

El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjectividad y texto

The aesthetic turn of epistemology. Fiction as
knowledge, subjectivity and text

ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
adolfovrocca@gmail.com

RESUMEN • En el presente trabajo se analizará el alcance de la ficción como conocimiento, subjetividad y texto, así como la relación entre mundo y lenguaje. Se intentará dar cuenta del giro estético de la epistemología así como del carácter ficcional de la realidad. Es así como la expansión de las categorías estéticas —en el dominio de lo óntico y no sólo en el de lo semiótico-cultural— proporcionará el único paradigma posible en las nuevas condiciones de nuestro trato con la realidad. A este respecto, especial atención merecerán las categorías de narratividad y *mundo posible* como instancias fundamentales de la hermenéutica posmoderna.

Palabras claves: estética, epistemología, ficción, narratividad, verdad

ABSTRACT • This work analyzes the scope of fiction as knowledge, subjectivity and text, as well as the relationship between world and language. It attempts to refer to the aesthetic turn of epistemology as well as to the fictional character of reality. Thus, the expansion of aesthetic categories —not just in the semiotic-cultural but also ontic field— will provide the only possible paradigm in the new conditions of our relationship with reality. In this respect, special focus is put on the categories of narrativity and *possible world* as essential instances of postmodern hermeneutics.

Keywords: aesthetic, epistemology, fiction, narrativity, truth

EL GIRO ESTÉTICO DE LA EPISTEMOLOGÍA

La relación interna entre filosofía, literatura y arte permite examinar con propiedad qué significan la pluralidad y complejidad en los usos de la razón. Posibilita la aproximación a esos usos y figuras desde un ángulo privilegiado. El interés por lo literario y artístico no tendría por qué significar un apresurado abandono del modelo discursivo y analítico —que es característico de la filosofía—, sino más bien el acceso a un punto de vista más completo, un nuevo método reflexivo, otro límite crítico. Esta perspectiva facilita la puesta al día de las tesis contemporáneas sobre la filosofía como emancipación, esto es, como una salida de la minoría de edad. Es así como la estética ya no aparece como una disciplina emplazada de modo periférico en la cartografía de la organización del saber y en la enseñanza de las humanidades, sino como la clave hermenéutica que permite entender el carácter ficcional de la realidad. Este fenómeno, el de la «estetización generalizada», constituye una revitalización para la filosofía, la que sale del estrecho ámbito en que permanecía recluida por el paradigma cientificista aceptado y canonizado por la tradición moderna.

La expansión de las categorías estéticas proporciona el único paradigma posible en las nuevas condiciones de nuestro trato con la realidad. Mi opinión es que nuestra concepción —posmoderna— de la realidad, nuestra «filosofía primera», se ha vuelto, en un sentido elemental, estética. «Filosofía primera» es el título de aquel capítulo de la ciencia en donde se hacen las afirmaciones fundamentales sobre la realidad.

Aquí viene a cuenta la afirmación del carácter ficcional de la realidad, aspecto central de las ideas aquí en curso. Espacios ficcionales, campos de proyección de la experiencia, métodos y perspectivas transdisciplinarias constituyen los distintos niveles a través de los cuales se trata de definir un nexo complejo entre discursos. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto, así como la relación entre mundo y lenguaje, pretenden acotar algunas dimensiones de esa relación.

Desde hace algún tiempo, como eco tardío del programa de Duchamp, la crítica de la cultura ha venido considerando con especial atención algunos de los nexos que aquí se proponen entre ficción y conocimiento, probablemente porque los criterios para construir y reconstruir una visión de lo real tienden a definirse cada vez más en términos de transición, desplazamiento, deriva, desmantelamiento y fractura. La filosofía y las artes narrativas —como la literatura y el cine— han sido disciplinas particularmente sensibles al clima de estas controversias en las que se deja entrever cierta fatiga de material e inequívocos signos de cansancio, momento propicio para analizar la fase larvaria del *proyecto posmoderno* (Koslowski, 1987: 126), pues, como decía Kafka, la estructura de una casa sólo aparece cuando la edificación está en ruinas.



Marcel Duchamp

TRANSTEXTUALIDAD, LENGUAJES HÍBRIDOS Y RECUPERACIÓN DEL HABLA EMPÍRICA

Es así como de forma paralela a los cambios en las artes y las humanidades, y a veces operando dentro de ellas, los discursos que tradicionalmente se situaban en el ámbito de la crítica cultural han sufrido una gran implosión. Las disciplinas antes rigurosamente separadas, de la historia del arte, la crítica literaria, la sociología, las ciencias políticas y la historia, comienzan a verse difuminadas en sus límites y a cruzarse en una particular clase de estudios híbridos y transversales, que ya no se podían asignar fácilmente a un dominio u otro. Dando lugar a un nuevo fenómeno discursivo, que sólo puede ser designado —genéricamente— como *theory* (teoría). La original forma de estos trabajos refleja, como veremos, la creciente textualización de sus objetos, lo que muestra un resurgimiento, aunque mucho más versátil, de la antigua práctica del «comentario»; género que, al igual que el «discurso de sobremesa» autores como Nicanor Parra suscriben. En Parra tenemos uno de los ejemplos más sobresalientes de estos escritos deconstructivos, con su claro énfasis en la narratividad como instancia fundamental de la razón posmoderna.

La puesta en crisis y ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante las estrategias de la parodia, la reproducción en serie, la hibridación de los textos y géneros dominantes de la tradición, así como las variadas modalidades de la transtextualidad, han roto o debilitado la naturaleza y los tipos de los textos conocidos, han diluido los límites y abierto las fronteras entre ellos, al mismo tiempo que han puesto en duda la influencia, el sentido y la validez de conceptos como verosimilitud, realismo, ficción, referente, veracidad, y su conexión necesaria con determinadas clases de oralidad, de escritura y —finalmente— de lógica.

Es así como Parra, emancipándose de las categorías heredadas del gusto, del estilo y de la lírica, se sitúa en una perspectiva problematizadora, al instalar —como dispositivo dismantelador— su concepción estética, cuyos aspectos principales se refieren a la sustitución de un vocabulario poético gastado, por las expresiones coloquiales más comunes, entre las que no escasean ni la información periodística ni el léxico burocrático, en un contexto general que

suele adoptar con frecuencia un carácter conversacional. Sin embargo, Parra consigue siempre sacar el mejor partido de las palabras, y la incorporación de aquellos elementos considerados durante mucho tiempo atrás como espurios, le permiten describir, cabalmente, los contenidos de la vida moderna.

Los antipoemas son radicales —y corrosivas— afirmaciones sobre la constitución y el devenir de la realidad en sus más diversas dimensiones. Un lenguaje que habla de la realidad, a la vez que discurre sobre su propio hablar —sobre su constitución como discurso—, que exhibe su andamiaje así como los límites de su capacidad testimonial y cognoscitiva.

Nicanor Parra es uno de los primeros grandes descontentos de la modernidad. Lo ha sido de un modo radical y sistemático, poniendo en duda la racionalidad hegemónica de lo moderno en su mismo centro: el discurso humanista. Su poesía, por ello, no se deriva de ningún relato mayor: es más bien, la puesta en duda —sospecha— de todos los relatos totalizadores y sus agentes privilegiados; empezando por la poesía misma, siguiendo con el poeta y terminando con el lector o, al menos, con la lectura idealista de las sumas armónicas, y propiciando, en cambio, una práctica de sustracciones, que hacen del poema una actividad refleja, de reacciones simultáneas; gracias a las cuales se descuentan del lenguaje la sobrecarga interpretativa, las ataduras ideales y metafísicas, líricas y globalizantes, que mal explican la experiencia empírica, la vulnerable cotidianeidad (Vásquez Rocca, 2004).

De este modo, como lo ha evidenciado Parra, el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como un fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos más cotidianos de nuestra vida. Las obras de arte no son, pues, objetos aislados del mundo y de su acontecer, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte y vida se codeterminan y se copertenecen.

La estética entiende a la filosofía como creatividad y, en consecuencia, el pensamiento contemporáneo expresa sus inquietudes considerando el arte como origen y germen de sus reflexiones. Los problemas estéticos no son asuntos periféricos de la vida colectiva, sino que se han convertido en un proceso social que gobierna la producción y consumo de objetos, la publicidad y la cultura.

Los objetos artísticos poseen —en este sentido— una particular dimensión ontológica y cognoscitiva, adquiriendo el estatuto de huella antropológica, de síntoma histórico-cultural de determinadas sensibilidades propias de la comunidad que las realizó.

En las producciones artísticas —con sus resonancias filosóficas y espirituales— es posible leer la sensibilidad de una época o, si se quiere, la condición psicológica de la humanidad en una situación dada. Los cambios de sensibilidad se reflejan en las variaciones de estilo, los que no son (y no pueden ser) arbitrarios o accidentales, sino más bien han de hallarse en conexión regular con los cambios que se verifican en la constitución psicoespiritual de

la humanidad, cambios que se reflejan en la historia de los mitos, del inconsciente colectivo, de las religiones, de los sistemas filosóficos, de las instituciones de la sociedad occidental.

Lo que aquí se persigue es la superación de la discontinuidad arte-vida, trascender la discontinuidad de los signos que intervienen lo real, producir una fractura en los procesos institucionalizados de delimitación, de los ritos separadores y normas diferenciadoras, de las anquilosadas formas del relato, en un arte que corre el peligro de volverse inocuo bajo el influjo de la tradición aristocratizante de las «Bellas Artes», de la academia y el museo donde incluso el horizonte estético de la vanguardia se transmite ya como clasicismo de la contemporaneidad. Donde incluso la visualidad de masas, subsumida por las formas industriales de producción, ha perdido su potencial insurrecto, su posibilidad de socavar los cimientos del *establishment* cultural, de deconstruir los aparatos ideológicos enquistados —inadvertidamente— en los sistemas narrativos que nos han colonizado, como la teoría del conflicto central propio de la industria hollywoodense y que creadores como Raúl Ruiz han combatido sin capitular.

La razón narrativo-poética —o la «lógica» del discurso estético— es una razón volcada hacia la revelación interpretativa de su objeto. En la razón poética aparece, lo que podemos denominar, una conciencia hermenéutica. Es ésta una razón volcada hacia la capacidad interpretativa de la razón.

Los mundos ingentes del arte poseen una consistencia ontológica propia, constituyen una realidad autónoma, con un *telos* propio, no ordenada a ser representación alguna de otras realidades, aun cuando pueden interpelarla, parodiarla o negarla, siendo pues el arte un simulacro de resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia.

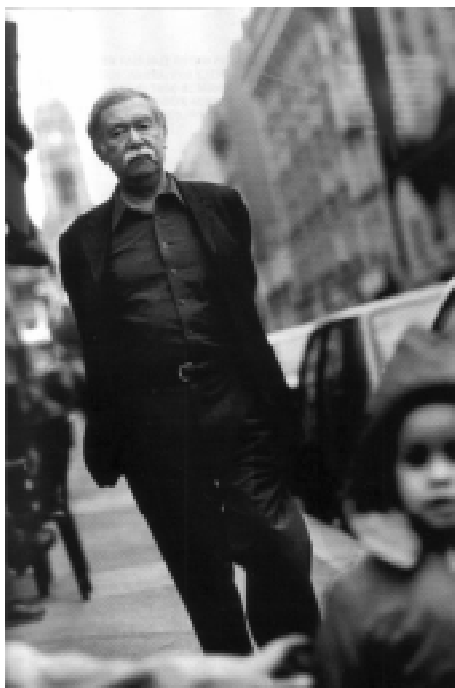
LOS MUNDOS DEL TEXTO

Los textos contienen universos semánticos que pueden ser descritos como mundos. Los mundos del texto pueden hacer referencia al mundo real o pueden producir mundos posibles, contrafácticos, alternativos. Es el caso de los textos de ficción, que se especializan en la construcción de mundos comunicables, aunque no habitables. Los mundos posibles del texto son construcciones culturales, mundos de papel, cuyo espesor real es puramente semiótico. Como producciones de la imaginación humana no son desdeñables, pues al distanciarse de las limitaciones del mundo real nos permiten contemplar nuestros anhelos, sueños o posibilidades. Por otra parte, al retornar desde ellos al mundo cotidiano, contribuyen a iluminarlo, a percibirlo desde una óptica diferente. También hay que pensar las relaciones entre el mundo construido o reconstruido por el texto y el mundo social o natural. Los mundos construidos por la cultura, amueblados culturalmente por las artes y las ciencias, son mundos intermedios entre los mundos fácticos y contrafácticos. Así, la actividad específicamente humana es la construcción de mundos y a ella se aplican las construcciones culturales, científicas y mitológicas, entre otras. El placer del

texto artístico (y el de todas las artes según sus modos de producción significativa) nos libera de nuestras limitaciones de seres biológicos y nos permite pensarnos como seres que encuentran en la expresión de los sentimientos e ideas estéticas y creativas un nuevo estado de ser que, arrancando de él, supera con mucho el sustrato biológico sobre el que se encuentra asentada nuestra vida.

Ahora bien, el dominio semántico del texto narrativo contiene varios submundos. El dominio semántico del texto es así una colección de mundos posibles ensamblados —entramados— unos con otros, en una especie de empostramiento recursivo.

Umberto Eco (1981: 191) presenta la idea de una oposición entre mundos reales y posibles dentro de la trama (la «fábula» en su terminología) del texto narrativo. Este contraste le permite estudiar la interacción de hechos narrativos, las representaciones de los caracteres de estos hechos, y sus creencias sobre las creencias de otros caracteres. Él también aplica los conceptos de la lógica modal a la dinámica del proceso de lectura, asimilando los mundos posibles a las inferencias y proyecciones construidas por los lectores cuando se mueven a través del texto. Estos mundos posibles pueden actualizarse, o pueden permanecer en un estado virtual, dependiendo de si el texto verifica, refuta, o deja indecisa la racionalización del lector hacia los eventos narrativos. Como en el cine de Raúl Ruiz (Vásquez Rocca, 2006), donde el universo narrativo está hecho de historias que se entrelazan y se cruzan reingresando sobre sí mismas, al modo de las paradojas autoreferenciales tan propias de la lógica contemporánea —donde se pone en entredicho el principio de no contradicción, que tiranizó durante siglos la lógica de Occidente—, dando de este modo, lugar a una especie de polisemia visual donde se explora, por ejemplo, la idea, tan cara para la física cuántica, de que no existe simplemente una historia para el universo, sino una colección de historias posibles para él, todas igualmente reales. A esta posibilidad, la de internarse en los zigzagueos de estas historias, que se van armando a la manera de una urdiembre ontológica que entrelaza las diversas dimensiones de una realidad que en último término, y en una apelación chamánica, Ruiz dirá que obedece a un plan secreto, plan que al modo de un enigma siguen todas sus películas. La forma de polisemia visual a la que refiere consiste en mirar una película cuya lógica narrativa aparente sigue siempre más o menos una historia y cuyos vagabundeos, fallas, recorridos en zig-zag, se explican por su plan secreto (Ruiz, 2000, capítulo 5). Este plan sólo puede ser otra película no explícita cuyos puntos fuertes se ubican en los momentos débiles de la película aparente. Imaginemos que todos estos momentos de relajo o distracción narren otra historia, formen una obra que juegue con la película aparente, que la contradiga y especule sobre ella.



Raúl Ruiz

LA FICCIÓN COMO CAMPO DE PROYECCIÓN DE LA EXPERIENCIA

Ahora bien, a través de la literatura llegamos a estar familiarizados con situaciones, sentimientos, formas de vida, obteniendo así una mirada desde dentro, epistemológicamente empática. Cada nueva visión del mundo constituye un nuevo tipo de conocimiento, un conocimiento que puede incluir aspectos cognitivos y emotivos, y que demandará, probablemente, algún tipo de lógica paraconsistente. Es en este sentido en que creamos o descubrimos mundos (dependiendo del estatuto ontológico otorgado a la ficción), también establecemos o desentrañamos la legislación lógica, según la cual tal curso de sucesos o tal tipo de entidades son o no admisibles al interior de este particular mundo posible. El objeto estético, cimentado en la ficcionalidad, funda su propia situación y posibilidad de interacción comunicativa.

Precisamente, es en la constante recreación de sus objetos, en un espacio de representación colectiva, donde surgen las distintas disciplinas científicas, donde se da la ciencia. Es, precisamente, en una particular forma de hablar y de referirse a objetos, creándolos con el habla, donde se funda, por ejemplo, la medicina como cuerpo autónomo de conocimientos, vale decir como ciencia de primer orden. Las disciplinas se constituyen a partir de discursos. Por esto, es necesario estudiar el discurso científico en tanto que discurso, hay que reflexionar sobre sus orígenes y modo de constitución, hay que aceptar que no es sólo un producto sino una fuerza productiva. La realidad es una narrativa exitosa. Es aquello que se hace hablando. Las comunidades científicas son

comunidades de problemas y, sobre todo, de retóricas, reconstrucciones de objetos que sólo existen en tanto se habla de ellos de una determinada manera. En el nivel ficcional se establece un nuevo estatus óntico, en el cual habitan sujetos lingüísticamente constituidos.

Así, pues, la narración de ficción constituye un modelo análogo del universo real, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente. Se otorga así un valor cognoscitivo a la ficción, de modo tal que todas las posibles connotaciones, no expresadas directamente por el texto, sino —más bien— mostradas implícitamente o implicadas contextualmente en lo dicho por el mismo, iluminan aspectos de la realidad que sin estas extrapolaciones ficcionales permanecerían en penumbras.

La relación entre ficción y plano referencial se asienta en el modelo de la realidad efectiva. Por supuesto que cada complejo ficcional se basa en la formulación de sus propias coordenadas de referencia —personajes, narradores y lógicas— en cronotopías que reformulan la legalidad del mundo real. El universo imaginario no puede abjurar completamente de los esquemas de estructuración de la realidad y, por ello, la ficcionalidad se fundamenta en «modelos» de interacción centrados en las constantes de cognición, construcción y coherencia (Cuesta Abad, 1997: 207-8). Y es, justamente, esta «binariedad» en el análisis la que confiere a la teoría de los mundos posibles¹ su riqueza.

La verdad se entreteje en la ficción a través de la actividad mimética, en tanto la fábula da forma a componentes que son inmanentes al texto pero lo trascienden, como figuras de nuestras prácticas de vida que, a su vez, la lectura vuelve a trascender y transformar en el texto mismo y en el sí mismo del lector, que no suele ser inmune a este juego de verdades que circula libre y reguladamente en los viajes de la trama.

La trama ejerce una operación mediadora a través de la cual los acontecimientos singulares y diversos adquieren categoría de historia o narración. La trama confiere unidad e inteligibilidad a través de la síntesis de lo heterogéneo. Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de ser integrado en una trama, esto es, de ser integrado en una historia.

Así, la 'ficción' no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un

¹ Hacia 1710, Leibniz acuñó la denominación «mundo posible». Según el filósofo alemán, hay una «infinitud de universos posibles en las ideas de Dios» (Leibniz, 1984: 38). El Ser Supremo ha escogido un mundo de entre la multiplicidad que se le ofrecía y éste ha sido imbuido con el rango de real. De aquí se puede derivar, en primer término, que los mundos son posibles en la medida en que a ellos subyace la cualidad de la alternatividad y, luego, que para que exista un mundo se requiere de «alguien» que lo sustente. Teóricos de la literatura como Dolezel (1979), Van Dijk (1980), Eco (1978) y otros de la lógica, como Kripke (1980), han relacionado la idea leibniziana de mundo posible con nociones de lógica y de semántica modal, a fin de aplicar la categoría de mundo posible al análisis de la ficcionalidad.

modo productivo, es decir, la establece. Por ello, el énfasis puesto en el discurso está dado por la importancia que se reconoce en la retórica, instrumento por el cual se articula la generación de discursos institucionales que, a su vez, dan lugar a la construcción de hechos e, incluso, de individuos. Centrarse en el discurso significa que el interés se articula en torno al habla y a los textos como parte de prácticas sociales, como *formas de vida* (Wittgenstein, 1988, § 19).

EL CARÁCTER ESTÉTICO-FICCIONAL DEL CONOCIMIENTO; DE FEYERABEND A BEUYS

El posmodernismo como ideología puede ser entendido como un síntoma de los cambios estructurales más profundos que tienen lugar en nuestra sociedad y su cultura, en sus modos de producción.

Esta constatación del modo diferente de construcción de la realidad va seguida de la distinción entre una estetización superficial y una profunda: la primera refiere a fenómenos globales como el embellecimiento de la realidad, lo cosmético y el hedonismo como nueva matriz de la cultura y la estetización como estrategia económica; la segunda incluiría las transformaciones en el proceso productivo conducidas por las nuevas tecnologías y la constitución de la realidad por los medios de comunicación. Dentro de este escenario global es que se ha venido gestando la «estetización epistemológica» o como aquí hemos querido llamarla: «el giro estético de la epistemología». Éste se inicia con el establecimiento de la estética como disciplina epistemológica basal, que pasa por la configuración nietzscheana del carácter estético-ficcional del conocimiento y termina en el siglo XX con la estetización epistemológica que puede rastrearse en la teoría de la ciencia, la hermenéutica, la nueva filosofía analítica y la historia de la ciencia.

Para situarnos en una perspectiva que nos permita abordar estas cuestiones, que nos obligan a salir de los paradigmas de la racionalidad tradicional, es fundamental traer a cuenta las ideas de uno de los epistemólogos más imaginativos que dio el siglo recién pasado. Me refiero, sin duda, a Paul Feyerabend y su «teoría *anarquista* del conocimiento» o, si se prefiere, a su etnografía cognitiva, donde nos señala que:

al tratar de resolver un problema, los científicos utilizan indistintamente un procedimiento u otro: adaptan sus métodos y modelos al problema en cuestión, en lugar de considerarlos como condiciones rígidamente establecidas para cada solución. No hay una 'racionalidad científica' que pueda considerarse como una guía —universal— para cada investigación; pero, y esto es lo que hay que considerar, hay normas obtenidas de experiencias anteriores, sugerencias heurísticas, concepciones del mundo, disparates metafísicos, restos de teorías abandonadas y de todo ello hará uso el científico en su investigación. Aquí se observa la fundamental importancia de la plasticidad intelectual, pues es sólo intuitivamente que en cuestiones de diversa naturaleza podrá determinarse qué criterio seguir en cada caso para preferir un método a otro. De lo anterior se desprende, lo que constituye el eje de este escrito,

que la ciencia se encuentra mucho más cerca de las artes de lo que se afirma en nuestras teorías del conocimiento favoritas» (Feyerabend, 2000: 89).

En este sentido apunta Einstein cuando sostiene que, en ciencias «la imaginación es más importante que el conocimiento»: «Soy lo suficientemente artista como para dibujar libremente sobre mi imaginación. La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. La imaginación circunda el mundo» (en Sylvester Viereck, 1929).

Del mismo modo Joseph Beuys, el artista conceptual que alcanzó celebridad en los Documenta de Kassel, con su arte antropológico pone en operación la idea de que todo conocimiento humano procede del arte, de la plasticidad y del diseño de los pensamientos (Bodernmann-Ritter, 1995: 91-2). El concepto de ciencia es sólo una forma de lo creativo en general. La ciencia no es una cosa fija, así como la inteligencia, que no se caracteriza por la rigidez, sino precisamente por lo opuesto, por la plasticidad, por su capacidad de mutar en entornos y circunstancias nuevas, siendo lo definitorio de la inteligencia su capacidad adaptativa. Pero el énfasis en la reproducción mecánica de ideas —de las mismas ideas— la puesta en ejercicio de una inteligencia técnica parece anquilosada en concepciones educativas decimonónicas, conservadoras y funcionales al sistema del poder. Por ello lo que es la ciencia en cada momento es algo que hay que estudiar con particular atención. No hemos llegado al fin de la historia ni al final del concepto de ciencia, el positivismo y la explicación causal son sólo formas de transición. Formas que pueden en un futuro próximo dar paso —según circunstancias aleatorias— a nuevos modos de «racionalidad» o, si se quiere, nuevos estándares para demarcar lo que es o no una explicación válida.

LA VOLUNTAD DE ILUSIÓN EN NIETZSCHE

Para completar estas tesis en torno al giro estético de la epistemología no es posible dejar de atender a Nietzsche, el antecedente más temprano y fundamental de esta nueva direccionalidad que ha adquirido el pensamiento contemporáneo.

Aun cuando en los estudios de Derrida y de Ricoeur en torno a la metáfora y la interpretación apenas se insiste en Nietzsche, todo cuanto se piensa, se piensa a partir de él (Leyra, 1995: 153). La influencia que el pensamiento de Nietzsche ha producido en la mentalidad de Occidente es tan grande que ya no es posible filosofar sin contar con las impresiones causadas por su obra. Lo primero que debemos constatar es el giro que imprime a la filosofía. Un giro vinculado a lo artístico, que desplaza las líneas de fuerza de la reflexión occidental asentadas sobre la epistemología para dar paso a una reflexión que busca en la estética, entendida como reflexión sobre los estados y procesos creativos, la clave a partir de la cual llevar a cabo una comprensión de todos los ámbitos del pensar humano incluida la filosofía misma.

Con Nietzsche se inaugura un modo de interpretación del patrimonio cul-

tural que requiere un talante específico, una mirada que no se fija en el pasado para llevar a cabo el inventario de los saberes ni exclusivamente en el futuro para convertirse en la búsqueda extraviada del visionario, sino que consiste en el ejercicio de ese juego de visión retrospectiva y proyectiva a la vez; en este caso, desde las creaciones del pasado hacia las que en el instante están gestando el futuro, juego por el que una mirada creadora recupera en los antiguos saberes las posibilidades de su propio valor y de su propia eficacia.

Para ello Nietzsche, ante la pregunta ¿qué es la filosofía: un arte o una ciencia? se responde: «Es un arte en sus fines y productos. Pero su medio de expresión, la exposición a través de conceptos, es algo que tiene en común con la ciencia. Es una forma de la poesía. Imposible clasificarla. Nos hará falta inventar y caracterizar una categoría nueva» (Nietzsche, 1974: 32).



Friedrich Nietzsche

Nietzsche, en varios pasajes de sus obras, pero sobre todo en su pequeño escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (que vio la luz como póstumo en 1903), va aclarando que la fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación. En la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 1963: 245).

Estos supuestos dan la clave de la respuesta de Nietzsche a la pregunta por el impulso a la verdad. El hombre es un animal social y ha adquirido el compromiso moral de «mentir gregariamente», pero con el tiempo y el uso inveterado «se olvida [...] de su situación [...] por tanto miente inconscientemente y en virtud de hábitos seculares y precisamente en virtud de esta inconsciencia [...] de este olvido, adquiere el sentimiento de verdad» (Vaihinger: 2).

Mentir ha dejado de ser algo que pertenezca a la moralidad y se convierte en «desviación consciente de la realidad que se encuentra en el mito, el arte, la metáfora». Mentir, en el terreno de la estética, es simplemente el estímulo consciente e intencional de la ilusión: «nuestra grandeza reside en la suprema ilusión, pues es ahí donde somos creadores». Conocer es simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno... porque la construcción de metáforas es el instinto fundamental del hombre.

Pero aún hay más. Para Nietzsche puede haber errores necesarios: «a veces necesitamos la ceguera y debemos permitir que ciertos errores y artículos de fe permanezcan intactos en nosotros mientras nos mantengan en vida».

Varios pasajes corroboran este convencimiento nietzscheano:

Hemos organizado un mundo en el que podamos vivir suponiendo cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y contenido; ¡sin estos artículos de fe nadie sería capaz de soportar la vida! Pero esto no significa que ya se ha aprobado algo. La vida no es argumento; pues el error podría ser una de las condiciones de la vida (Vaihinger, 1998).

Nuestra concepción empírica del mundo se basa en presupuestos fundamentalmente *erróneos*. En filosofía, sujeto y objeto son conceptos artificiales, aunque coyunturalmente indispensables, de allí que, por ejemplo, causa y efecto no deberían reclamar el estatus de categorías concretas, sino —tan sólo— deberían usarse como ficciones convencionales con el propósito de definir, entender y explicar el mundo.

Aquí se asientan las bases del perspectivismo de Nietzsche, así como uno de sus supuestos fundamentales: el carácter ficcional de la realidad. La realidad es una construcción poética, un simulacro, y nuestras interpretaciones son un *arreglo del mundo* de acuerdo a nuestros particulares intereses vitales. Construimos nuestras narraciones a la vez que nos inventamos una vida. La razón narrativa es lo que permite esta inventiva fundamental, la de hacer de nuestra vida una faena poética, un itinerario abierto tanto a las formas estéticas o trágicas del vivir. En ello se define nuestra posibilidad y nuestro riesgo.

A este respecto, Derrida expone la conveniencia de elaborar una historia de la escritura asumiendo la encarnadura del propio escritor en su obra, asumiendo que escribir es escribir-se, a la vez interpretarse y constituirse en una tarea que compromete el sentido del hombre mismo que la lleva a cabo.

Esta necesidad de metáforas, Nietzsche la extrapola a todos los campos del quehacer humano, tanto los del saber como los del lenguaje. Ella se convierte en un impulso fundamental del hombre del que no puede prescindir ni

aun cuando esté produciendo conceptos para la ciencia. Esto se evidencia particularmente en la capacidad artística del hombre, en su afán de configurar el mundo existente, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsecuente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños.

El hombre toma conciencia de estar despierto cuando en alguna ocasión un tejido de conceptos es desgarrado de repente por el arte y llega a creer que sueña. La diurna vigilia de un pueblo míticamente excitado, como el de los antiguos griegos es, de hecho, merced al milagro que se opera de continuo, tal y como el mito supone, más parecida al sueño que a la vigilia del pensador científicamente desilusionado.

La naturaleza del lenguaje es esencialmente simbólica, figurativa o metafórica. No podemos sobrepasar sus límites. No existe realidad-fundamento anterior al lenguaje que pudiera ser el criterio de verdad para distinguir un lenguaje literal de otro imaginario o retórico.²

Somos un animal de ficciones, tenemos la capacidad de referir a los organismos de la naturaleza nominándolos con nombres *equivocados*: sustancias, atributos, causas, efectos. En este sentido, por ejemplo, la física hace uso de la teoría cuántica, aunque esté lejos de poder probar los universos alternativos que de ella se desprenden y alimentan la ficción; pese a todo, es una de nuestras construcciones más fructíferas, de modo tal que la teoría científica sirve al científico como una herramienta conveniente, como una abreviatura de sus medios de expresión. El último de los filósofos prueba la necesidad de la ilusión. La consumación de la historia de la filosofía es, por tanto, de acuerdo con Nietzsche, la filosofía de la ilusión: conocer es simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno, porque la construcción de metáforas es el instinto fundamental del hombre.

El hombre es un creador de ficciones, metáforas e interpretaciones, su mundo es siempre un mundo en perspectiva y por tanto ficcional. Lo importante es que sea consciente de las metáforas que establece y que no las confunda con la realidad.

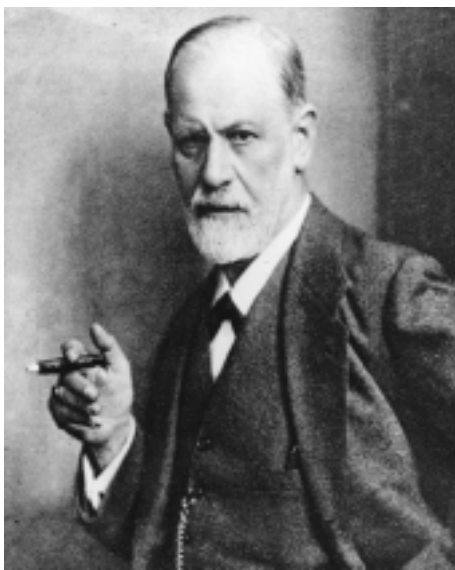
La simulación o, si se quiere, el simulacro, más que una conciencia hermenéutica, es la primera cualidad a tener en cuenta a la hora de fundamentar un «relativismo positivo», puesto que en el momento en que deja de haber simulación la metáfora se convierte en creencia. Dicho de otro modo, el sentido metafórico se convierte en literal cuando se desvanece la conciencia de simulación. Se dice entonces que la metáfora es una metáfora muerta. La metáfora viva es aquella en cuya enunciación se sigue manteniendo la conciencia de la aplicación inadecuada de sus términos. Convertida en creencia, la metáfora muerta hará perder a la razón su movimiento genuinamente creativo y se producirá un anquilosamiento.

La metáfora permite una nueva visión, una nueva organización del univer-

² La diferencia entre filosofía y literatura, de poderse establecer, deberá girar en torno al propio lenguaje, habrá de ser una diferencia interna al texto.

so, un nuevo orden, pero lo realmente nuevo son las asociaciones que permiten ese nuevo orden. Inventar una metáfora es crear asociaciones nuevas. Dar lugar a una metáfora (abrir un lugar) es crear sentido. El propio Freud «ve toda vida como un intento de revestirse de sus propias metáforas» (Rorty, 1991: 49). A este respecto, Rorty nos señala que la importancia de Freud ha consistido en hacer visible y aceptable la idea nietzscheana de la verdad como «un ejército móvil de metáforas». Freud es ineludible, pues la suya, aún más que la de Proust, «fue la mentalidad mitopoética de nuestra era; fue tanto nuestro teólogo y nuestro filósofo moral cuanto nuestro psicólogo y principal hacedor de ficciones» (Bloom, 1975: 112).

Las explicaciones psicoanalíticas de los sueños o de las fantasías tienen por objeto decirle al propio soñador o fantaseador el sentido secreto de su propia existencia. Un sentido, por otra parte, que no puede expresarse con el lenguaje de la filosofía o de la ciencia más rigurosa, sino sólo con el lenguaje de la poesía o la metáfora. Esta reivindicación de un léxico literario, a pesar de que Freud buscara descifrarlo mediante el léxico de la ciencia positivista, representa un punto de contacto directo con Nietzsche, que también propone al poeta vigoroso como modelo dionisiaco a la altura de la época. Freud, por otro lado, al vincular las características contingentes de la personalidad —patológicas o no— de los individuos con su afán por construir sistemas filosóficos o por expresar una exquisita piedad religiosa, echa abajo las distinciones tradicionales entre lo más elevado y lo más bajo, lo esencial y lo accidental, lo central y lo periférico.



Sigmund Freud

Freud no nos dice —y este punto es decisivo— que el arte sea sólo sublimación, o la construcción de sistemas filosóficos mera paranoia, o la

religión sólo el confuso recuerdo del padre feroz. No nos dice que la vida humana sea meramente una continua recanalización de energía libidinal. No está interesado en invocar una distinción entre la realidad y la apariencia diciendo que una cosa es ‘meramente’ o ‘realmente’ algo muy diferente. Únicamente se propone darnos una nueva redescipción de las cosas para que las coloquemos al lado de las otras, un léxico más, otro conjunto de metáforas que él cree que tienen la posibilidad de ser utilizadas y, por tanto, literalizadas.

El mito abarca una dimensión de la vida humana, que sería inaccesible a una postura epistemológica puramente objetiva. El que no podamos aprehender una historia exclusivamente objetiva, tiene su fundamento no en una necesidad de mistificación, o en un anhelo de posibles trasmundos, que actuarían en una dirección oculta, sino en que el propio sujeto está inserto en la historia y pretende desesperanzadamente acceder a la profundidad insondable del sentido, lo que equivaldrá siempre a querer penetrar en la profundidad de sí mismo.

La constricción a la mentira se funda en la naturaleza de la propia verdad: de ahí que nosotros en absoluto seamos capaces de querer conocer la verdad —y si sospechamos en general algo de ella, en su inmediatez, sólo lo hacemos en virtud de las circunstancias, porque el velo de los disimulos y representaciones, que usualmente oculta, se levanta ocasionalmente, como por una desgracia—, de forma que nosotros, abrasados por el dolor, comprendemos en destellos más de lo que es bueno para nosotros.

Mas esto significa que las formas conocidas de la «búsqueda de la verdad», particularmente las de los filósofos, los metafísicos y los religiosos, no son, a lo sumo, más que mentiras organizadas que se han vuelto respetables tentativas institucionalizadas de huida, que han sabido disfrazarse bajo las diligentes máscaras de la voluntad de conocimiento. Lo que hasta ahora pretendía ser un camino a la verdad, no ha sido en realidad más que un único camino: ¡el camino para apartarse de ella! ¡Un camino para huir de lo insoportable hacia la provisional dimensión soportable de alivios, seguridades, consuelos y trasmundos! Después de Nietzsche, apenas se puede pasar por alto que una gran parte de la filosofía hasta ahora no ha sido mucho más que un encubrimiento ontológico. Con todo su *pathos* de fidelidad a la verdad, ella incurre en la traición, tan necesaria como miserable, de la verdad insoportable a favor de un optimismo metafísico o de unas fantasías de liberación que alzan su vista al más allá.

Nietzsche nos proporciona una nueva imagen del pensamiento. La verdad de un pensamiento debe interpretarse y valorarse según las fuerzas o el poder que la determinan a pensar, y a pensar esto en lugar de aquello. Cuando se nos habla de la verdad «a secas», de lo verdadero tal como es en sí, para sí o incluso para nosotros, debemos preguntar qué fuerzas se ocultan en el pensamiento de esta verdad, es decir, cuál es su sentido y cuál es su valor. Fenómeno turbador: lo verdadero concebido como universal abstracto, el pensamiento concebido como ciencia pura no han hecho nunca daño a nadie, es inocuo a la vez que estéril. El hecho es que el orden establecido y los valores en curso encuentran constantemente en ello su mejor apoyo.

Se trata de una nueva imagen del pensamiento: lo verdadero no es el elemento (la categoría propia) del pensamiento. El elemento del pensamiento es el sentido y el valor (Deleuze, 2002: 147). Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso, sino lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, según la naturaleza de las fuerzas que se apoderan del propio pensamiento.

Existen verdades de la bajeza, verdades del esclavo. Inversamente, nuestros pensamientos más elevados tienen en cuenta lo falso; más aún, no renuncian jamás a hacer de lo falso un poder elevado, un poder afirmativo y artístico, que halla su realización, su verificación, su devenir verdadero en la obra.

Así, el concepto de verdad se determina sólo en función de una tipología pluralista. Y la tipología empieza por una topología. Se trata de saber a qué región pertenecen ciertos errores y ciertas verdades, cuál es su tipo, quién las formula y las concibe. Someter lo verdadero a la prueba de lo bajo pero, al mismo tiempo, someter lo falso a la prueba de lo alto: ésta es la tarea realmente «crítica» y el único medio de reconocerse en la «verdad». Cuando alguien pregunta para qué sirve la filosofía, la respuesta debe ser agresiva ya que la pregunta se tiene por irónica y mordaz. La filosofía no sirve ni al Estado ni a la Iglesia, que tiene otras preocupaciones. No sirve a ningún poder establecido. La filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, para hacer de la estupidez una cosa vergonzosa.

REFERENCIAS

- BODERNMANN-RITTER, Clara. (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Madrid: Visor.
- BLOOM, Harold. (1975). *Kabbalah and Critics*. Nueva York: Seabury Press.
- CUESTA ABAD, Manuel. (1997). *Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- DELEUZE, Gilles. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FEYERABEND, Paul. (2000). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- KOSLOWSKI, Peter. (1987). *Die postmoderne kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*. Munich: Beck.
- LEIBNIZ, G. W. (1984). *Monadología*. Madrid: Hyspamérica.
- LEYRA, Ana María. (1995). *Poética y Transfilosofía*. Madrid: Fundamentos.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1963). «Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral». En *Obras Completas*, traducción de Eduardo Ovejero y Maurí, 5ª edición. Buenos Aires: Aguilar.
- . (1974). «El filósofo. Consideraciones sobre el conflicto del arte y del conocimiento». En *Libro del Filósofo*. Madrid: Taurus.
- RORTY, Richard. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- RUIZ, Raúl. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana.

- SYLVESTER VIERECK, George. (1929). «La vida según Einstein». 26 de octubre Entrevista, *Saturday Evening Post*.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. (2004). «Nicanor Parra: antipoesía, parodias y lenguajes híbridos». Biblioteca Virtual de Literatura / Sección: Crítica. Sevilla. Obtenido el 30 de octubre desde <<http://www.trazegnies.arrakis.es/parra.html>>.
- . (2006). «Raúl Ruiz, l'enfant terrible de la vanguardia parisina». En *Margen cero*, Madrid. Obtenido el 30 de octubre desde <http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm>.
- VAIHINGER, Hans. (1998). *La voluntad de ilusión en Nietzsche. Estudio crítico de «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral»*. Madrid: Tecnos.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1988) *Investigaciones filosóficas*. Trad. por A. García Suárez y U. Moulines. Barcelona: Crítica.