

4. Reseñas



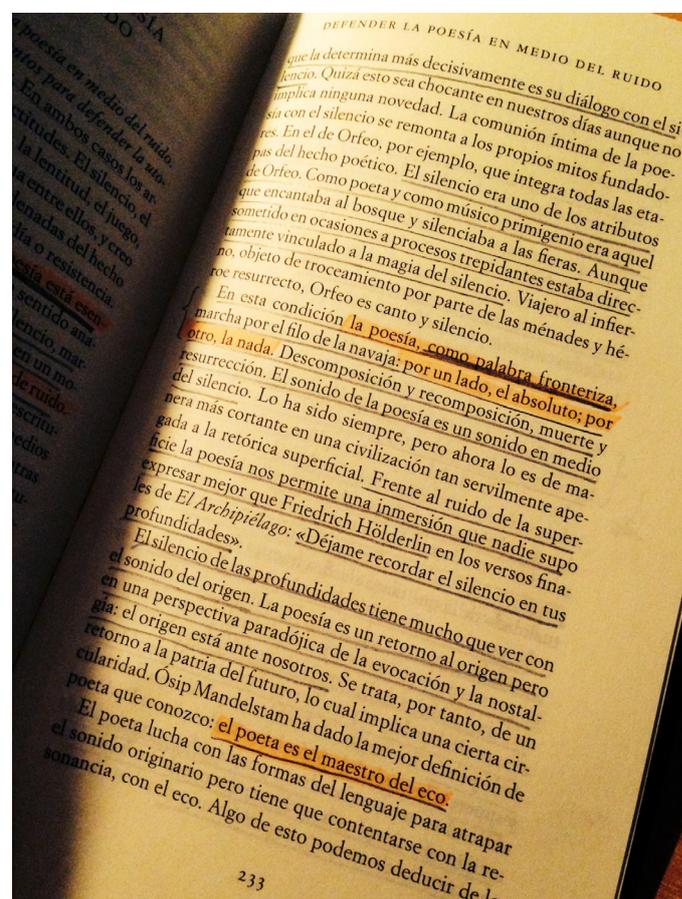
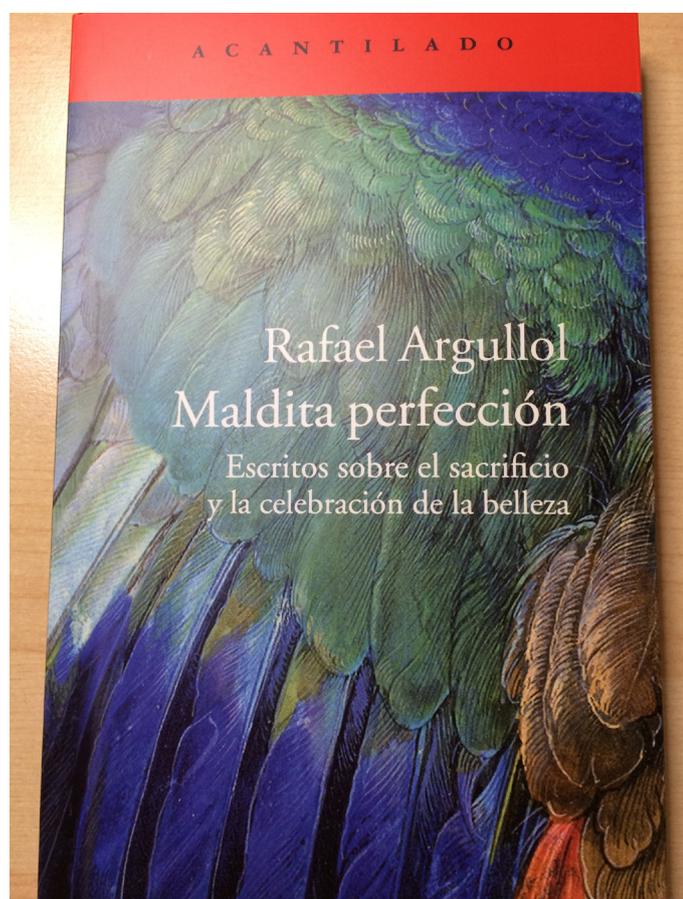
LO (IM)POSIBLE NECESARIO

Rafael Argullol: *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona Acantilado, 2013, 238 páginas.

Carlos Javier González Serrano

Rafael Argullol, profesor, poeta y ensayista, presenta en *Maldita perfección* un recorrido histórico y crítico por los enrevesados y por ello no siempre bien entendidos senderos de la belleza en el arte. Esta obra, que encierra en su seno una pluralidad de enfoques, puede ser considerada, echando un vistazo a su índice, un libro que a su vez encierra muchos otros. Como es costumbre en este –ya clásico– autor, la literatura y la filosofía ocupan un papel muy relevante en el desarrollo de sus tesis; y es de hecho tal visión multidisciplinar, que pivota sobre la teoría del arte, la que hace de este ensayo un texto fundamental y del todo apasionante.

Tomando pie en el imperativo delfico, Argullol hace del «conócete a ti mismo» el patrón de medida a través del cual el artista, como quien se sitúa ante un espejo, pone rumbo a su inspiración y despliega sus ardidés técnicas pero, sobre todo, también íntimas y personales. Y es que si algo posee de enigmático el arte pictórico, y en particular los autorretratos, es la capacidad del propio artista a la hora de reflejarse a sí mismo en sus obras. A pesar de ello, señala el autor en las primeras páginas de *Maldita perfección*, «conocerse y reflejarse parecen soportarse mal mutuamente, con rumbos que marchan en direcciones opuestas, uno hacia





el interior y el otro hacia el exterior». Finalmente se pregunta, teniendo en cuenta que «cuando nos reflejamos acostumbramos a mezclar lo que somos con lo que quisiéramos ser, y también con lo que quisiéramos que los otros pensarán que somos»: «¿Pueden realmente conciliarse ambos impulsos?».

Rafael Argullol explicaba en una reciente entrevista al autor de esta reseña el problema fundamental que plantea *Maldita perfección*: «Creo que de la misma manera que es imposible reflejarse, también es imposible conocerse en términos absolutos. Si fuéramos un único rostro o si fuéramos un único yo quizá fuera posible este tipo de realización, pero como estamos constituidos de muchos rostros y albergamos muchos yos el máximo conocimiento al que podemos aspirar es una travesía en la que vamos avanzando de isla en isla. Al final, lo que queda es el archipiélago que somos y, simultáneamente, islas vírgenes, islas misteriosas, en nosotros mismos, que afortunadamente nunca conoceremos». Frente al despiadado imperio del tiempo, Argullol sostiene que no sólo el artista, sino el ser humano en su conjunto, desea reivindicarse y, más allá, rebelarse contra la despiadada dinámica que condena nuestra vida a una muerte segura. En particular, «El arte vela y revela al mismo tiempo la *verdad de las cosas*: el enigma». Un enigma hecho carne por la condición misma de la pintura, que es esencialmente representación: «La pintura es, por esencia, representación de un momento privilegiado, de un corte en el tiempo que debe captar, instintivamente, todos los elementos de un mundo», al contrario de lo que sucede en la literatura, que nos «informa de un devenir, en el cual podemos apreciar la modificación de los estados físicos y espirituales, en tanto que la pintura fija ese devenir en un sólo segmento».

Esta condición del arte pictórico, que empuja al artista a conciliarse (en un encuentro *imposible*) consigo mismo y con lo que representa en un ins-

tante único, encierra precisamente un inquietante lado oscuro, o como lo califica Argullol, enigmático, dado que, de una u otra forma, el pintor trata de congelar el tiempo y proclamar de una vez por todas una verdad absoluta, lo que, sin embargo, no le permite evadir el ardid del «camuflaje» que él mismo pone en juego: en palabras del autor, «el artífice se cubre, y al unísono se descubre, por medio de distintas máscaras, o bien encarnando personajes con los que, más o menos elípticamente, se siente identificado». Pero igualmente, comenta Argullol, «como ya apuntaba con mucha insistencia Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*, el auténtico arte es, simultáneamente, un viaje exterior y un viaje interior. El artista es un mediador, es aquel que hace visible lo invisible».

De esta manera, damos en el artista pictórico con un curioso prototipo: aquel ser que, al mismo tiempo que desea reflejarse —y mostrarse—, también se repliega y queda velado: un proceso de duplicidad que nos aboca, a juicio de Argullol, a no otro problema que el del doble, el de la transferencia, pues si algo muestra la pintura es el «combate solitario del artista sin otros elementos que su adversario, el lienzo en blanco, y sus armas, la paleta o el pincel». En definitiva: el combate que la identidad mantiene consigo misma por descifrar su condición última y más íntima.

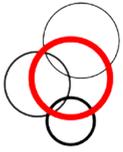
La envidiable erudición y excelente prosa de Rafael Argullol hacen de *Maldita perfección* un pequeño manual (ameno y riguroso a partes iguales) a través del cual el lector recorrerá las obras de Dostoievski, Miguel Ángel, Thomas Mann, Leonardo, Montaigne, Nietzsche, Velázquez, Rilke, Lucrecio, Hölderlin, Victor Hugo, Pascal, Shakespeare, Ovidio o Dante, entre muchos otros personajes ilustres, en busca del sacrificio que el artista y, en general, el ser humano ha llevado a cabo a la hora de encontrarse con la belleza de la creación. Un sacrificio que debe ser entendido como una perenne búsqueda: «el artista es un



cazador al acecho. Su función es la captura de formas. Sin embargo, la forma por excelencia, la forma bella o divina, la Forma, parece escapar siempre y, en palabras de Frenhofer, hace que el artista se convierta en un casi imposible *cazador de Proteo*. Como indica Argullol con una cierta expresión que define la intención de esta obra, «El objetivismo puro lleva a arquetipos glaciales; el subjetivismo sin trabas, como se ha demostrado en la época contemporánea, puede llevar fácilmente al simulacro y al fraude. Reivindico que el artista vuelva a ser en cierto modo un artesano. Esto quiere decir que reivindico que lo subjetivo reintegre una tradición objetiva». De ahí que el autor de *Maldita perfección* recurra a la vasta tradición literaria y artística en busca de una –acaso imposible– objetividad (de una semántica, vale decir) que pueda poner orden en la subjetividad, siempre al acecho, del artista.

Por último, es digna de elogio, por su profundidad y concisión, la defensa de la poesía que Argullol lleva a cabo en el último capítulo del libro, donde el profesor barcelonés se refiere al silencio como el auténtico elemento constitutivo del arte poético, que lo convierte en «palabra fronteriza, marcha por el filo de la navaja: por un lado, el absoluto; por otro, la nada». El poeta, en este sentido, es presentado como el «maestro del eco», como aquel que es capaz de dominar el arte del silencio, al que la poesía está vinculada primariamente. En contraste con la sociedad tecnificada y alborotadora en la que vivimos, la poesía nos brinda una preciosa «experiencia del detenimiento que concierne tanto al poeta como al lector». Como explica Argullol, «El conocimiento que ofrece lo poético, tal y como yo lo entiendo, es un conocimiento más cercano a lo esencial, a lo permanente. A través de él navegamos menos en distancia pero nos sumergimos en aguas más profundas». Y es que, finalmente, «la poesía modifica drásticamente el envés del tiempo. El vértigo se encauza en lentitud, en detenimiento».

Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza es un libro para leer pausada y atentamente, disfrutando de cuanto el autor tiene que decirnos, sumiéndonos en una atmósfera (como diría Carlo Michelstaedter) persuasiva, que invita a olvidar la embaucadora retórica de nuestra vertiginosa, efímera y tan vanidosa contemporaneidad para, a hombros de Argullol, visitar los talleres y estudios de artistas, literatos y pensadores que, a fuerza de rastrear lo desconocido, chocaron de bruces con el conocimiento más sublime, esclarecedor y tenebroso que le cabe al ser humano: el conocimiento de sí mismo.



FILOSOFÍA Y *DÉSŒUVREMENT* DEL ROMANTICISMO LITERARIO

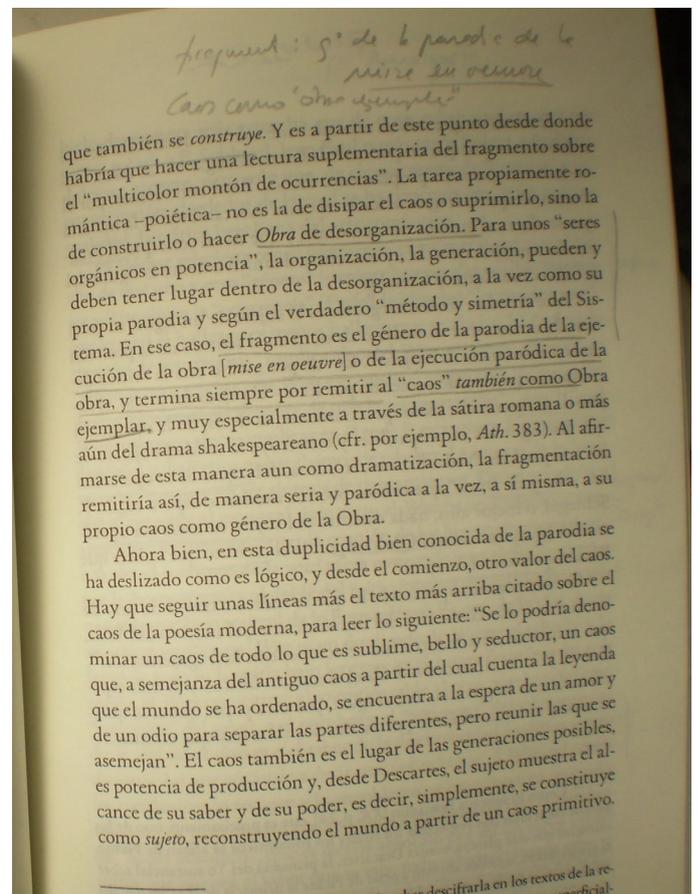
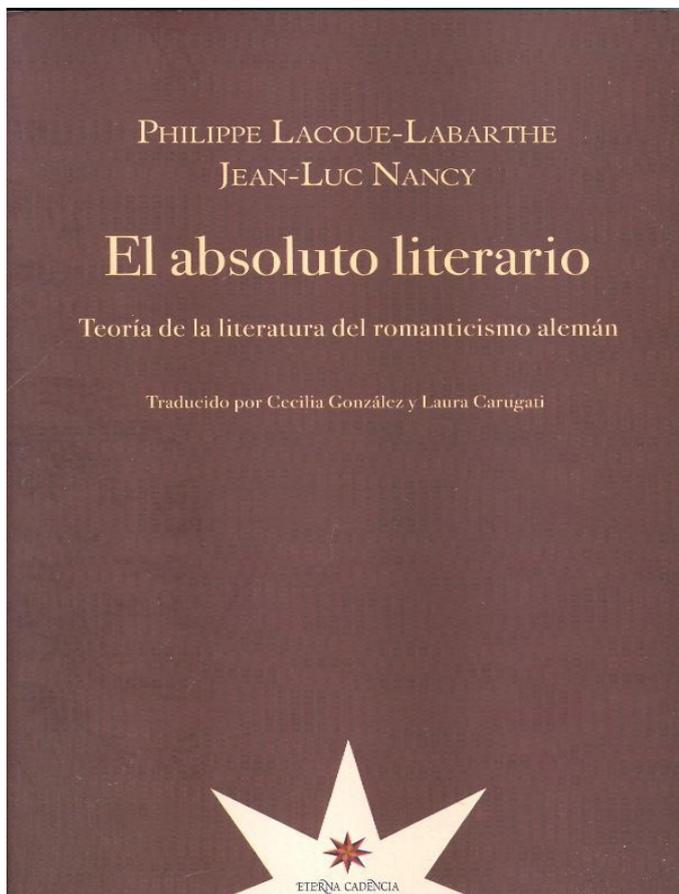
Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, 541 páginas.

Antonio de Murcia Conesa

«Nosotros seguimos estando allí». La frase final con la que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy concluyeron su libro proyecto, su lectura absoluta y casi absolutoria de la filosofía romántica de la poesía, nos lleva de nuevo a su principio: el destino literario de un sujeto que, para percibirse y ser percibido, ha de ponerse permanentemente *en abyme*. Si la reflexión abismal —la remisión a un *espíritu* que se autoproduce en la escritura— da forma a la literatura romántica, también parece poner en forma o, mejor, en obra, la filosofía de sus intérpretes. Al menos la de estos dos intérpretes, cuya comparecencia bajo un *nosotros*

parece condensar la autoconciencia de todos los poetas y críticos, que —de Baudelaire a Genette; de Valéry a Blanchot— encarnan las formas modernas del sujeto literario heredero de la *crítica* y la crisis románticas. En la era de la producción ilimitada de libros, en la que «seguimos estando», ese sujeto fragmentario se descompone y vuelve a recomponerse entre la maquinaria de escrituras y lecturas poseídas por ese demonio moderno que Antoine Compagnon llamó, en un libro bastante más pedagógico, *le démon de la théorie*¹.

¹ A. Compagnon: *Le démon de la théorie. Littérature et sens común*, Seuil,





Si, en un aventurado ejercicio de intertextualidad, reformulamos la sentencia final de Nancy y Lacoue-Labarthe en los términos del célebre microrrelato en el que un maestro del *Witz* fijó la obstinada presencia de un dinosaurio, obtendremos una inquietante conclusión: «Cuando se despertó, el romanticismo todavía estaba allí». Si, además, identificamos a la filosofía y la teoría de la literatura como el sujeto ausente de esta frase paródica, y convenimos, a modo de moraleja, en la imposibilidad de desdoblarse — al menos, precisamente, mientras aquello siga ahí— habremos dado con el hilo conductor del libro. Sus hebras se hacen notar en sus mismas circunstancias editoriales: *L'Absolu littéraire* fue publicado a finales de los setenta en la colección *Poétique* de Seuil dirigida por Gérard Genette y Tzvetan Todorov, dos sacerdotes de la teoría literaria dominada por paradigmas más o menos estructuralistas. Al inicio del prólogo, Nancy y

Paris, 1998.

Lacoue-Labarthe explicitan la fuente estética de esa *poétique* general que titulaba las monografías y revistas de semiólogos, normalmente ajenos a la genealogía filosófica de sus conceptos. Se podría decir que el trabajo de los dos *philosophes* quiso reconstruir, no sin cierta malicia, las raíces alemanas de la *nouvelle critique* francesa. Su primera audacia fue limitarse al espacio más difícilmente limitable del romanticismo o más bien del protorromanticismo literario: el universo intelectual de Jena. La filosofía de la poesía y de la crítica —que fue toda una— de ese universo, escurridizo a las clasificaciones semiológicas, se cocinó en las revistas escritas a varias manos por Friedrich y August Schlegel, Schelling, Novalis, Ludwig Tieck, aparte de Hölderlin y Schleiermacher. Con mucha diferencia los hermanos Schlegel acaparan el protagonismo de *El absoluto literario*; ellos fueron los promotores y custodios de un círculo de hombres y mujeres unidos por una entusiasta fraternización

de cultura nativa de todo el mundo. La poesía abarca todo lo que es solo poético, desde el sistema del arte más grande que a su vez contiene en sí más sistemas, hasta el suspiro, el beso, que exhala el niño que poetiza en un canto sin arte. La poesía puede perderse a tal punto en lo presentado que podría creerse que caracterizar individuos poéticos de todo tipo es su principio y fin. Y, sin embargo, no hay aún ninguna forma que estuviese hecha para expresar completamente el espíritu del autor, de modo tal que incluso algunos artistas que querían escribir solo una novela se presentaron sin querer a sí mismos. Solo la poesía, como el *epos*, puede convertirse en el espejo del mundo entero que abarca todo, en una imagen de la época. Y, sin embargo, ella puede flotar en el medio entre lo presentado y lo presentante, libre

El genio fragmentario — Prolegómenos
de la Aufhebung dialéctica de la antinomia interna del Witz. La "genialidad fragmentaria" conserva el Witz como obra y lo suprime como no-obra, sub-obra o anti-obra. Lo que supone, evidentemente, que la genialidad forma también la Aufhebung de lo voluntario y lo involuntario.

Escritura y genialidad proporcionarían entonces las claves del fragmento. La escritura en tanto que pasaje a la forma, a la legalidad formal de la obra, puede decirse explotando sin exceso la comparación que se encuentra en *Ath.* 394: "El auténtico *Witz* solo puede ser pensado en forma escrita, como las leyes". Y la genialidad como la auto-asunción del *Witz*, del espíritu dentro del *Witz*, según *Ath.* 366: "El entendimiento es mecánico, el *Witz* químico, el genio es espíritu orgánico" (cfr. *Ath.* 426).

propia parodia y según el verso... En ese caso, el fragmento es el género de la parodia de la ejecución de la obra [*mise en oeuvre*] o de la ejecución paródica de la obra, y termina siempre por remitir al "caos" también como Obra ejemplar, y muy especialmente a través de la sátira romana o más aún del drama shakespeariano (cfr. por ejemplo, *Ath.* 383). Al afirmarse de esta manera aun como dramatización, la fragmentación remitiría así, de manera seria y paródica a la vez, a sí misma, a su propio caos como género de la Obra.

Ahora bien, en esta duplicidad bien conocida de la parodia se

mentos, toda la problemática... por el hecho de que si "el *Witz* es genialidad fragmentaria", pero si por otra parte la obra más allá del *Witz*, la obra verdaderamente poética, sigue siendo llevada por la infinita "progresividad" romántica misma, es lícito preguntarse si el genio "orgánico" puede presentarse en la época del caos. Sin duda no puede hacerlo, si "la Antigüedad entera es un genio, el único que sin exagerar puede denominarse absolutamente grande, único e inalcanzable" (*Ath.* 248). Como el individuo, y porque es el Individuo, el genio está siempre-ya perdido, y como la Antigüedad, no existe sino en fragmentos.



intelectual y física, que abarcó desde la escritura colectiva hasta la comunidad erótica, implícita en la incompleta novela *Lucinde*. Es en las coordenadas de esta comuna filosófica, y no, desde luego, en las posteriores derivas de sus miembros fundadores hacia la Santa Alianza, donde nuestros autores buscan lo *esencial* del romanticismo. Esta búsqueda pudo parecer en el contexto de su publicación un gesto de resistencia, no sólo contra la tenaz ahistoricidad de la nueva teoría literaria, sino también contra los relatos sobre el romanticismo repetidos por una historiografía sesgada. La interpretación filosófica de esa «esencia» subraya la naturaleza crítica de la teoría romántica o, más bien, protorromántica de la literatura. Los dos filósofos, editores, traductores y comentaristas de este libro proyectaron descifrar desde ella las claves de la poética moderna, con el propósito más general de recordarle a la república literaria que todavía, pese a todos los estructuralismos y posestructuralismos, no habíamos salido de la época del Sujeto. Más de treinta años después de su primera publicación, es muy posible que todavía no hayamos salido y que, como el dinosaurio romántico, el sujeto todavía esté allí. Por eso la literatura nos sigue concerniendo, a *nosotros*. Y por eso la traducción, ya tardía, de este libro está más que justificada.

La versión en español de *L'Absolu littéraire* es fiel al juego de duplicidades del texto original. Es obra minuciosa y más que plausible de cuatro manos argentinas, que han tenido que realizar una doble traducción: la del texto de sus autores y la de los textos que ellos seleccionaron y que, con buen criterio, las traductoras han vertido directamente del alemán. Las cuatro manos francesas presentaron su obra, ya en el subtítulo, nada menos que como la *Teoría literaria del romanticismo alemán*. Un respetable objetivo académico, que es disciplinarmente más y filosóficamente mucho menos de lo que el libro

da de sí. Desde el prólogo, Nancy y Lacoue-Labarthe insisten nietzscheanamente en que no quieren hacer «una empresa de archivistas», un trabajo de anticuario ni, claro, tampoco uno de monumentalismo. Ni historia del romanticismo, ni vindicación de un modelo romántico, estos leales lectores de Blanchot abordaron el espacio literario de los primeros románticos como un espacio también de amistad. Amistad y afinidad con quienes a comienzos del XIX recogieron un nombre, «romanticismo», ya malversado en sus mismos inicios, para designar y hacer un sitio a la realidad literaria que estaban inventando, que en un principio no era nada más —y nada menos— que una imprecisa teoría, una idea, de la poiesis literaria. Nancy y Lacoue-Labarthe aspiraron en este libro a reinterpretar bajo esa imprecisión literaria el núcleo de la moderna crisis —y crítica— filosófica. Su relectura es también una reescritura contigua a los textos románticos que comentan y traducen. Ni exposición histórica, ni exégesis canónica, el libro se despliega en un doble ejercicio de traducción. Por una parte, la de los textos alemanes que han de ser trasladados a un francés filosófico, condensado en la hipóstasis adjetiva de «*l'Absolu*» —degradado a minúscula en castellano. Por otra parte —o más bien por el envés de la misma parte— la traducción es también labor de interpretación y apropiación, una hermenéutica que traza puentes de ida y vuelta entre las obras escogidas y los registros que operan su selección y lectura. Casi la mitad de ellas provienen del *Athenaeum*, la revista proyecto animada por los hermanos Schlegel, cuyos textos son reproducidos íntegramente: las *Conversación sobre la poesía*, la *Carta a Dorotea (Sobre la filosofía)*, las *Ideas*. Y, por encima de todos, los *Fragmentos*: «vértice extremo de la literatura romántica»; manifestación perspicua de una comunidad literaria ideal, encarnada en un Friedrich que mantuvo tenazmente sus principios germinales, cuando los demás miembros ya habían claudicado.



De Friedrich también se seleccionan otros *Fragmentos*: los de la revista *Liceo* y *Sobre la esencia de la crítica*, además de un poema programático, el soneto *El Ateneo*. Éste cerraría el volumen si no fuera sucedido de dos *Diálogos* de Novalis en los que el temprano y efímero colaborador del círculo hiperboliza las posibilidades del libro infinito. A estos textos se añaden, pero no en su integridad, otros de las *Lecciones sobre el arte y la literatura* de August, que no obstante preparar su inminente ruptura con la naturaleza comunitaria y casi espiral del *Athenaeum*, son decisivos para seguir el recorrido de éste según la lectura de los editores. Y aún más decisiva es la presencia oblicua de Schelling, representada por la carnavalesca e irreligiosa *Profesión de fe epicúrea de Heinz Widerpost* —escrita directamente contra Schleiermacher y Novalis—, además de la introducción a su *Filosofía del arte* y el texto que, a modo de obertura, precede al resto del volumen: *El programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán*, del que Schelling, no obstante su dudosa autoría, parece su mejor valedor.

Desde esta obertura schellingiana hasta la clausura de Novalis, la exposición misma de los pasajes impone las condiciones para su interpretación. No sólo por sus relaciones de contigüidad dentro del libro (clasificados bajo los epígrafes de «El fragmento», «La Idea», «El poema» y «La crítica»), sino también por los criterios para su selección; la confrontación *in absentia* con el canon textual que habitualmente la crítica filosófica o literaria propondría para relatar otra historia de lo romántico. Tales criterios responden a una especial sinergia o, por ser más justamente benjaminianos, a las afinidades electivas entre el trabajo filológico y filosófico. Traducción y comentario, edición y glosa, reproducción y exégesis, transmisión y crítica —y acaso un poco de pedagogía— ... forman parte de eso que Hans Ulrich Gumbrecht

ha llamado «los poderes de la filología»² y que en este libro son también poderes de la filosofía. Estrategias de poder imprescindibles cuando como aquí se ensaya una genealogía de la crisis moderna que lleva de los abismos del sujeto filosófico poskantiano a las puestas en abismo del sujeto poético protorromántico y a la inversa, a través de unas vías críticas que, por descontado, no son de dirección única, aunque todas se crucen en Jena.

Pero volvamos a los criterios. La selección de obras quiere enmendar una ausencia, que toma la forma de inconsciencia más o menos culpable: «¿Cuántos, aun entre los mejor intencionados, repiten en la actualidad Jena sin haber podido leer sus textos?» (p.36). La pregunta que los autores formulan en el prólogo queda sin contestar, pero nos hacemos una idea de la respuesta. Una parte sustantiva de esos «cuántos» se cuenta entre quienes escriben la teoría literaria moderna, al menos en las revistas de finales de los setenta (pero también, todavía, en los manuales universitarios del siglo XXI). Desde su acuñación eslava, la pendiente semiológica que algunos denominaron «formalismo» y otros «poética lingüística», o más agriamente «cárcel del lenguaje», buscó en la producción infinita de la forma y sus mecanismos retóricos el sujeto genuino de la literatura y, por tanto, de la cultura. Mucho antes que los estructuralistas, críticos agónicos como Víctor Shklovski encontraron en *Tristram Shandy*, como también haría Lukács, el advenimiento del reino de la novela y el emblema de una poética absoluta. Nadie entonces ni después —con el encumbramiento académico de la intertextualidad— citó el fervor de Jena por Laurence Sterne ni la *Carta* en la que Friedrich Schlegel recordaba que la de aquél era «la poesía natural de los estratos más elevados de nuestra época» (p. 401). ¿Cuántas veces después —

² H.U. Gumbrecht: *Los poderes de la filología: dinámicas de una práctica académica del texto*, Universidad Iberoamericana, 2007.



parafraseando la pregunta nada retórica de Nancy y Lacoue-Labarthe— se repetiría Jena en las actas de defunción del sujeto dictadas en nombre del vértigo de los signos y de las intrépidas aventuras semiológicas? Jena aquí, en la traducción doble de los fragmentos del *Athenaeum* y los demás, es ante todo la irrupción de la Literatura, la destitución de la función poética, hasta de la poesía de la poesía, por la autoproducción de la escritura. En esta autoproducción tiene el estructuralismo moderno una genealogía, que sólo podía ser reescrita desde una lectura posestructuralista. No, pues, desde las redes del espacio semiótico, sino desde los intersticios del espacio literario. Pero como subrayan en su mismo prólogo, los epígonos de Blanchot que, en este libro, acometen semejante genealogía no estaban interesados en las querrelas de la crítica sino en reexponer, resituar o clarear la filosofía del sujeto, o, lo que para ellos es lo mismo, el sujeto de la filosofía.

Los «cuántos» que repiten a Jena sin saberlo, y contra los que directamente se escribió *El absoluto literario* serían también los que han fijado el guión de la historia de la filosofía después de Kant. Abrir con *El programa más antiguo del idealismo alemán* era y es, en este sentido, una declaración de principios. En este breve texto, nacido, como un exabrupto, de una demoníaca voluntad de sistema, se abre paso una vía estética de la filosofía, recortada entre los caminos del idealismo especulativo y lo que Schlegel y de otro modo Heidegger llamaron con entusiasmo «poesía de la poesía». Ni la de Hegel ni la de Hölderlin, esta vía tampoco fue en rigor la del Romanticismo histórico o historiográfico; ni tan siquiera la de la romantización del mundo, tantas veces y con razón execrada. Fue la vía de una concepción de la crítica literaria en la que durante un breve período de tiempo se sensibilizó, tomó cuerpo, el fantasma del sujeto kantiano. El problema es que la efímera y fragmentaria encarnación literaria del criticismo desembocó en

un absolutismo del espíritu, con la ayuda externa de Hegel pero también la interna de Novalis y del propio Friedrich Schlegel. Se interprete o no como un fracaso, este hecho incuestionable, ampliamente documentado en los textos de sus protagonistas, ha sido explicado con argumentos irrefutables por filósofos que, después o casi a la vez que Nancy y Lacoue-Labarthe, sí que han conocido —puede que gracias a éstos— los textos de Jena. Lo hizo Hans Blumenberg, un par de años después de la aparición de *L'absolu littéraire*, en *La legibilidad del mundo*³. Bajo los títulos elocuentes de «Hay que romantizar el mundo» y «La idea del libro absoluto», Blumenberg dedicaba allí sendos capítulos a interpretar la poética de Friedrich Schlegel, leída casi exclusivamente desde el universo católico de Novalis. Desde esa lectura la crítica literaria se diluye en la idea de novela absoluta y ésta en la tarea infinita de una Biblia concebida como contrapunto romántico de la Enciclopedia ilustrada. A Blumenberg no podía escapársele que ese ideal crítico de un libro que se hace eternamente a partir de fragmentos significaba la transformación de la crítica ilustrada en una fascinación poética —por muy crítica que se presentara— hacia la Edad Media, y que el retorno a la Antigua Biblia, ya no una por hacer, sino la sancionada por el cristianismo, era la señal más evidente del fracaso de la revolución estética protorromántica y su disolución en el mito. Más recientemente, los términos de ese fracaso y esa mitificación, que Hegel ya adelantó con encono, han sido analizados por Jacques Rancière en *La palabra muda*⁴, en una discusión con las tesis de *L'Absolu littéraire* mucho más evidente de lo que él mismo reconoce. Sin salirse demasiado del guión de Hegel, Rancière ha subrayado la contribución esencial del círculo del *Athenaeum* a las

³ H. Blumenberg: *La legibilidad del mundo* (1981), Paidós, Barcelona, 2000.

⁴ J. Rancière: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (1998), Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2009.

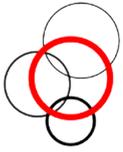


contradicciones de la literatura moderna. Incapaz para entender la novela como la gran epopeya burguesa —saludada de Hegel a Lukács—, la idea schlegeliana de la poeticidad infinita no iría más allá de los juegos de artificio de Jean-Paul y su ironía destructiva, «en pura errancia de su letra muerta».

Cabe preguntarse qué deben o qué pueden decirnos después de estos contundentes juicios las traducciones-interpretaciones de la crítica literaria romántica propuestas años antes por Lacoue-Labarth y Nancy. Ambos son explícitos desde el principio acerca de sus intereses: el breve «romanticismo» del *Athaeneum*, el itinerario abierto por Friedrich entre 1794, año de los primeros fragmentos, y 1804, cuando aquél formula el concepto mismo de crítica. El resto, lo que vendrá después, incluida la *Filosofía de la Historia* no es silencio, pero tampoco es, como en Blumenberg, el mejor criterio para interpretar los escritos de juventud. Éstos, al contrario, son examinados como escritos de filosofía madurez —la madurez estética del sistema kantiano—, únicos capaces en su tiempo de suturar las heridas abiertas por el filósofo de Königsberg. La tesis central de los editores es sencilla en toda su complejidad: el proyecto literario, la idea de literatura que los fragmentos revelan es una respuesta al esquematismo trascendental. Antoine Berman, fuente directa de la exégesis de *El absoluto literario*, hablaba de una segunda revolución copernicana del kantismo en la figura de los poetas que «penetran osadamente en las brumas de la imaginación trascendental» (p. 65). Para aprobar este diagnóstico hemos de convenir en que el espinoso sujeto —que diría Žizek— de esa imaginación es un «cogito vacío». Y que, por muy moral que Kant lo representase, es un ser sin sustancia o al menos con la poca sustancia que permite representarse la forma del sentido interno que, según la Estética Trascendental, lo

constituye. Pero no tenemos por qué convenir en que la superación de esta insustancialidad del sujeto del esquematismo tuviera que venir de la mano del Yo autorreflexivo de Fichte. Sin duda, la autoconciencia libre de este Yo absoluto fue el horizonte del romanticismo poético. Pero lo fue porque reveló su propia insuficiencia para entender, como sí hizo el *Programa*, que la filosofía del Espíritu era una filosofía estética. Schelling lo tuvo bastante claro. Pero, a tenor de la interpretación y finalmente el desplazamiento a que Nancy y Lacoue-Labarth lo someten en este libro, no pudo saltar sobre su voluntad de abordar sistemáticamente lo absoluto. Más que Schelling, los Schlegel y hasta Novalis comprendieron en los años de su más fértil y fragmentaria actividad crítico-poética las exigencias de Kant en la *Crítica del juicio* para sensibilizar el Sujeto o más bien su idea. No otra cosa vino a significar su concepción o más bien exposición del sujeto fundamentalmente como *Bildung*, formación o fuerza formadora, (*bildende Kraft*). Esto significaba que la filosofía sólo podía y debía realizarse como obra de arte, efectuarse, acabarse, como poesía, y que «el filósofo debe tener tanta fuerza estética como el poeta» (p. 70).

¿Qué tiene que ver todo esto con la crítica y en particular con la crítica poética? La respuesta está ya contenida en la frase que acabamos de citar, pues lo que nuestros autores traductores llaman el Sistema-Sujeto sólo puede comparecer filosóficamente, autoexponerse, a través de la especulación estética y la reflexión sobre su poiesis. Esta tesis, como casi todas las de *El absoluto literario* está mediada naturalmente por Walter Benjamin, con quien el libro mantiene un diálogo constante más o menos explícito. Baste recordar un pasaje de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, no citado pero muy evocado en el libro: «De manera análoga al pensamiento con el que Fichte ve manifestarse a la reflexión



en la mera forma del conocimiento, la esencia pura de la reflexión se anuncia a los románticos en la apariencia puramente formal de la obra de arte»⁵. Fichte es siempre el origen pero también, acaso más que Kant, el problema a superar. El arte en Benjamin es el «prototipo del medio de reflexión» y el conocimiento de ese medio es el objeto de la crítica del arte. Ciertamente Nancy y Lacoue-Labarth esquivan las pendientes místicas y mágicas de la crítica schlegeliana, en las que Benjamin se detuvo, convencido de que «el concepto romántico de crítica es un caso ejemplar de terminología mística». Sin embargo, continúan y profundizan las orientaciones benjaminianas para explorar el modo en que la crítica refiere la obra singular a la infinitud o confiere a lo finito la apariencia infinita, tarea próxima a lo que se ha denominado «romantización», pero que de suyo, y a pesar de Blumenberg, no tendría por qué haber derivado en la disolución de la estética en el mito.

Ni Nancy ni Lacoue-Labarth, tan atentos siempre a los rendimientos filosóficos del mito, esquivan esta cuestión; pero lo hacen singularmente atentos al horizonte kantiano del protorromanticismo. En su lectura de las *Ideas* de Schlegel subrayan la fidelidad de éste a Kant: primero por el reconocimiento de la finitud del sujeto o, lo que es lo mismo, la imposibilidad de que éste se autoconstituya infinitamente, por mucha autoconciencia libre que le predicara Fichte; segundo, y consecuentemente, porque todo el principio de infinitización poética se hace «en los límites de una filosofía de la finitud» (p. 241). Esta «oscura resistencia al idealismo» parece sostener el concepto crítico-poético de mediación y la fascinación por el *Witz*, claves de la poética protorromántica, y de gran parte de la teoría literaria posterior. Los editores rescatan el concepto de mediación, desarrollado en las *Ideas*,

⁵ W. Benjamin: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en W.B., *Obras Completas*, Abada, Madrid, 2006., libro I/vol.I, p.72.

como función primordial del artista, y no en el sentido más místico y panteísta de los *Fragments*. El sujeto, incluido el filosófico, nunca puede mediar consigo mismo —de nuevo a pesar de Fichte y parcialmente de Schelling. La mediación sólo puede llevarse a cabo a través del arte y el artista es el único sujeto capaz de automediación y autoproducción. Si como en *Ideas* se dice, «mediar y ser mediado es toda la vida superior del hombre», existe una mediación iniciática, activa y otra pasiva, recibida. La clave estética y aún más la crítica reside en la segunda; pues, una vez más, y a pesar de sus renovadas crisis, la clave del arte está en la mimesis. La mimesis, una nueva mimesis llevada al límite, es invocada por los protorrománticos de Jena para mantener una filosofía del sujeto o dicho de otro modo, para poder recuperar, dar sentido, sensibilizar al sujeto y sacarlo del esquema: imitación de los procesos de autoproducción como «límite extremo de la mimesis» (p.242). La mimesis normativa de los temas en un doble régimen artístico y moral, que el crítico Peter Szondi⁶ —fuente expresa de muchos argumentos de *El absoluto literario*— enunció como un aspecto constitutivo de la poética clásica, es desplazada en la nueva poética, la que nace como teoría y crítica de la *literatura*, por la «apropiación de la intimidad o de la interioridad misma de un sujeto». El artista mediador reproduce, imita su propio proceso de autoconstitución como sujeto escritor. La mimesis reflexiva o reflexión mimética se muestra en la propia autoexposición de la escritura. Y esta forma de ficción es propia de la novela moderna, desde Cervantes a Diderot y Jean-Paul, pasando inevitablemente por Laurence Sterne. Aquello que los formalistas rusos —¿repetidores de Jena sin saberlo?— sondaban como «revelación del recurso» y estrategia para

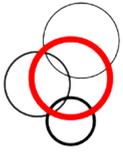
⁶ Nancy y Lacoue-Labarth citan de Peter Szondi, su *Poesía y poética del idealismo alemán*, editada en francés por Jean Bollack, Minuit, 1975. Cfr. en castellano, P.Szondi: *Poética y filosofía de la historia*, vol. I, Visor, Madrid, 1992, y vol II, Balsa de la Medusa, 2005.



el «extrañamiento» perceptivo se revela aquí como la expresión más depurada, luego irónica, del sujeto poético: el *Witz*. Según la lectura de Nancy y Lacoue-Labarthe, el *Witz* —se traduzca como chiste o como ingenio, o se deje cabalmente la expresión original como es el caso de la presente versión— es la «respuesta al enigma del esquematismo trascendental» (p.104) o dicho de otro modo, la materialización estética del sujeto trascendental como sujeto poético, es decir, como sujeto *operatorio*, en el sentido de que antes que a otra cosa aspira a Obra. En el orden gnoseológico, el *Witz* es un conocimiento universal y al mismo tiempo singular, un conocimiento otro, al tiempo que de lo otro. Y recogiendo el envite idealista, sus cultivadores lo presentan como expresión genuina de la identidad dialéctica del Sistema y el Caos. Literariamente, poéticamente, el *Witz* es el único modo bajo el que puede autoconstituirse un sujeto. Un sujeto irónico que siempre debe ser literario, pues su producción, su medio de constitución es la misma escritura. La lectura de las glosas de Nancy y Lacoue-Labarthe sobre este *punctum* crucial en su reexposición del romanticismo nos lleva de nuevo a los textos glosados y éstos a sus fuentes literarias, que están en el origen de la crítica, aunque los editores apenas los mencionen en sus comentarios: el distanciamiento del narrador cervantino que invita a seguir la constitución desordenada de su relato hasta convertirla en parte constitutiva del relato mismo en un progresivo discurrir de la escritura sobre sí, que culmina en la segunda parte del *Quijote*; o el inacabable relato autobiográfico de un *Tristram Shandy* que parece que nunca terminará de narrar su nacimiento a fuerza de seguir los rodeos de su conciencia-escritura, abocada a las imprevisibles formas externas de la conversación...

El sujeto narrador es tan inasible como inacabable su narración. Ingenio y concepto, detalle y totalidad, la escritura de este *Witz* «es

la vista que se le devuelve al punto ciego del esquematismo» (104). Esta sentencia de los dos filósofos admiradores de Schlegel es inseparable de su interpretación del fragmentarismo: la genialidad que exhiben quienes se autoexponen en el *Witz* y el efecto poético-gnoseológico de su mimesis, sólo puede ser fragmentaria. Imposible de construirse como conciencia actual infinita, la del *Witz*, la irónica conciencia literaria es siempre progresiva, inacabable y, en rigor, no es ni siquiera conciencia: «Algunos artistas que querían escribir tan sólo una novela, se representaron sin querer a sí mismos» (fragmento 116 de *Athaeneum*, p. 147). Guiado por la escritura, el saber del *Witz* desborda las estructuras de la conciencia y sigue más cómodo el curso de las morfologías vivas. El fragmento es el dispositivo de este proceso, por el que el individuo se autopresenta como unidad desde la exposición de sus pedazos, análogamente a como se presenta la Antigüedad a través de sus ruinas. La imprevisible lógica de la escritura —que tanto apasionará siglo y medio después a los semiólogos— unifica poiesis, ironía y arte combinatorio y, paradójicamente, confiere necesidad a la autoproducción del sujeto como permanente *Bildung*. Para los críticos del protorromanticismo, como Blumenberg, es evidente que toda esta maquinaria aboca al sacrificio final del sujeto como los «granos de polen» que se disuelven en el canto sagrado invocado por Novalis. Pero no era esta la meta del joven Schlegel que, al menos hasta sus escritos sobre la esencia de la crítica, insistirá en la capacidad infinita de la forma, y la constitución permanente de su sujeto. Por eso desde los principios de Jena, el fragmento demuestra que la obra sólo puede realizarse de manera inacabada, como parodia de la obra total; del mismo modo que el caos parodia a la Obra ejemplar, por ejemplo, mediante la sátira, tal y como mostraba la *Profesión de fe epicúrea* de Schelling, cuya protesta artística contra la religión de Novalis se lleva a cabo en nombre del



desvelamiento de la diosa-verdad.

La dirección que Nancy y Lacoue-Labarthe recuperan para la crítica del primer romanticismo, condensada en el fragmento 116 del *Athaeneum*, es justo la contraria que Schelling parece exponer en su *Filosofía del arte*; no se trata de aspirar a la revelación de lo Absoluto, más allá de toda *Bildung* y toda crítica, sino de «penetrar en el corazón del proceso formador» (p.476). Pero la alternativa, la buena dirección, es también un idealismo cuya proyección posterior será el impulso de autoproducción —muy ajeno al imperativo kantiano de autolimitación—, operante en los diversos estructuralismos, materialismos y maquinismos, que sólo al final del libro son señalados como herederos de la crítica romántica. Igualmente heredero es el autor moderno, el literato sujeto de la «identidad crítica», que es también el estudioso, crítico y teórico de la poesía y de sí mismo, como Mallarmé, Valéry, Genette o Benjamin. Son los herederos, en fin, del carácter romántico que había llenado el abismo dejado abierto por el esquema kantiano, encarnando el vínculo filosóficamente inexpresable entre concepto e intuición. Cabe preguntarse, pues ellos no lo hacen, si Nancy y Lacoue-Labarthe acaso son también figuras tardías de este carácter romántico o, al menos, si su particular filosofía a cuatro manos, *symfilosofía* como la de sus amigos de Jena, es también una forma, consciente o no, de autoproducción.

En *La palabra muda*, en mitad de su crítica al protorromanticismo, Rancière sentencia de pasada que hacer bascular la poética del fragmento a una poética de los límites, asimilándola a la obra «inoperante», desobrada, de Blanchot resulta una visión «demasiado patética». La referencia envenenada a Nancy y Lacoue-Labarthe es evidente. Ambos, como su maestro, han contribuido decisivamente a nuestra comprensión de la

genealogía romántica del pensamiento filosófico y literario moderno. Pero también sugieren otra genealogía relacionada *in absentia* con ésta y en general con la estética del fragmento, que «el propio romanticismo no cesa de ocultar»: la de una literatura y una crítica poética sin propuestas fundacionales o, más precisamente, una estética, en efecto, del *désœuvrement* (traducida aquí como «inoperancia»), «que se insinúa por todas partes de la obra romántica». Desde esta perspectiva, que podríamos considerar ahistórica, e incluso antigenealógica, a pesar de las suspicacias de Rancière, el fragmento no es inacabamiento, pues no apunta a nada que acabar; no apunta, pues, ni a voluntad de sistema, ni tan siquiera, en palabras de Heidegger, a una sistesis; es sólo interrupción, que, como tal, no excluye la totalidad sino que la supera. En este sentido, la «Clausura» del libro que escriben las cuatro manos de sus autores-comentadores-traductores, guarda una extraña simetría, o mejor una especie de anamorfosis, con el breve *Programa sistemático* schellingiano de la obertura. Acaso un antiprograma, un anteproyecto; pero en cualquier caso, toda una declaración de intenciones, que da la vuelta y agarra por el envés el «equivoco romántico» traduciéndolo como el «equivoco de la ausencia de obra». Blanchot, por tanto, sigue estando allí. La reexposición de sus epígonos no sólo debía mostrar el fracaso del epos especulativo de Schelling y la autoformación artística de la Idea (por eso en su antología el *Programa* es seguido inmediatamente por los *Fragments*), sino también el de la historia del romanticismo literario como relato fundacional. En su lugar, se nos invita a ver la poiesis crítico-literaria de Jena como «la manifestación de la literatura ante sí misma» (522), que una a una deshace las lecturas anteriores; aquellas que venían a interpretar *Athaeneum*, *Ideas* o las *Cartas* como formas de identidad entre literatura y filosofía o de la literatura consigo misma. Tras el recorrido, el programa de clausura de nuestros



hermeneutas nos invita a no ver más allá ni más acá de la automanifestación «neutra» de la literatura, incluso como una «no manifestación» que culmina en la inoperancia de los géneros y de todo lo que constituiría la identidad de la literatura: una recusación también del ideal de la autoproducción infinita que nació del equívoco romántico y quizás se disparó con el equívoco de la mercancía. Pero para advertir la que finalmente se nos presenta como deconstrucción del absoluto literario romántico requerimos otras formas de percepción: las heideggerianas del «eclipse de lo manifiesto en su manifestación», o el trabajo de Derrida a partir de la traza y la diseminación de la escritura. No obstante su deconstrucción, los editores se mantienen en su voluntad de apreciar un sentido histórico en el aliento de su lectura, y no renuncian, ni siquiera al final, a que los textos de Friedrich Schlegel y los demás comparezcan como auténticos fragmentos de futuro, testimonios de lo que puede dar de sí temporalmente un genuino espacio literario neutralizado. Los filósofos-filólogos responsables de la edición se revelan, así, como los sujetos artistas idóneos para mediar en la lectura adecuada de esta neutralización; una mediación que por momentos opera, si no como puesta en abismo, sí como mimesis o apropiación especular de la misma autoproducción crítica que nos describen.

Acaso relacionada con esta forma de mediación-apropiación de los editores, hay una doble ausencia en el libro que merece comentario: la ausencia de lo político, representada en la ausencia llamativa de Schiller. Si el romanticismo busca la unidad, como señalan los autores, «por el lado del arte», y no «por el lado de lo político, del Estado», se explica entonces desplazar a un segundo plano al autor de *Kallias*. Pero resulta poco explicable la escasa o casi nula puesta en diálogo de la crítica romántica con las claves estético-literarias de Schiller, sobre todo cuando se interpreta esa crítica como *la* respuesta

a los vacíos del sujeto kantiano. Seguramente, aparte de sus autores, Rancière podría darnos una lectura interesante de esta ausencia. Limitémonos a imaginar que, con independencia de sus escasas afinidades electivas, habría sido muy instructivo leer los textos de Jena en relación dialéctica con el marco de interpretación puesto en obra en *Poesía ingenua y sentimental* y aún más confrontar la filosofía del sujeto de aquellos con la que alienta las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.



EL GRISÚ SOLO EXPLOSIONA CON LA APARICIÓN DE LA LLAMA

Ana Carrasco Conde: *La limpidez del mal. El mal y la historia en la filosofía de F. W. J. Schelling*, Plaza y Valdés, 2013, Madrid, 292 páginas.

Miguel Ángel Ramírez Cordón

El alquimista se enfunda los guantes. Busca el brillo inefable de una roca inhallada. Se adentra en lo profundo de la cueva, hinca los dedos en la tierra, las uñas se retraen, se inundan se escoria, se enfrían con el frío de la tierra húmeda. De vuelta a casa enciende el fuego, el mineral se derrite, asciende su esencia por las tuberías. En el depósito de decantación vuelve a resurgir aquella misma piedra que hubiera escarbado sobre el himen de la tierra dividida en dos mitades.

Como se encarga de anunciar el prefacio de *La limpidez del mal* se va a tratar de explicar el pro-

ceso de desarrollo de la conciencia, su odisea. No se aclara, quizá con sentido, si la analogía perfecta que puede realizarse es con el periplo que llevara a cabo Odiseo por las rizadas aguas del Egeo, o el de Leopold Bloom en las calles de sus adentros. El primero trata de sortear los obstáculos que le imponen el medio o los apetitos de los dioses, siempre extraños al plan del héroe; el segundo se enfrenta a su conciencia. Un viaje parecido realiza el yo en la filosofía de Schelling trazado por el conjunto de ambas dificultades.

El proyecto de Ana Carrasco Conde es de una



efectivo por la acción de este... El mal que la que abre paso al tiempo propiamente histórico. De la que de afirmarse que es real y que su fuerza se encuentra como parte de la esencia del propio ser originario, pero también que es efectivo (*wirklich*) porque se da de facto en la experiencia. Por eso afirmará Schelling que negar la realidad (*Realität*) del mal supone negar su positividad supone anular una de las fuerzas de despliegue de la divinidad, si es que el movimiento del mal tiene que ver con aquel *actuar-para-sí* (*Für-sich-wirken*) del fundamento que constituye él mismo un principio universal, como veremos; pero, a su vez, si el conocimiento de la presencia del mal ha de partir de la experiencia, negar su efectividad supone negar el propio devenir del tiempo y el despliegue de una historia que constituye ya de por sí, recordando las palabras de Hölderlin en el *Hiperión*, la herida por la que se despeña el tiempo.

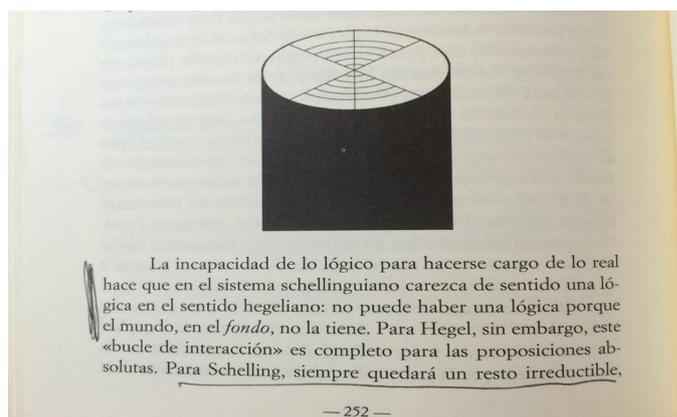
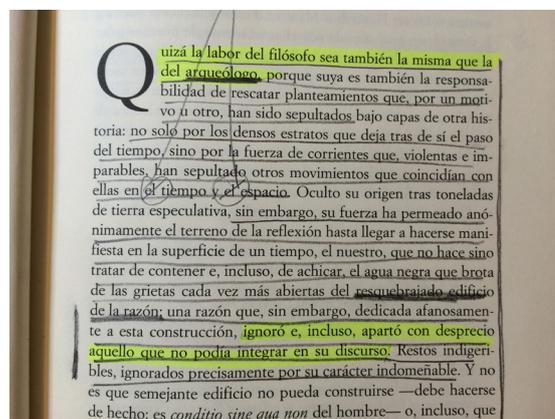
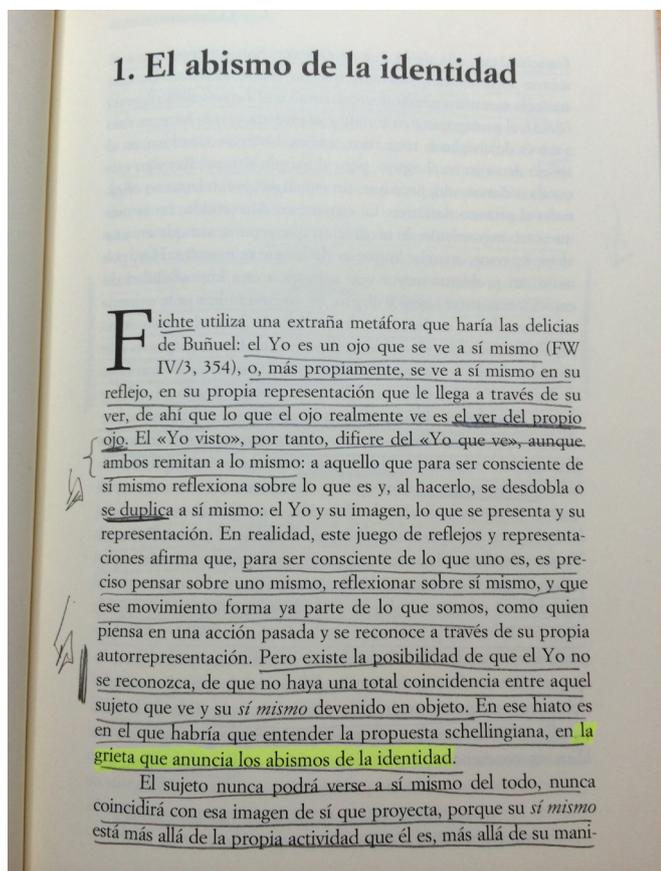
En este sentido, el término *Wirklichkeit* presenta en su devenir una interesante y sugestiva evolución semántica: *Wirklichkeit*, de *wirklich*, era empleado en el siglo XIII como sinónimo de *handeln* (actuar), hasta acabar siendo entendido en el siglo XVIII como *tatsächlich* (fáctico) —y obsérvese la cercanía entre este término con *Tatsache* («acción que se hace cosa»)— o *aktuell* (actual), lo que conlleva que si el mal es efectivo es algo fáctico, producto de un sujeto mediante su propia acción, una «acción hecha cosa» y cuyos efectos se dan en un aquí y en un ahora, esto es, en un tiempo y en un espacio determinados. El mal de este modo no puede ser entendido como privación, deficiencia o limitación ni tampoco asociado a la materia: los que buscan el origen del mal en la materia —había afirmado sarcástico Franz von Baader— confunden las cadenas y el calabozo

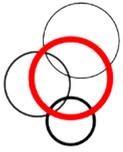


enorme valentía, pues trata de localizar el despliegue del concepto de mal en su medio por otra parte más propio en la filosofía de Schelling, la historia, lo cual es de gran novedad respecto de un término que ha tenido siempre su desarrollo y ámbito de explicación exclusivamente en el ámbito de la metafísica (pensamos en autores como Ricoeur, Rosenfield o Bernstein). El desarrollo de la propuesta de Carrasco Conde invierte por completo el desarrollo natural de los términos de la metafísica, algo que tampoco debe resultar extraño tratándose de un estudio sobre la filosofía de un filósofo idealista como Schelling, quien, como la entera pléyade de la escuela idealista, siempre trató de hacer resucitar la metafísica combatiendo el orden logicista y frío de la misma. Así, mientras para la filosofía de tradición escolástica debía siempre comenzarse por el principio de la necesidad para de ahí dar el salto a conceptos derivados como la posibilidad y la efectividad, aquí la necesidad queda relegada a la última de las partes del

libro, comenzando todo el programa con la posibilidad y obteniendo el polo del término medio la efectividad, quedando así dirimida la obra en estas tres grandes partes del problema: 1) Posibilidad; 2) Efectividad; y 3) Necesidad.

El tránsito hacia cada uno de estos conceptos que constituyen cada una de las tres partes del libro está armado por una dualidad de términos que posibilitan el desemboque en el final mismo de las partes de la posibilidad (por medio de los capítulos dedicados al «abismo de la identidad» y al «devenir como conflicto») y la efectividad respectivamente (en este caso a través de «Querer ser uno mismo» y «El conflicto en el devenir»). En el caso de la necesidad la travesía precisa de menos etapas, pues la necesidad se sustenta sobre algo sobre lo que no puede darse cuenta y cuyos elementos son más indiscernibles: el fondo oscuro de la conciencia. La posibilidad, sin la cual en el fondo no podría darse ninguna de las partes con-





secuentes, es la de la existencia de la conciencia, cuya aparición implica directamente la condición de la aparición del mal. Por su parte, la efectividad ahonda en el medio propiamente donde tiene lugar el despliegue de la naturaleza maligna, así como las pistas para revocar su preeminencia. No en vano, y tal como aclara Ana Carrasco Conde en la Introducción, una de las cosas que más admiró a Schelling al menos a la vista de su entera producción filosófica, es que el mal, además de en el pensamiento, pudiera darse con una materialidad alarmante en la realidad, y con especial crudeza en el hombre. Una deducción cuando menos natural será decir que el mal debe ser algo constitutivo del hombre. Pero el filósofo nunca debe conformarse con constatar pacatamente la realidad, sino que debe tratar de tender el entramado de las preguntas que conduzcan a esclarecer por medio de conceptos esos hechos. Schelling, y Ana Carrasco Conde con él, localizan el centro desde el que poder dar cuenta del mal en la necesidad que encuentra la conciencia de este elemento para poder focalizar el desarrollo mismo de su naturaleza, y este periplo de la conciencia se ejecuta por medio de la posibilidad y la efectividad. No es gratuito por tanto que la necesidad quede al final, pues es por medio de lo que el hombre puede y termina haciendo de sí que logra encontrarse al final su necesidad constitutiva más propia.

Como queda claramente expuesto por el orden de desarrollo de *La limpidez del mal*, este tránsito hacia la constitución de la conciencia empieza con la exposición de la naturaleza abismática de la identidad. Plantear con rigor la libertad de la conciencia obligaba desde bien temprano al filósofo de Leonberg a desvincular al sujeto de su relación dual con el objeto, y a plantear una instancia distinta y que sobrevolase sobre ambas. Dicha instancia se situaba en un término igualmente hallado por Fichte en la *Ensayo de una Crítica de toda Revelación*, el querer de la voluntad, solo que

mientras en Fichte este querer lo era de una acción y le correspondía en exclusividad al sujeto, en la segunda oleada del Idealismo que impondría Schelling este querer podía volcarse indistintamente hacia el sujeto o hacia el objeto. El querer en Schelling se traduce en un impulso por tomar conciencia de sí. Ahora, este impulso establecía un hiato entre el Yo y su *sí mismo*, haciendo irrupción de nuevo la finitud por tanto, y Schelling logra desplazarla declarando que en esta toma de conciencia siempre permanece un reducto anterior a la propia toma de conciencia, y que permanece ineluctablemente oculto. Un sujeto por tanto que deja de ser objeto, pero que necesita ser objeto para sí mismo, lo que termina por obtener de sí es que se trata de actividad pura, de «Espíritu», de sujeto o Identidad absoluta.

Dicha actividad no se trata de otra cosa sino del deseo de llegar a adoptar la conciencia plena de su existencia, ansia que por otro lado no padece solo el sujeto, sino también lo que había sido considerado hasta el momento el objeto por antonomasia, la Naturaleza. De este modo la Naturaleza adquiere la misma potencialidad que hasta entonces le estaba reservada tan solo al sujeto. El ansia puede identificarse con todo aquello que está vivo, con cada elemento que posee y tiene adquirida actividad propia, desde el sujeto existente hasta el objeto que «es» no en menor medida, pero también en aquel fundamento introvertido e ilocalizable que solo quiere de sí, y que siquiera por ello mismo tenemos noticia de su presencia. El factor del ansia es por tanto la eyaculación de la primera tinta que mancha el papel encargado de contener la historia de la conciencia, si bien, eso sí, aún no constituye más que la bidimensionalidad plana de la primera página.

Esta realidad espasmódica que quiere conocer más allá de sí, pero a partir de sí, adquiere a partir del *Freiheitschrift* de 1809, como explica Carrasco



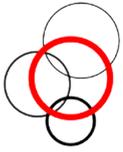
Conde, el título de «absoluto derivado», pues no se trata ya de un absoluto abstracto, incomunicado en la soledad de su nomenclatura lógica, sino un absoluto desatado que precisa poder llegar a enunciarse a sí mismo. Pero si el «absoluto derivado» es el absoluto que se pone a sí mismo en ciernes de realizarse, es como si lo hiciera dando un salto más allá del fundamento que le da su sustrato, quedando su mostración a la deriva. Eso no puede aún ser sostenido por un filósofo que tanto debe aún a la Ilustración, y fija un fundamento del que poder succionar la potencia del Absoluto. Con todo no es un fundamento parlante, sino un *Urgrund*, lo «preconsciente» que permanece como base del proceso, elocuente en sí mismo de su impenetrabilidad.

En todo caso, continúa diciendo la autora del libro, si el «absoluto derivado» es la partícula henchida de ansiedad que pugna por despegarse de su silencioso e incómodo fundamento, será ella por tanto la llamada a realizarse en la historia, lo cual no será sino instituyéndose a sí misma como existente y aspirando en definitiva a sentir en cada uno de sus poros la maleabilidad de la existencia. Parecen desliarse por tanto al menos tres principios arquetípicos de la conciencia: 1) el fundamento de la misma, el principio contractivo que insiste en permanecer en la cálida sopa en la que bucea aletargadamente; 2) el principio expansivo, la sacudida inconformista que aspira a dar el paso decisivo a la existencia; y 3) la unidad originaria bajo la que cabe concebir y conjugar principios tan dispares entre sí, o como dirá Schelling en 1809, el fundamento sin fondo, y que permitirá más adelante comprender la dinámica del mal.

Dicho funcionamiento queda asociado verdaderamente al comportamiento de la actividad retrograda del fundamento que solo desea conocer de sí mismo, perderse en el sin fondo de su oscuridad. Seguramente no tener más remedio que

llegar a esta conclusión, mientras en el período de desarrollo de su «filosofía negativa» Schelling afirmaba, más cerca de Hegel de lo que estará nunca más adelante, que nada puede escapársele a la razón, hubo de dejar al filósofo (y como buen filósofo) boquiabierto. Pero nunca, o no por el momento, paralizado. Si el mal tenía una naturaleza visible tan incontestable como la del bien, entonces simplemente había que buscar el vínculo de donde salían despedidas ambas materialidades, y ese seno debía ser la indiferencia, pues lo contrario, concederle más valía a una u otra de aquellas realidades irresistibles, sería tanto como caer en un unilateralismo gratuito y ridículo. Queda a resguardo por tanto la unidad del Ser (*Wesen*), y simplemente de la misma logran alzar la voz lo que «no-es» el ser (el fundamento) y lo que «es» el ser (la existencia).

Otro modo de entender los vectores de fundamento y existencia es según su estructura lógica, donde el fundamento actúa como la potencia, la *dinamis* aristotélica, la posibilidad (*Möglichkeit*) escolástica, la condición de lo que puede llegar a ser, y la existencia actúa como la estructura propia de la efectividad (*Wirklichkeit*). Ana Carrasco Conde lo expresa magníficamente diciendo que «la existencia es siempre existencia del fundamento y el fundamento es fondo, fuente y reserva de la existencia» (p. 55). Pero en todo caso la lívida niebla interpuesta entre el fundamento y la existencia que impide que una y otra logren tocarse, es la que destila la posibilidad de mal. Supone la excrecencia necesaria que genera la voluntad de Dios de producirse en otro estrato distinto al de la mera lógica, y para hacerlo produce previamente el tiempo, que permite sostener la diferencia entre sus potencias, entre los momentos de su realización, lo que participa tanto del fundamento como de la existencia, y sobre los que se funda el fin necesario (*telos*) de su manifestación cargada de luz, pero también de los claroscurios de los que puede



la primera fluir emanada.

Poner un pie en la existencia supone abrir un campo ontológico distinto al de la mera esencia, y solo puede quedar asentado poniendo en marcha un mecanismo acomodaticio a la primera. Dicho mecanismo es el devenir que, en este periodo de la filosofía, asume un membrete diferente: el de historia. Este momento debe ser nuclear para el desarrollo de la limpidez del mal, pues la historia constituye ya no solo su condición de posibilidad, sino el esquema mismo en el que el mal se despliega en la franja misma de la efectividad, justo en el resquicio dejado por la Naturaleza para que la historia hallase la herida sangrante desde la que poder beber de su «manifestabilidad». Este impulso de mostración sale del alumbramiento que salía despedido del ansia de conocer de sí del fundamento, que al iluminarse, no puede evitar iluminar lo que se sitúa allende a su propio elemento. Solo volcar tiernamente el gesto alrededor coloca ante la mirada del fundamento lo que se yergue más allá de sí y le impulsa a despegarse de sí mismo. Este movimiento es el de la voluntad misma por revelarse, la rígida placa daguerrotípica en la que se refleja la Naturaleza por primera vez. Es el despliegue descontrolado del amor divino que se deleita en multiplicarse onanísticamente en los productos del espacio y del tiempo, productos plenamente autónomos, pero que guardan en la memoria el punto de inicio del que partieron en un primer tiempo.

Pero en el despliegue de los productos tangibles de la Naturaleza no solo se cuentan el halcón o el guijarro bajo el arroyo. También los productos generados por la criatura más insigne de la Naturaleza, el hombre, quien manufactura objetos a la altura de sus exigencias como el arte, los utensilios de la cultura, o el Estado. Lo que cabe declarar a este respecto es que según cómo sea el vínculo con el que se generaron estos productos; es decir, en

función a si dependen del orden del fundamento, o del orden del entendimiento, así esos productos estarán ligados al bien o al mal. En otras palabras, según si tanto los elementos que conforman sustancias en sí mismas, como los sustantivos generados por aquéllas, aspiren a encerrarse en su propia condición, como si prefieran dirigir la mirada a lo universal de lo que proceden, así la marca efectuada sobre quien decide postularse hacia una u otra cosa será la del bien o la del mal. Solo el supuesto de la apertura a lo universal puede implicar decididamente el inicio de la libertad, o lo que es lo mismo, el inicio de un proceso creativo distinto, que tiene aquí que ver con la productividad de sí que puede generar esa piedra preciosa aún por pulir que radica en el seno de la Creación como elemento más lleno de escoria, pero al mismo tiempo cargado con la posibilidad de mayor cantidad de luz: el hombre.

Cuando el hombre se guarda para sí mismo y acapara para sí el orden de sus creaciones, lo que está enseñando es el orden de la *Personalität*, donde no puede hacer más que enseñorearse de su espléndido perfil. En este estadio el hombre se regodea en lo que «no-es» el ser, en lo «no-ente». En cambio cuando considera que hay algo más allá de sí que aguarda a ser albergado por él, y hacia él se lanza, dicho apetito se rige por el «ser» mismo. Una y otra determinación es absolutamente libre, legítima, pero abren al mismo tiempo terrenos disparejos: el de lo siniestro o el de la luz. Este mismo quicio resultaba imposible que pudiera en cambio abrirse en Dios, quien pese a que también parte del fundamento en el cual queda bañado por su Egoidad, en cambio no puede no ser la determinación de lo universal, no figura entre sus posibilidades. Él es directamente el ámbito de la necesidad, de lo que no puede no ser, por más que también deba realizarse en lo otro de sí, si bien lo hace movido por inquietudes distintas a las que se agitan en el interior del hombre. En este punto



el mal deja de ser simplemente lo que acompaña a la naturaleza del fundamento. Cuando el orden de las decisiones humanas corren parejas, por más que sea tan solo por analogía, al movimiento del fundamento en torno a su propia figura, el mal adquiere una fisionomía distinta y terrible: alcanza el nivel crudo de la efectividad. Esto supone entrar de lleno en el mismo centro de las partes de *La limpidez del mal*.

Vinculado con el devenir de la Historia, el mal tiene una relación directa con un mito que Schelling tuvo presente desde sus estudios de formación, y que reaparecen de forma explícita en escritos como *Filosofía y Religión*, entre otros: el de la caída. En Schelling dicho mito no hace sino explicar el momento en el que el hombre, en el ínterin de la historia, opta por su sí mismo y deja de lado la tarea de poder columbrar lo universal. El hombre se coloca pues en la bisagra que separa a la *Naturphilosophie* de la *Geschichtesphilosophie*, fijando por tanto no menos su unión indisoluble, y justo en este término medio se abre otra cota del tiempo, la del Presente, o visto desde otro punto de vista, la de la posibilidad del regreso de la Humanidad a la unidad de la que partió una vez.

El mal tiene que ver con la realización misma del mal en el mundo, con actividades realizadas por amor del mal tras haberse determinado por ellas. Esta situación implica, cuando menos, dos cosas: 1) la presencia incontestable de un sujeto que se ha hecho libre, y que libre se determina a actuar; y 2) la presencia de una corporalidad efectiva que, sometido a condiciones fisicalistas, puede llegar a librar su acción. Se conjugan por tanto dos cuestiones cuyo ámbito de procedencia es asimétrico, correspondiendo uno al terreno de lo trascendental, y el otro al de la facticidad, de tal modo que «el hombre es libre en una acción fuera del tiempo, pero determina con ella su vida en el tiempo» (p. 160). Esta escisión de principios a la que el hombre la mayoría de las veces no le concede excesiva im-

portancia, es crítica para Dios. La decisión, que se toma en el primero de los planos, el de lo trascendental, y que bajo condiciones empíricas presenta más bien la forma de una elección, es vital para el cumplimiento de las condiciones de validez universal con las que Dios cuenta en su plan maestro. Pero estas condiciones Dios solo puede preverlas bajo el orden de la posibilidad. En el fondo es impotente para poder llevarlo a cabo. En este punto tan crucial de la trama es cuando debería entrar en escena el hombre para cumplir tan elevado mandato, pero para la ejecución bien sea de la venida del Cielo a la tierra, o la imposición del régimen de la catástrofe (tal es la labilidad de la libertad), el hombre precisa de un hábitat propicio. No se trata de otro que la historia, que constituye en sí misma el espacio inhóspito que ha dejado tras de sí la caída, pero que al mismo tiempo, deja delante de sí la inmensidad del tiempo con el cual poder descubrir, desliar la urdimbre que supuso la expatriación de lo universal y su posterior desfiguración, pero también, es el único lugar, el último quizá, donde poder poner remedio al error.

Moverse de acuerdo al principio que generó la caída, conforme en definitiva al egoísta principio del fundamento no es más que empeñarse en dejar el trabajo a medio hacer, en obcecarse en la espléndida imagen que el agua devuelve a quien la observa, y negarse a ceder a la consumación del principio auténtico que está por ser realizado. Esta figura tan solo puede identificarse con el mal que fuerza la inversión de los principios. Invertir los principios no supone más que moverse por dictados particulares y contingentes de la conciencia, no-principios por tanto, apariencia de principios que quedan diluidos ante la presentación de verdaderos principios universales, pero que deben hacerse valer para el triunfo definitivo del bien supremo, que es el retorno de la validez de Dios, y en lo que no se juega más que la decantación última de la valiosa joya que es la piedra de



la conciencia. Es poner en juego, en el terreno de las acciones humanas, principios que radican de antemano en lo recóndito de la conciencia, principios de contracción o de expansión, de afirmación o de negación de principios frente a *desiderata* heterónomos, de poner un fundamento firme en las relaciones morales, o de obviar siquiera la posibilidad de poder llegar a ponerlos en marcha.

Ahora, ¿puede llegar a darse, como ha sido el deseo de tantos filósofos, las condiciones definitivas en las que se logre de una vez el triunfo incontestable y sin paliativos del bien sobre el mal, o aunque solo fuera por barajar una de tantas posibilidades, del mal sobre el bien? En este sentido la perspectiva que quiere mostrar Ana Carrasco Conde sobre esta postura en Schelling es la del pesimismo más descarnado y descorazonador, más si cabe cuando se describe en la última parte del libro que reza en letras capitales «NECESIDAD». En efecto, Schelling luchó denodadamente por exponer la senda que podía seguirse para el éxito de lo universal frente a lo particular, o para decirlo con un lenguaje propicio al libro objeto de disquisición, del bien frente al mal. Pero pese a todo, el mal es algo que nunca puede descartarse ni disolverse alegremente por obra de un mero divertimento lógico. El mal habita en el corazón del hombre, quizá en lo más oscuro y apartado del hombre, en el propio fondo de su conciencia, tan alejado de la luz que no puede llegar la razón ni a imaginar su rostro, por más que los fogonazos de los disparos de las preguntas iluminen tenuemente su presencia. Esta partícula irreductible Schelling la llamaría *Rest* o, nos permitimos decir nosotros, *hez*, en el sentido de aquello inasimilable por un organismo (organismo aquí nunca mejor empleado, pues un sistema de filosofía no aspira sino a ser un organismo). Por tanto, si un solo elemento de la creación en los que Dios se deleitó en producir no puede llegar a ser «organizado» en un sistema de principios, cabe deducir que a Dios siempre acabará

faltándole algo: un Reino de beatitud como el que Dios y el hombre compartían en el instante previo a la caída es por tanto irreconstruible. En este momento pues es donde cabe hablar de la necesidad del mal, en el sentido quizá de algo ante lo que siempre e irremediabilmente deberemos de darnos de bruces. No obstante no cabe plantear un reino absoluto del mal, aunque, como acabamos de ver, tampoco del bien. El mal y el bien están obligados a medirse, a pugnar entre sí perpetuamente, pues ambos pueden entenderse como elementos alquímicos que pueden acabar siendo decantados en el interior de la probeta, pero que en cualquier caso, la operación química no podría llegar a realizarse sin contar previamente con la materia que al comienzo es un cuerpo aguerrido que debe ser separado precisamente porque entremezclados no constituyen unidad alguna. Contemplar al mal aislado en las cañerías del alambique es hablar de su limpidez, la cual debe tenerse presente en un estudio preliminar de los principios de la química para lograr verlo separado del bien, y entonces sí, saber si determinarse, en una batalla inacabable e inacabada, por la cualidad de uno u otro.