt*, que va a dar un paso a otra instancia de nuestra persona, no ya empeñada en demostrar la coherencia de lo dado sino en aceptar su básica ambigüedad.

Y ¿cuál es nuestra reacción ante esta realidad “cambiante”? ¿A qué atenernos? Tal parece que vaciláramos con ella, y así resulta que nos aferramos a todo lo que nos promete una duradera estabilidad: religión, moral, política y... ciencia. He aquí los cuatro pilares que sostienen la casa que nos protege, sólida en apariencia, pero siempre a punto de derrumbarse. Cobijarse en ella es, sin embargo, lo que se llama tener una actitud “realista”, o sea, rodearse de murallas que impidan ver más allá de ellas. En cambio, la actitud del hombre que lo pone todo en cuestión porque sabe lo precario de las construcciones humanas, esta actitud impopular—porque incómoda—, quizás masoquista, siempre escéptica si no “nihilista” del sofista de hoy es, para mí, la única que merece el epíteto de realista.

No recomiendo a nadie la actitud de la vacilación; yo sé que puede traer consigo graves riesgos y, por lo tanto, quizás sería mejor evitarla, a menos que nos sintamos fuertemente vocados a la aventura como el artista; pero menos aún recomiendo el auto-engaño como terapia que sirva para tranquilizarnos ante las a menudo no muy apaciguadoras visiones de aquél. Pues lo que distingue a

los grandes artistas es esa facultad de ver lo que la mayoría de nosotros no ve, y en muchos casos de anticipar lo que todavía está en proceso de gestación, es ese ojo clínico y divinador a la vez que descubre lo real. Ahora bien, ese descubrimiento no siempre es “agradable” o esperanzador. Sin embargo, cualquiera que sea el contenido de una obra de arte —y también lo puede ser la obra de un filósofo sofista— creo que su asimilación nos hace sentir la vida más alada, más ingrávida, aun cuando nos introduzca en un mundo laberíntico del que no podamos encontrar la salida, porque las vueltas y revueltas a que nos obliga, ese cambio incesante de la perspectiva es aceptado tácitamente por nosotros como un juego, pocas veces inocente, las más de las veces cruel, ya que únicamente bajo su máscara lúdica podemos tolerar la verdad.

No vamos a preguntarnos si hoy les ha llegado a su vez a estos sofistas —los maestros de la *Ludo sofía*— su última hora: la caída en la esterilidad, en la que toda crítica de la sociedad y de la cultura, llevada a sus últimas consecuencias, tiene necesariamente que desembocar. Si el mundo de nuestros sofistas —que se inicia con Nietzsche, para alcanzar su culminación en Beckett—, si este mundo mostrado por ellos es estéril, es porque la cultura entera del Occidente parece haber llegado a un impasse o, quizás a su final de partida. Pero su “mostrar” mismo no es estéril —o por lo menos no ha llegado a serlo todavía— pues el descubrimiento del lado oscuro de la realidad tiene la rara virtud de vitalizarnos. Y aquí habría que preguntarse por qué el apuntar al aspecto sombrío o inquietante de la vida en vez de deprimirnos puede, por el contrario, llenarnos de una peculiar euforia. ¿Será que ésta depende no ya de la belleza sino de la credibilidad de lo que ven nuestros ojos? Esos sofistas no suelen halagarnos presentándonos panoramas risueños; más bien parecería como si quisieran desalentar nuestro aplauso o adhesión, como si esta última inclusive les molestara (aquí podría haber, desde luego, una refinadísima trampa “retórica”); lo cierto es que no nos sentimos cazados mediante el señuelo del optimismo y de la esperanza, o hipnotizados por la constante empatía en que, a pesar nuestro, suelen sumirnos ciertas obras pseudoartísticas. El “*pathos* de la distancia” —el *pathos* filosófico, legado de Nietzsche— que nos enseñan estos sofistas, amplía y al mismo tiempo agudiza nuestra percepción. Esto explica por qué lo que podría considerarse traumático es experimentado a veces como una liberación del “malestar de la cultura”, que todos sentimos in-

tensamente sin poder expresarlo en una imagen pregnante que lo resuma. Hay, como Nietzsche ya lo previó, una relación secreta entre la voluntad de saber y el instinto de muerte. ¿No podría entonces alguien argüir que si vivir es hoy un sinsentido, comprender este sinsentido como el inevitable final de un proceso histórico es ya impartirle a dicho proceso un “sentido”? Sobre esta cuestión del sinsentido hay que remitir, al fin y al cabo, a las series de paradojas que contiene el importante libro de Gilles Deleuze titulado *Lógica del sentido*.⁴⁹

Nosotros queremos preguntarnos simplemente cómo se concreta lo paradójico de Kafka, pues no cabe duda que la búsqueda de un sentido o, digamos mejor, de la *ley*, y la imposibilidad de encontrarla, constituyen la médula de su existencia literaria. ¿Cuál es, pues, la paradoja básica de Kafka? El “quiere” la vida (por lo menos la *justa* vida) y, no obstante, la pone radicalmente en cuestión. Kafka cree que la “ley” que busca podría permitirle vivir como un “justo”. No la encuentra, pero ella “existe” como una ausencia dolorosa a través de toda su obra. En cambio, la justicia a la que suelen aferrarse los seres humanos para probar, como Joseph K., su inocencia, es para Kafka una mera ficción. El sinsentido de una existencia fuera de la ley —que no se puede encontrar— y la plenitud de sentido —la ley misma— constituyen lo paradójico de la vida. Canetti ha visto que esta paradoja —la del hombre moderno— ha sido por primera vez y de un modo ejemplar expresada por Kafka. Como él lo dice: “Con Kafka, algo nuevo ha llegado al mundo: un más riguroso sentimiento de su cuestionabilidad, que no va acompañado de odio sino de un profundo respeto por la vida. La unión de estas dos actitudes afectivas —profundo respeto y cuestionabilidad— es algo único, y quien la ha experimentado una vez, no puede ya prescindir de ella”.⁵⁰

III

En el coloquio internacional dedicado a Nietzsche, que se celebró en Royaumont en 1964, le correspondió a Gilles Deleuze hacer la recapitulación final en su conferencia sobre *La voluntad de poder* y *El eterno retorno*. Casi al término de este su resumen expositi-

⁴⁹ GILLES DELEUZE, *Lógica del sentido*, traducción de ANGEL ABAD, Barcelona, 1971.

⁵⁰ ELIAS CANETTI, *Die Provinz des Menschen*, ed. cit., p. 306.

vo, Deleuze pidió que se le permitiese una última “hipótesis” añadiendo: “Quizás Nietzsche es profundamente un hombre de teatro. No sólo ha hecho él una filosofía del teatro (Dionysos) sino ha introducido el teatro en la filosofía misma. Y con el teatro nuevos medios de expresión que transforman la filosofía”.⁵¹ Con tales palabras parece expresar Deleuze la idea de que ésta —la filosofía— tiende a convertirse desde entonces en sofística.

Se trata, pues, aquí de una irrupción del elemento dramático en el meollo mismo del pensar filosófico, no de la teatralización de ciertos filosofemas, lo que constituye a veces una actividad marginal del pensador que, a modo de compensación por el rigor que le impone su tarea, escribe piezas teatrales en las que se refleja también su filosofía (Sartre, Gabriel Marcel, etc.). Deleuze está aludiendo, por el contrario, a una filosofía cuyas fronteras con el teatro están, por así decirlo, borrándose cada vez más, de suerte que llega un momento en que ya no se sabe cómo considerar ciertas obras: si escritas para una escena imaginaria o si concebidas como ensayos filosóficos no destinados a su representación.

El expresionista Georg Kaiser, que sí ha escrito para la escena, pretendió crear un “teatro platónico”, alentado por las posibilidades dramáticas de algunos diálogos, especialmente de *El banquete*, que siempre nos impresiona por su teatralidad. Es curioso que Bernard Diebold ha acuñado el término *Denkspieler* (jugador de pensar) para aplicarlo a Kaiser, lo que me parece ser una excelente caracterización del sofista, siempre que evitemos asociar este jugar con una actividad meramente frívola.⁵²

Por otra parte, si consideramos el teatro de Beckett, sorprende la cantidad de comentarios filosóficos que han provocado sus situaciones schopenhauerianas —la rueda de Ixión— en las que directa o indirectamente se pone en cuestión tanto el saber filosófico como el valor de nuestra cultura entera, al punto de que nos preguntamos si después de él será todavía en absoluto posible un teatro y una filosofía que guarden alguna semejanza con lo que tradicionalmente el uno y la otra han sido hasta ahora. (Naturalmente, se habla aquí de un “arte” teatral y de un “saber” filosófico que difícilmente tienen cabida en una época a punto de liquidar el arte y la filosofía). ¿No es Beckett el verdadero —porque consecuente— discípulo de

⁵¹ G. DELEUZE, *Conclusions sur La Volonté de Puissance*, Cahiers de Royaumont, Philosophie No. VI, Paris, 1967, p. 287.

⁵² BERNARD DIEBOLD, *Anarchie im Drama*, 4ª ed., Berlin, 1928, pp. 339-389.

Schopenhauer y de Nietzsche —por lo menos del Nietzsche nihilista—, que nos muestra a lo vivo cómo la devastación sugerida por él puede llegar a ser realidad, nuestra única realidad, aun cuando ella tenga dos caras?

Hoy en día ni siquiera el diálogo puede ser considerado como un *sine qua non* de los casos fronterizos que hemos señalado más arriba. Basta recordar que en la pieza del joven dramaturgo Peter Handke titulada *Kaspar*, no hay propiamente diálogo, sino que el protagonista, cuyo aprendizaje del lenguaje se nos muestra, trata de repetir las palabras que misteriosos y ocultos apuntadores le dictan, hasta que descubre poco a poco su significado.⁵³ En esta obra se presenta, pues, la integración, pero también la desintegración del hombre por medio del lenguaje. Al comienzo, Kaspar, que no sabe hablar, tampoco sabe cómo hacer uso de su cuerpo, cómo coordinar sus movimientos. Mudo y desorientado, sin poder casi tenerse en pie ni utilizar sus miembros, se golpea con los objetos que le rodean, hasta que paulatinamente y en virtud de la palabra que los nombra, va conociendo las cosas y se conoce a sí mismo como distinto de ellas. Ese proceso de liberación por el habla se convierte, insensiblemente, en un proceso de enajenación: Kaspar queda finalmente atranado por el lenguaje “como la mosca en la botella” (Wittgenstein), deshumanizado por el mismo medio que contribuyó a su hominización. Handke hace en esta obra, al igual que en *Publikumsbeschimpfung* (Insulto al público), el proceso a la cultura occidental. El escándalo que a veces ha producido esta última sólo parece confirmar la pertinencia de sus ataques. También en su época escandalizaron a los espectadores los planteamientos de un Ibsen, Strindberg, Jarry, Wedekind, Brecht y, en nuestros días, Beckett, Genet, Ionesco entre otros, destino inevitable de todo nuevo pensamiento para el cual no está el público preparado. Si a esto añadimos la ofensa que representa para la “dignidad humana” la destrucción de todas sus ilusiones, no ha de extrañarnos que también cuando algunos filósofos —llamémoslos tranquilamente sofistas— chocan con los profundamente arraigados prejuicios de sus lectores, la reacción iracunda no se haga esperar, como ocurrió al anunciar Nietzsche la muerte de Dios, y, como ocurre ahora, quizás con más *savoir faire*, en los círculos intelectuales europeos al ser desagradablemente sorprendidos por la noticia de la muerte del hombre dada por Foucault. Desde luego, no se trata —por lo menos, todavía. . .—

⁵³ PETER HANDKE, *Kaspar*, F. a. M., 1967.

de la desaparición de la especie como tal sino del desvanecimiento de aquella imagen idealizada del hombre que el humanismo posterior a la Revolución Francesa se había inventado y que, según Foucault, funcionó como una ficción más o menos necesaria durante el siglo XIX, al igual que la idea de la existencia de Dios.⁵⁴ Pero hoy en día tal humanismo resulta inconsecuente ya que, según Klossowski, con la liquidación de Dios —único garante de nuestra identidad— desaparece también el soporte de una humanidad que puede creer en su progreso, y se volatiliza el sujeto como yo responsable.⁵⁵

“Suprimid vuestras veneraciones o bien suprimíos vosotros mismos”, dijo Nietzsche en la *Gaya Scienza*, no sin observar que ambas actitudes son, en el fondo, nihilistas. La última sería el radical nihilismo de la acción —el suicidio—, la primera correspondería al nihilismo del “último hombre”, para quien algo así como la veneración no entra en sus cálculos. Pero aparte de la cuestión de si le sería posible al ser humano seguir viviendo sin un residuo de veneraciones o sin un residuo de la “mentira vital” —así llamó Ibsen, en *El pato silvestre*, a la ilusión sin la cual no se “puede” vivir—, se plantea aquí el problema de si no es el filósofo sofista, como destructor de mitos, el que contribuye, sin saberlo quizás, al apocalipsis de la cultura occidental. Pues hay un concepto sin el cual, según parecen creerlo la mayoría de los filósofos, no se puede hacer filosofía si no se aplica al conjunto de los fenómenos: este concepto es el de finalidad. O el “todo” —llámese humanidad— tiene una meta, un punto de referencia utópico, o está carente de “sentido” —dirección—, es decir, no puede funcionar precisamente porque falta alguien —Dios— para quien dicho espectáculo se está ofreciendo, y caso de que se esté representando sin un solo espectador falta la respuesta a la pregunta: ¿para qué? Finalidad o final del hombre: ésta parece ser la única alternativa. Yo no puedo optar por la primera hipótesis, a falta de razones plausibles que me persuadan de la forzosidad de una teleología, y veo, en efecto, como tarea del filósofo, la destrucción no de todos los mitos —los hay que son “verdaderos”⁵⁶— pero sí de aquellos del tiempo irreversible

⁵⁴ MICHAEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, especialmente los dos últimos capítulos: *L'homme et ses doubles* y *Les sciences humaines*.

⁵⁵ PIERRE KLOSSOWSKI, *Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du même*, Cahiers de Royaumont, ed. cit., pp. 227-235.

⁵⁶ LUDWIG SCHAJOWICZ, *La verdad en la religión griega*, incluido en *El problema de la verdad en la filosofía actual*, publicado por la Universidad Católica de Puerto Rico, 1963, pp. 63-75.

—herencia de la religión judeo-cristiana— que nuestros teólogos y filósofos frecuentemente encubren. ¿No es el filósofo, así entendido, un insufrible *Spielverderber* —aguafiestas— ya que pretende con sus aporías liquidar la *philosophia perennis*, paralizando así lo “vital” —que yo llamaría más bien lo ideológico— en todos los campos de la cultura, cuya continuidad pone en cuestión?

Hemos llamado a Cioran uno de nuestros sofistas. El pronostica: “Ignoro si es legítimo hablar del fin del hombre, pero estoy seguro de la caída de todas las ficciones en las que hemos vivido hasta ahora”.⁵⁷ También a este augurio cabe dar una respuesta —sofística: Si el hombre renunciara a todas sus ficciones ¿podría acaso —sobrevivir? ¿No es la cultura, con sus ficciones precisamente, un muro de protección para que el hombre —este animal aún no fiiado, según Nietzsche— no retroceda a la pura animalidad? Según Gehlen, nos hace falta en nuestra época un anti-Rousseau que pueda ofrecernos la posibilidad de seguir siendo hombres gracias a la cultura.⁵⁸ Ahora bien, ¿quién tiene razón: Gehlen, el filósofo de las instituciones, o Dubuffet, el pintor de *l'art brut*, que quiere volver a un arte primitivo y hasta “esquizofrénico”, a fin de impedir a la cultura apropiárselo?⁵⁹ Aquí vemos otra vez los *dissoi logoi* de los sofistas. Pero, a la vez, me pregunto: ¿cabe la posibilidad de un retorno al “pensar salvaje” (Lévi-Strauss) aun cuando reconozcamos su plausibilidad para el hombre no-civilizado?

De todas maneras, la tarea de diagnosticar la cultura del presente, única tarea que Foucault asigna a los filósofos, reclamará todavía por buen tiempo sus energías.⁶⁰ Foucault mismo se da cuenta del carácter problemático de un filosofar que trata de demostrar a la humanidad desamparada cuán superfluo y dañino es un humanismo cuyo horizonte de esperanza es sólo una Fata Morgana, un espejismo que expresa sus deseos mas no la realidad. Desde luego, la teleología puesta en cuestión conduce, sin duda, a la auto-disolu-

⁵⁷ CIORAN, *La tentation d'exister*, Paris, 1956, p. 116.

⁵⁸ ARNOLD GEHLEN, *Anthropologische Forschung*, Hamburg, 1961, p. 59.

⁵⁹ JEAN DUBUFFET —quizá el más grande sofista de los pintores contemporáneos— va un paso más lejos aún al identificar la cultura y la institucionalización. En el No. 35 de la revista *L'Arc* (Paris), dedicado a él, encontramos la siguiente observación del artista: “La culture s'identifie à l'institutionnalisation... L'institutionnalisation... s'est proprement la force contre laquelle la pensée se constitue: elle est à la pensée comme la pesanteur au sauteur, au projectile.” (P. 84).

⁶⁰ Véase de PAOLO CARUSO, *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*, Barcelona, 1969, p. 91.

ción de la idea del hombre como yo consciente, pero esta disolución quizás permita el despertar de las otras singularidades que dormitan en él (Musil) y que han sido olvidadas precisamente para hacer posible la hegemonía de aquel yo.

Una vez desatada la lucha contra toda teleología no podrá ya sostenerse ni el finalismo trascendente (Dios) ni la fe en una finalidad del hombre considerado exclusivamente como sujeto consciente, al que se le ha atribuido una cierta estabilidad caracterológica, sin duda para saber a qué atenerse respecto a él. Yo creo que todas las finalidades universalistas son engañosas y más aún cuando tratan de apoyar las ideologías en boga, esas simples racionalizaciones tendientes a justificar una vida que al parecer carece de sentido. ¿Necesita ella, realmente, una tal justificación? ¿Es que no podemos acaso imaginar una humanidad en la que la pregunta por el sentido se haya perdido y, con ella, el afán por encontrarlo? ¿Por qué seguir emulando a aquellos cazadores de la "verdad" que, para Nietzsche, siempre llegan a destiempo? Ellos se empeñan en atrapar algo que no se sabe para qué sirve, pues el problema del *valor* de la verdad ha quedado hasta ahora, según Nietzsche, completamente inédito. En *Más allá del bien y del mal* hay un capítulo sobre los prejuicios de los filósofos, cuyo primer aforismo se presenta como la más radical crítica de los buscadores de la verdad abstracta: "Suponiendo que nosotros queramos la verdad: ¿por qué no, más bien, la no-verdad? ¿Y la incertidumbre? ¿Y aun la ignorancia? —El problema del valor de la verdad se plantó delante de nosotros, —¿o fuimos nosotros quienes nos plantamos delante del problema? ¿Quién de nosotros es aquí Edipo? ¿Quién la Esfinge?..."

Este es el *lenguaje* de los sofistas consecuentes desde Gorgias de Leontini hasta —Beckett.

Si el deseo de encontrar la verdad se justifica por el valor atribuido a ella, cabría preguntarse quién se lo atribuyó a fin de obligarnos a preferirla a la no-verdad, a la incertidumbre y ¿por qué no? hasta a la ignorancia. ¿Fue un acto de Dios? ¿O nos dejamos guiar en esta búsqueda por la historia, por la tradición? Pero ¿acaso es el testimonio de estas últimas tan confiable después que la más elemental crítica de la cultura ha mostrado que las supuestas "verdades" legadas por aquéllas eran meras ideologías al servicio de "alguien", alguien que no era ciertamente el Buen Dios? Cabría, pues, decir que las palabras citadas del sofista Nietzsche son destinadas al presente, porque la aporía contenida en ellas, la

del valor de la verdad, es más actual que nunca. Compárese con lo dicho la actitud poco usual del Danton de Büchner, que en un arranque de ira debida a sentencia dictada contra él y sus compañeros por el Tribunal Revolucionario, y en espera de su ejecución, se abandona —y esto es lo pasado— a la grandilocuencia. Presente y pasado equivalen aquí a sofística contemporánea o a retórica de los Tribunos. Oigamos, pues, a Danton, que en este pasaje “olvida” la pasividad clarividente a la que nos tenía acostumbrados: “Cuando la historia abra algún día sus sepulcros, el despotismo quedará ahogado por el hedor de nuestros cadáveres.” A esta imagen bombástica responde el comedido y agudo Hérault-Séchelles: “Estas son frases para la posteridad. ¿Verdad, Danton? A nosotros ya no nos interesa.” Y a nosotros tampoco —añadimos los testigos de la agonía de nuestra civilización—, tampoco nos cuadran las grandes palabras altisonantes, porque ellas atentan, hoy más que nunca, al más elemental pudor que exigen las situaciones críticas, y además porque ya a nadie realmente convencen: ni al que las dice ni al que las escucha.

La “retórica” del sofista moderno es la *Artistik* de Benn, que hemos caracterizado como anti-retórica, hostil a la ampulosidad del estilo oratorio de antaño. Mientras que la vieja retórica era optimista, la *Artistik* es, en la mayoría de los casos, nihilista y, por lo tanto, incrédula en lo que se refiere a las profecías, tanto religiosas como políticas. Quien todavía cree en una posteridad en la que el despotismo ha de quedar totalmente abolido, no puede pretender, al mismo tiempo, que Dios haya muerto, porque en su forma de razonar se han sedimentado viejos contenidos de la religión judeo-cristiana con sus esperanzas escatológicas. Y aunque hoy en día casi todos los revolucionarios occidentales hagan ostentación de un radical ateísmo, en el fondo ellos son, por su manera de pensar, unos cripto-creyentes. Para expresar lo mismo más drásticamente es preciso que recurramos otra vez a Nietzsche, quien escribe en su *Anticristo*: “El cristianismo, nadie lo dude, los juicios de valor cristianos, son los que convierten toda revolución meramente en sangre y crímenes”.⁶¹

Una ideología política suele suplantar con argumentos el anti-guio fanatismo con que la fe religiosa a menudo se inflamaba. Los avisados entre los demagogos lo saben en el fondo, si bien logran ocultarlo a nuestros ojos cuando tratan de persuadirnos a que los

⁶¹ F. NIETZSCHE, *Der Antichrist*, Stuttgart, 1954, p. 244, § 43.

sigamos. El “argumento” aunque fue una invención sofisticada antigua, se ha convertido mientras tanto en retórica a la usanza del hombre común. Por esto no puede hoy en día constituir el arma de los desarmados como lo son Kafka y Beckett, que no “argumentan” porque una voz secreta les está diciendo que el pensar discursivo ha acabado su papel.

El despotismo, por su parte, sólo ha cambiado de máscaras y ha instaurado un nuevo juego, esto es todo. El delirio de persecución de los detentores del poder o de sus aspirantes, engendra un sistema represivo que ellos llaman su “filosofía”. La paranoia es una o *la* manía de relacionar y, como tal, un pensar supralógico que busca por todos los medios verse confirmado.⁶² Esto explica el mesianismo y, al mismo tiempo, la frialdad, la extrema meticulosidad de este pensamiento. Desde Robespierre hasta el día de hoy no ha cambiado, en realidad, la consigna de la virtud y el terror, aunque a veces se trata de sustituir estas palabras por otras menos comprometedoras. Cuando la polarización de los partidos políticos está degenerando hasta perder todo vestigio lúdico, o cuando sólo existe un grupo que impone por la fuerza su ideología, el sofista queda automáticamente excluido de un mundo en el que ya no es posible “jugar” con las ideas, porque éstas se han convertido en mortíferas armas. Avidamente tendemos entonces el oído para escuchar su lenguaje, a veces cifrado —Kafka, Beckett—, pues es esta expresión de lo inexpresable —o de lo inexpresado en nosotros por no saber cómo articular nuestras emociones, nuestra interioridad— lo que nos libera de la tensión que el silencio nos produce.⁶³ Si el sofista no ha sido aún amordazado por el régimen imperante, este es el mo-

⁶² Sobre este tema véase de ELIAS CANETTI, *Masse und Macht*, Hamburg, 1960; además GILLES DELEUZE y FELIX GUATTARI, *L'Anti-Oedipe*, Paris, 1972.

⁶³ Naturalmente, este silencio no es comparable con la “retórica” del silencio a la que se refiere ADORNO en su ya citado libro *Aesthetische Theorie*. Dice ahí: “Los jarros etruscos en la Villa Giulia son elocuentes en la más alta medida y, no obstante, inconmensurables en todo lenguaje comunicativo. El verdadero lenguaje del arte es mudo.” (P. 171).

Mis frecuentes citas de este brillante autor no significan que me adhiero a todas sus posiciones. Por ejemplo, no se encuentra en este ensayo mío, aunque trata de sofistas, la palabra dialéctica, caracterizada por Canetti como “una especie de dentadura” (¿postiza?). Por su parte, ADORNO, en *Minima Moralia*, describe el pensar dialéctico como “una tentativa de derribar el carácter forzoso de la lógica con sus propios medios”, pero tiene que añadir un poco más tarde que “la astucia de la razón quisiera imponerse aún a la dialéctica.”

mento en el que su filosofía del desengaño, con su principio “anti-retórico” (su retórica de la anti-retórica), con su actitud iconoclasta y la penetración de su mirada para descubrir simulacros en las acciones humanas, nos ofrece la oportunidad de desligarnos momentáneamente de nuestros compromisos. Queda en nosotros el impacto de estos instantes privilegiados como un *memento* de la toma de conciencia de nuestra menesterosidad.

He hecho antes una observación sobre las grandes palabras. Hay que olvidarlas. Hay que aprender de nuevo las pequeñas, sean las de Kafka o las de Beckett, con lo cual no quiero decir, desde luego, que tenemos que imitarlos. Las grandes palabras sonaron bien antaño cuando fueron acuñadas por los grandes hombres, cuando fueron puestas en boca de los héroes, es decir, cuando todavía podíamos admirar a los unos y a los otros. Pero hemos pasado por una experiencia traumática: vivimos en un mundo en que las expresiones “gran hombre” y “héroe” despiertan sospechas o provocan una compasiva sonrisa y un encogimiento de hombros. Precisamente es lo *antiheroico* de la existencia —como única realidad posible— lo que nos interesa ahora, no sólo en el arte y la literatura sino también en la... filosofía. Las palabras retóricas son “frases para la posteridad” y quien las usa hoy en día las lanza simplemente al vacío.

El sofista es el ser *ex-céntrico*, el *magister ludi*, que cambia las perspectivas para ver lo real de cerca y de lejos, pudiendo convertir lo grande en lo pequeño y viceversa. Entonces lo anti-heroico cobra un nuevo significado para nosotros, ya que abandona la arena de la trivialidad. Si antaño los sofistas querían brillar con sus dones de elocuencia para deslumbrar a sus adversarios, los de hoy no abrigan ya esta ambición. Tal parece que ellos tuvieran presente los últimos versos de un *Requiem* de Rilke:

Las grandes palabras de los tiempos cuando aún
se hizo visible el acontecer, no son para nosotros.
¿Quién habla de victorias? Resistir es todo.⁶⁴

Universidad de Puerto Rico.

⁶⁴ RAINER MARIA RILKE

Die grossen Worte aus den Zeiten, da
Geschehen noch sichtbar war, sind nicht für uns,
Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.

Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth