

*POESÍA Y MODERNIDAD*  
*Sujeto y polis en la poética occidental*

José María Pérez Fernández

Granada, 2003



*He ate and drank the precious words,  
His spirit grew robust;  
He knew no more that he was poor,  
Nor that his frame was dust.  
He danced along the dingy days,  
And this bequest of wings  
Was but a book. What liberty  
A loosened spirit brings!*

Emily Dickinson

*Things won are done; joy's soul lies in the doing*

Shakespeare, *Troilus and Cressida*, 1.2.278



## INTRODUCCIÓN

A la hora de abordar la enseñanza de disciplinas relacionadas con la literatura, además de prestar atención a sus aspectos formales, resulta también esencial poner al fenómeno poético en relación con la historia en un sentido amplio. Al hablar de la historia aquí me refiero no sólo a una relación cronológica de los acontecimientos socio-políticos—por más que éstos jueguen un papel fundamental en la génesis de las teorías y prácticas literarias en cada uno de los periodos, de los autores, y de las obras concretas. La historicidad del fenómeno literario también se refiere a lo que se denomina historia de las ideas. Esta dimensión de lo literario se refiere a las obras de literatura contempladas dentro del marco de la filosofía, la epistemología y sobre todo de las teorías estéticas de cada uno de los periodos. El estudio de las ideas es un campo que abarca de forma ineludible e inextricable áreas como las que corresponden a las doctrinas políticas y al discurso religioso de cada uno de los periodos que se abordan, en tanto que este último articula una visión del mundo y del hombre más allá de lo inmediato y material. Y esto es así no sólo en lo que se refiere a los modelos del mundo que determinan las creencias de cada civilización, sino también en cuanto al posible rechazo, o las visiones alternativas que los autores y los pensadores contraponen a lo que en un momento dado pueden ser doctrinas más o menos oficiales.

Es indudable que a lo largo de los diversos avatares de la poética en Occidente los conceptos específicos sobre el hombre y su dimensión histórica y trans-histórica han jugado un papel fundamental, ya que con mucha frecuencia la poesía—en alguna de sus múltiples dimensiones—se ha convertido en la articulación de aspiraciones sociales e individuales para dar forma a conceptos que trascienden los aspectos más

tangibles de la experiencia, de la historia, de las contingencias, y de las condiciones materiales de vida de cada periodo. Sea esto dicho sin perjuicio de que muchas de estas concepciones emergen justamente de las condiciones materiales del momento específico. Quede claro desde el principio que atender a estas aspiraciones de trascender el discurso lógico, el universo de lo tangible e inmediato, no implica en absoluto que uno abrace necesariamente dichas visiones. Con frecuencia el rechazo ideológico de dichas concepciones transcendentales ha empujado a la crítica a rechazar, e incluso a denunciar, dichas nociones hasta el punto de negarse a analizar las mismas, y cuando se ha hecho ha sido con el combativo ánimo de poner en evidencia los mecanismos internos que convierten a tales discursos transcendentales en cómplices de las estructuras económicas, políticas, e ideológicas dominantes. En la medida de lo posible, este proyecto docente quisiera alejarse de lo que algunos han denominado la hermeneútica de la sospecha<sup>1</sup>, y si bien es cierto que parte del estudio del fenómeno de lo poético consiste en analizar tales relaciones, está muy lejos de mi ánimo el hacerlo con un espíritu de denuncia, y mucho menos, con el tono panfletario y militante en el que muchos de los estudiantes de nuestra generación nos hemos desenvuelto durante nuestros años de formación.

Precisamente por su carácter de fenómeno complejo y multiforme es conveniente abordar el estudio de la literatura desde una perspectiva ecléctica e interdisciplinar. El admitir la evidencia de las relaciones entre ideología, literatura y poder necesariamente anima al investigador que se esfuerza en ser ecuánime a subrayar también las relaciones entre poética, filosofía, religión y posiciones que se podrían denominar *transcendentalistas*, sin pretender *necesariamente* privilegiar una u otra por encima de las demás, entre otras razones porque, además, uno y otro plano siempre andan conectados, normalmente jugando el papel de justificación mutua, o enredados en algún otro tipo de relación: la exploración de estas relaciones y paralelismos constituye uno de los caminos más interesantes y fructíferos que puede emprender quien pretenda contemplar lo poético desde una perspectiva amplia y profunda. Un mínimo de honestidad intelectual ha de animar, sin embargo, al docente a exponer una variedad de perspectivas diferentes, fomentando el espíritu crítico del estudiante en el ámbito de las humanidades, y, en la medida de lo posible, dando a los alumnos las herramientas conceptuales necesarias para que realicen sus propios análisis y elecciones. Creo que esto es totalmente imprescindible si queremos *educar*, más allá de a buenos profesionales de la enseñanza o de cualquier otra profesión, a

---

<sup>1</sup> La expresión "hermeneutics of suspicion" fue acuñada por Paul Ricoeur en *The Rule of Metaphor*, trans. Robert Czerny et al. London: Routledge, 1978, p. 185, véase también Gadamer 1984 y Bell 1999, pp. 17-18

ciudadanos críticos y responsables que a su vez transmitan estos valores cívicos y pluralistas cuando les llegue el momento de ejercer su propia labor docente o de cualquier otro tipo.

He elegido los conceptos de poética y modernidad como el eje de este trabajo por varias razones. Una de ellas es el debate intelectual que ha surgido en los últimos años sobre la cuestión de la crisis y el cambio efectuados sobre el conjunto de parámetros que sirven para definir a la heterogeneidad de fenómenos que suele abarcar el término de Occidente. Dicho debate es quizá más necesario que nunca ahora en un panorama cada vez más globalizado, en el que los valores supuestamente occidentales se hallan bajo discusión a la vez que se extienden por todo el mundo. Si entendemos a la modernidad como el sustrato ideológico y el heterogéneo conjunto de elementos constitutivos de la visión del mundo de Occidente, ésta puede resultar un marco más que adecuado y útil en el que encuadrar una discusión de cuestiones generales acerca de su poética y estética desde una perspectiva profunda. Por otra parte, la crisis de la razón en el siglo veinte, que arranca ya del siglo diecinueve, ha hecho fermentar la discusión sobre la validez del paradigma de la modernidad, con la consiguiente serie de polémicas y estudios encaminados a determinar su naturaleza y hacer una crítica y evaluación de la misma. De estas discusiones han emergido conceptos como el de postmodernidad, uno de cuyos efectos en el ámbito de la crítica literaria ha cuajado en la crítica postestructuralista. Esto ha tenido varias consecuencias. La menos importante de dichas consecuencias no es que con frecuencia se habla de postmodernidad o de literatura postmoderna con una indefinición de términos y una jerga crítica que se reproduce de forma mecánica sin una reflexión adecuada acerca de sus implicaciones. Como estudiante e investigador, uno se ha encontrado en no pocas ocasiones sumergido en la confusión ante la profusión de diferentes perspectivas y ante la avalancha de textos de enorme diversidad que abordan este tema. Dada la importancia de dicha polémica, creo que es esencial intentar clarificar un poco el tema y ordenar algo ideas y conceptos, primero para construir una base crítica que haga posible una labor investigadora bien fundamentada, y como resultado de ésta, para poder proporcionar a los estudiantes una idea lo más adecuada y contextualizada posible de estos cambios y estos debates de forma que puedan asimilar de la manera más clara y ordenada este tipo de conocimientos.

Una consecuencia de la crisis en la modernidad, y de su impacto en la crítica literaria, ha sido la dispersión del canon en paralelo con una dispersión de las disciplinas y su clasificación tradicional. Así, por ejemplo, las circunstancias histórico-políticas que han llevado al proceso de descolonización han dado origen a la literatura postcolonial y a su crítica. De igual forma el cambio dentro de la familia nuclear encabezada por el varón ha ido en paralelo con la emergencia dentro del canon de cada vez más autoras, con la consiguiente crítica feminista. También esta crisis, o, para usar un término más *objetivo*, este cambio de paradigma, ha generado la formación de un canon de literatura homosexual, con la emergencia de los estudios gay y de lesbianas. Nuevas disciplinas continúan apareciendo continuamente, como ha sido el caso reciente de la llamada ecocrítica. El énfasis en la interdisciplinariedad y la expansión del canon ha llevado también a los estudios culturales, y a acercamientos críticos como el neohistoricismo, que pretenden el estudio de la literatura a la par que cualquier otro tipo de producto cultural. Además de la filosofía se han visto aportaciones interesantes de la psicología, el psicoanálisis, el cognitivismo, y la aplicación de las estadísticas y los ordenadores para el estudio de la literatura. Tal dispersión es sin duda el signo de los tiempos. Y desde luego, en el ámbito académico norteamericano sobre todo, pero también cada vez más en el nuestro, se debe en no poca medida a las apremiantes necesidades del mercado de trabajo de la enseñanza universitaria, con la imperiosa necesidad de publicar o perecer y la consiguiente búsqueda de temas y objetos de estudio nuevos y (supuestamente) interesantes. El resultado—de forma parecida a lo acontecido en las artes y en la estética en general, en los valores socio-políticos, o en la promiscua heterogeneidad de los diferentes medios de comunicación—es una confusa situación en la que la dispersión marca a la mayoría de las posiciones, tanto la del objeto de estudio de las disciplinas, como la de los que de una forma u otra se erigen en críticos de dichos objetos. Como se ha señalado anteriormente, es sin duda el signo de los tiempos, pero lejos de sancionar esa confusión como simplemente pecaminosa o gozosa, será mucho más positivo intentar abordarla con el ánimo, si no de encontrar alguna luz, al menos sí de familiarizarse con algunos de sus recovecos y así poder estudiar el fenómeno literario desde una perspectiva a la vez actual e insertada en su historia.

Anthony J. Cascardi, uno de los recientes críticos de la modernidad ha señalado con agudeza cómo en este nuevo paradigma postmoderno, el sujeto espectador de la modernidad y el juez del liberalismo han sido subsumidos en la figura del crítico

interdisciplinar del discurso<sup>2</sup>. Habrá ocasión de volver sobre este tema con detalle más adelante, pero baste ahora señalar que la evaluación crítica que el profesor Cascardi hace en el capítulo 6, "Possibilities of postmodernism" de su obra *The Subject of Modernity* sobre la polémica condición postmoderna contribuye a explicar por qué resultaría infructuosa una vuelta a la concepción tradicional de las humanidades, sin que ello necesariamente conlleve su abandono total, o una adopción acrítica de los postulados de los defensores de la llamada "condición postmoderna", entre otras razones porque los resultados en términos de práctica crítica han conducido no sólo a la mencionada dispersión, sino también a alguna que otra aberración.

Es obvio, pues, que no se puede volver a una idea tradicional de las humanidades. Eso no solamente sería poco realista y falto de rigor: sería también retrógrado—adjetivo, por cierto, cargado de valores *modernos*. Sin embargo, creo que para equilibrar algo la dispersión del canon y de la crítica, y para evitar una cierta propensión a crear cortijos o cotos crítico-literarios de carácter cerrado, se hace necesaria—aunque ésta es tarea árdua—una visión global del fenómeno poético, sin detrimento de cada una de estas teorías críticas particulares y de todas las divisiones y subdivisiones, adiciones u omisiones, del canon que se quieran hacer. Esto es lo que modestamente me propongo hacer, dentro por supuesto de los severos límites que tanto el tiempo como las propias *lucis* me imponen.

A pesar de las más que posibles y muy justas protestas de los medievalistas, este estudio pretende establecer su eje en torno al concepto de modernidad tomando al Renacimiento, o Modernidad Temprana, como el período en que determinadas tendencias que ya venían de muy lejos comienzan a fermentar y coinciden con una intensidad y relevancia cuya simultaneidad y dinamismo hacen de los siglos que van del final del *trecento* hasta finales del diecisiete un periodo seminal. Se van reinterpretando en estos siglos textos y paradigmas que se remontan no ya a la antigüedad clásica de Roma y Grecia, sino de forma indiscutible también a la mal llamada Edad Media, sobre todo a su periodo tardío, comenzando una proyección en el tiempo de diferentes ideas y conceptos que irán conociendo diversos avatares a lo largo de los siglos sucesivos hasta llegar a nuestros días. Estas ideas previas se combinan de forma original, o simplemente existen de manera simultánea, con nuevas nociones, o nuevos giros, en filosofía, estética, ciencia y tecnología.

---

<sup>2</sup> Vid. Cascardi 1992: p. 281 ss.

Toda división en periodos ha de ser siempre provisional, flexible y sujeta a continua revisión. Y desde luego, uno ha de ser consciente de que en dichas divisiones siempre hay un grado de indefinición y de arbitrariedad en absoluto despreciables. Este *caveat* es una de las razones por las que prefiero en este estudio abarcar bajo el nombre de Renacimiento o Modernidad Temprana una serie de corrientes, ideas y fenómenos que se extienden con diversos grados de intensidad a lo largo de un período de tiempo que algunos podrían considerar demasiado extenso. Desde luego, al comienzo y al final de dicho periodo se solapan características que en el primer caso combinan rasgos que llamaríamos renacentistas con otros medievales, al igual que al final del mismo se empiezan a vislumbrar categorías que sería mejor incluir bajo el término de Ilustración. La cual, por cierto, para muchos críticos no deja de ser una exacerbación o aceleración de la modernidad temprana y sus consecuencias, y para muchos más constituye el momento de la modernidad propiamente dicha—si se entiende a la misma como el triunfo del racionalismo kantiano, de la clase social y del sistema político-económico que lo llevó al poder, esto es, el capitalismo burgués y su modelo de estado. En cualquier caso, y justamente porque los fenómenos, las ideas y los acontecimientos suelen ser tozudamente heterogéneos, y en consecuencia es imposible establecer divisiones estrictas, se hace necesario considerar estas zonas limítrofes como partes esenciales del período, ya que con frecuencia en la transición de una fase a otra se producen algunos de los fenómenos más interesantes y reveladores de los procesos centrales del mismo, al exponer sus mecanismos y estructuras profundas a través de los flecos, las fisuras y las discontinuidades. Por seguir con la metáfora textil, digamos que la estructura del tejido se revela de forma más clara y simple por los flecos sueltos del comienzo y del final de la tela—cuando comienza a formarse, y cuando comienza a deshacerse—que por el centro, donde el entramado suele ser más denso y abigarrado.

En este sentido este estudio entenderá a la modernidad como un conjunto de ideas centrales, pero con perfiles y zonas limítrofes abiertas, que comienzan a tener auge a lo largo del periodo histórico que tradicionalmente se ha venido llamando Renacimiento, y que algunos de un tiempo a esta parte han dado en llamar también Modernidad Temprana. Estas ideas centrales giran en torno a conceptos y acontecimientos tales como la Reforma protestante, la emergencia de la noción de sujeto o individuo, el estado moderno burocrático, el capitalismo, la sociedad de

mercado, el descubrimiento del otro, la incipiente globalización, o nuevas perspectivas en la ciencia y en su aplicación a la tecnología<sup>3</sup>.

La elección entre los términos Renacimiento o Modernidad Temprana no está exenta de polémica, pero—al igual que sucede a la hora de delimitar y nombrar los periodos—creo que la cuestión de la terminología, a pesar de ser importante, es secundaria con respecto a la discusión de los rasgos centrales o esenciales que caracterizan las tendencias generales de los períodos y por tanto aquí usaré los dos indistintamente.

Pasada la fase inicial de transición entre Edad Media y Renacimiento, desde la emergencia de las ciudades-estado italianas, con sus cortes y mecenazgo de artistas, poetas y ensayistas, y el período de expansión militar y económica que llevó a la creación del estado moderno, la mayor parte de los estudiosos han localizado como uno de los acontecimientos centrales de la modernidad—o al menos uno de sus momentos álgidos en la historia de las ideas—alrededor del surgimiento del racionalismo cartesiano, y la nueva ciencia de Newton. Un nuevo impulso—sobre todo en el ámbito de lo histórico-político—se produce en el siglo dieciocho alrededor de la Ilustración, con la Revolución Francesa, y la independencia de los Estados Unidos. Este surgir de la razón ilustrada—apoyada en la filosofía de Kant, primero, y luego en la de Hegel—y su crisis posterior provocaron a su vez la reacción del Romanticismo y los fenómenos ideológicos y literarios que le acompañaron. Otros han dado en llamar modernidad a la crisis de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando pensadores como Nietzsche comenzaron a dinamitar la metafísica occidental, con la emergencia del nihilismo, del materialismo histórico, el psicoanálisis y de expresiones literarias como la de Baudelaire, el artista alienado y bohemio dentro del contexto de la

---

<sup>3</sup> Una entre las teorías clásicas de la modernidad, entendida como el proceso de racionalización, es la de Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Talcott Parsons (New York: Scribner's, 1958). En traducción al español, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, ed. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Istmo, 1998. Véase el resumen que de la teoría de Weber hace Cascardi 1992: pp. 17-18. Véase también la definición de Habermas 1987, pp. 1-5. Reinhart Koselleck (1985, pp. 235-39) ofrece una breve historia de la aparición de términos como "Renacimiento", o "Reforma", y su desarrollo como conceptos para referirse a periodos históricos. Koselleck demuestra cómo estos términos (así como el concepto de *Neuzeit*, que da título a su artículo) pertenecen al universo conceptual de la modernidad, y se hallan en la raíz de la visión que ésta ha construido de sí misma como fenómeno histórico, sociopolítico, cultural y artístico. Koselleck también incide en la idea del carácter eminentemente discursivo de los fenómenos que articulan dichos conceptos, un ámbito inevitablemente lingüístico del que resulta imposible escapar. La siguiente cita de Koselleck, que él sitúa como punto de partida de su estudio, puede también servir como una especie de *caveat* o como una de las posibles premisas para cualquier trabajo que pretenda tomar al concepto de *modernidad* como uno de sus ejes: "We thus find ourselves in a methodologically irresolvable dilemma: that every history, while in process and occurrence, is something other than what its linguistic articulation can establish; but that this 'other' in turn can only be made visible through the medium of language" (Koselleck 1985, p. 232)

ciudadanía burguesa<sup>4</sup>. En fin, como se verá es un panorama tanto más confuso cuanto que amplísimo. No pretendo pues definirlo y delimitarlo con precisión, sino más bien convertirlo en un modelo proteico, que funcione como una serie de líneas maestras que proporcionen una serie de conceptos y de ideas que sirvan de andamio sobre el que poder articular un modelo dinámico, fluido y necesariamente provisional de los *procesos* y los senderos por los que las ideas, la historia, y las obras literarias nos han traído al momento actual.

---

<sup>4</sup> A esta profusa confusión de los términos se ha de añadir también la idea de modernización, entendida ésta como la implementación de la razón instrumental, científica y tecnológica para el desarrollo económico y social de los países que paulatinamente se van incorporando al llamado Primer Mundo. Se trata de un proceso de aplicación de la idea de progreso que ha sido en gran parte desconectada de los valores ilustrados en los que supuestamente descansa la modernidad occidental basada en la razón y el sujeto autónomo. En palabras de Jürgen Habermas (1987, pp. 2-3): "The concept of modernization refers to a bundle of processes that are cumulative and mutually reinforcing: to the formation of capital and the mobilization of resources; to the development of the forces of production and the increase in the productivity of labor; to the establishment of centralized political power and the formation of national identities; to the proliferation of rights of political participation, of urban forms of life, and of formal schooling; to the secularization of values and norms; and so on. The theory of modernization performs two abstractions on Weber's concept of 'modernity.' It dissociates 'modernity' from its modern European origins and stylizes it into a spatio-temporally neutral model for processes of social development in general. Furthermore, it breaks the internal connections between modernity and the historical context of Western rationalism, so that processes of modernization can no longer be conceived of as rationalization, as the historical objectification of rational structures. James Coleman sees in this the advantage that a concept of modernization generalized in terms of a theory of evolution is no longer burdened with the idea of a completion of modernity, that is to say, of a goal state after which 'postmodern' developments would have to set in."

## I

GENEALOGÍAS. DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA AL HUMANISMO. DE SAN AGUSTÍN A  
PETRARCA

## TIEMPO Y POESÍA EN SAN AGUSTÍN

Probablemente una de las mejores razones para remontarse a San Agustín en un estudio de la poética en Occidente desde una perspectiva de la historia de las ideas, sea que, como afirma Eugene Vance (1982:20), el de Hipona inauguró la consciencia semiológica del occidente cristiano.

*Surely it is not an exaggeration to claim that Saint Augustine inaugurated what we may call the semiological consciousness of the Christian West. All of Augustine's endeavors in metaphysics, epistemology, and exegesis coincide with a relentless effort to define the functions and limits of human language. Many empirical features of verbal signs, whether pronounced, written, or merely thought, gave rise to analogies that nourished Augustine's speculations about man's relationship to himself, to people and things, and to God. My specific concern here is to explore Augustine's thoughts about the manner in which language may be said to reflect the temporal world, or, more precisely, temporality itself. I should like to expose a bundle of ideas that subsisted in medieval culture, with varying degrees of prominence and explicitness, until the rise of Humanism. (Vance 1982:20; las cursivas son mías)*

Como se verá, Agustín de Hipona tiene un carácter a la vez fundacional y de puente entre la modernidad temprana y la tradición clásica. Dicha posición se debe no sólo a dicha consciencia semiológica—en la cual es fácil percibir un antecedente de la autoconsciencia lingüística de la modernidad—sino también al concepto de tiempo concomitante a dicha consciencia. Esta idea del tiempo resulta inseparable de su

concepto del lenguaje, de la historia y de la noción del yo—de la autobiografía del sujeto—articulada justamente sobre una serie de fragmentos recogidos y cohesionados según una teleología de orden lingüístico-temporal que constituye una de las raíces profundas del sujeto moderno, y por supuesto, de su formulación poética. Y en este caso, el epíteto poético incluye no sólo a la poesía lírica, sino también y sobre todo la autobiografía que se entronca con la épica a través de la narración en primera persona del héroe virgiliano Eneas—reflejado en las *Confesiones*—y eventualmente la ficción narrativa en general, que viene a desembocar en la novela como género típicamente moderno. Las nociones de tiempo, lenguaje y sujeto se hallan estrechamente relacionadas en el ámbito de la poética de la modernidad.

Pero no conviene adelantar demasiado, porque lo que interesa destacar ahora sobre todo de Agustín de Hipona es, por un lado, su noción de que la percepción del tiempo es meramente subjetiva, y por otro, cómo el análisis de los diferentes componentes de esta fenomenología del tiempo se fundamentan en su teología. Finalmente, se establecerá la relación que hay entre estos aspectos de su doctrina y el discurso poético de Occidente.

La ontología que expone San Agustín en los tres últimos libros de las *Confesiones* está basada en el lenguaje (vid. Vance 1973b, p. 7). Aquí se articulan las ideas de Dios y de creación como emisor y discurso respectivamente: Dios sería competencia, y la creación sería la actualización discursiva de tal competencia. Vance cita uno de los comentarios a los salmos para apoyar este argumento:

All other things may be expressed in some way; He alone is ineffable, who spoke, and all things were made. He spoke and we were made<sup>5</sup>.

Al igual que el lenguaje humano resulta de la diferenciación formal alineada en la secuencia verbal de entre todo el desorden de sonidos existentes, así el tiempo histórico de la creación surgió del caos informe que precedía a la Palabra. Dicha doctrina encaja, por cierto, con la de la Trinidad, en la cual Cristo es la manifestación temporal y espacial de la plenitud divina, en tanto que el Espíritu Santo viene a revelar el aspecto inmaterial, ahistórico y eventualmente inefable de su totalidad y simultaneidad. Dicha simultaneidad es uno de los atributos principales de Dios, y como suele ser habitual en él, San Agustín recurre al tropo del lenguaje como uno de los instrumentos cognitivos de los que se sirve para explicar la naturaleza divina y la de los seres que rodean a Dios. Así los ángeles, próximos a Dios en la jerarquía que

---

<sup>5</sup> *Enarratio in Psalmum XCIX*, citado por Colish 1983.

establece San Agustín, tienen el privilegio de disfrutar de Su contemplación sin la mediación de la fragmentación silábica y temporal, y sin la mediación de imágenes o figuras retóricas interpuestas<sup>6</sup>.

En el segundo libro de las *Confesiones*, Agustín desarrolla su conocida doctrina de que Dios creó el mundo temporal, en tanto que Él permanece eternamente presente a sí mismo como un Ser puro más allá del tiempo. Lo creado existe pues en el tiempo. Sin embargo, lo que conocemos como el pasado y el futuro de dicho mundo creado no 'existen' como tales. Lo único que existe es el presente indivisible, y solamente a través de dicho presente se pueden percibir tanto el pasado como el futuro. Dicho de otro modo, ni el pasado ni el futuro tienen una existencia temporal objetiva, sino que se los percibe de manera subjetiva, o intramental, como momentos presenciales *en* la mente, y *de* la mente. Lo que hace posible que pasado y futuro se presenten ante la mente son las facultades de la *memoria* (para el pasado) y de la *expectativa* (para el futuro). En conclusión, a pesar de que los seres creados se mueven en el tiempo, este movimiento no es el tiempo en sí, ni el tiempo se mide por el movimiento. Más bien, la medida del tiempo resulta de un acto de síntesis que tiene lugar en la mente (Vance 1982:21).

Las teorías agustinianas del tiempo y del movimiento no se basan pues en cuerpos que se mueven a través del espacio, sino más bien en el habla, y más concretamente, en el habla poética. Lo que importa aquí sobre todo es que la metáfora a la que recurre Agustín de Hipona, la forma simbólica, los elementos conceptualmente y discursivamente tangibles de los que se sirve para articular en su pensamiento una idea tan abstracta como la del tiempo, provienen del discurso poético y musical. Se puede afirmar que el habla poética es la herramienta cognitiva que Agustín de Hipona usa para dar cuerpo a tales ideas y representarlas al entendimiento.

En concreto, en el libro II de las *Confesiones*, San Agustín recurre al símil de una canción para explicar la percepción subjetiva del tiempo, y el funcionamiento de las facultades de la memoria y la expectación. Al mismo tiempo, usa este símil para

---

<sup>6</sup> "In Augustine's paradise of the word, the discourse of the divine speaker is enunciated sempiternally: all its elements co-exist as a total presence, otherwise there would be temporality and change and not true eternity or true immortality, which are conditions of the divine. There is no beginning, no end, not even any syntax in this discourse. Nor is there the dialectical mode of "this and that" (*non modo hoc, non modo illud*) [*Conf.* XII, xiii, 16] proper to the impaired cognition of mortals. The highest realm of the creation is the order of angels, that is, of creatures defined by their ability to receive God's discourse without any mediation of time: "They always behold your face, and, without any syllables of time, they read upon it what your eternal will decrees." [*Conf.* XIII, xv, 18] In the "eternal today" of the "intellectual sky," the message of the Other is known as a whole and not through its parts, nor through enigma, nor through images, but face to face (*facie ad faciem*). [*Conf.* XII, xiii, 16]" (Vance 1973b, p. 8)

exponer cómo la totalidad de la historia—esto es, del desarrollo de la creación en el tiempo—se halla presente en la mente divina:

I am about to recite a psalm that I know. Before I begin, my expectation extends over the entire psalm. Once I have begun, my memory extends over as much of it as I shall separate off and assign to the past. The life of this action of mine is distended into memory by reason of the part I am about to speak. But attention is actually present and that which was to be is borne along by it so as to become past. The more this is done and done again, so much the more is memory lengthened by a shortening of expectation, until the entire expectation is exhausted. When this is done, the whole action is completed and passes into memory. What takes place in the whole psalm takes place also in each of its parts and each of its syllables... The same thing holds for a longer action, of which perhaps the psalm is a small part. The same thing holds for man's entire life, the parts of which are all the man's action. The same thing holds throughout the whole age of the sons of man, the parts of which are the lives of all men. (*Conf.* II.xxviii.38)

Al igual que una mente humana puede retener la totalidad de una canción completa que luego se actualiza como una secuencia temporal, la mente de Dios comprende en sí la totalidad de la historia como una pura presencia para sí misma. La diferencia es que Dios conoce sin división ni fragmentación alguna en la mente divina, sin ningún proceso de diferenciación o de percepción, como ocurre en la mente humana:

Far be it in such [mortal] wise you should know future and past. Far, far more wonderfully; far more deeply do you know them! It is not as emotions are changed or senses filled up by expectations of words to come and memory of those past in one who sings well-known psalms or hears a familiar psalm. Not so does it befall you who are unchangeably eternal, that is, truly eternal, the creator of minds. Therefore, just as in the beginning you have known heaven and earth without change in your knowledge, so too 'in the beginning you made heaven and earth' without any difference in your activity. (*Conf.* II.xxxi. 41)

En consecuencia, si el conocimiento divino de la temporalidad ocurre sin la fragmentación o diferenciación dentro de la mente de Dios, de igual forma la Palabra eterna de Dios, a diferencia del habla humana, se genera a sí misma sin la sucesión temporal de sílabas que caracteriza al lenguaje de los hombres.

So you call us to understand the Word, God, with you, O God, which is spoken eternally, and in which all things are spoken eternally. Nor is it the case that what was spoken is ended and that another thing is said, so that all things may at length be said: all things are spoken once and forever... Therefore no part of your Word gives place to another or takes the place of another, since it is truly eternal and immortal. (*Conf.* II.vii.7)

En opinión de Vance (1982:24), la metafísica de la Palabra de Agustín se opone al materialismo epicúreo de autores como Lucrecio<sup>7</sup> y su *De rerum natura*, que era eminentemente estocástico: el universo es el resultado de una caída de átomos o

---

<sup>7</sup> En este sentido sería muy interesante establecer un análisis comparativo con la épica de Virgilio, que es teleológica, y el poema de Lucrecio *De rerum natura*, que es materialista y estocástico. Sobre la relación entre epicureísmo y platonismo en la cultura y la ciencia de la antigüedad véase la obra de Benjamin Farrington.

semillas sin orden ni concierto, y la naturaleza creada surge cuando ocurre el llamado *clinamen*, esto es, cuando de alguna forma los átomos se desvían de esa caída vertical y van formando configuraciones temporales. Al igual que los átomos, lo mismo sucedería con los signos. En cualquier caso, para el materialismo epicúreo tanto la naturaleza (la *físis*), los objetos, como sus significados no proceden de ninguna intencionalidad divina, y por lo tanto no se dirigen hacia ningún *telos* preestablecido en el que hayan de resolverse, de manera que cuando las configuraciones arbitrarias y accidentales de los átomos se disuelven, con éstos desaparecen igualmente los fenómenos a los que han dado lugar.

Para San Agustín, sin embargo, la arbitrariedad inherente a los signos verbales es un resultado de la *Caída del Hombre* que se produce a partir del pecado original, y por eso se hace necesario compensar dicha arbitrariedad a través de un pacto social, de un acuerdo entre los hombres en el ámbito de la naturaleza caída. En esto se puede ver otro ejemplo de los dos ámbitos que contribuye a crear el agustinianismo—lo que otros llaman las dualidades de la tradición judeo-cristiana—el del imperfecto ámbito terrenal y temporal, lleno de fluidez y de cambio, donde para sobrevivir se hace necesario el compromiso y la negociación, y la esfera divina, en la cual la perfección y la simultaneidad resultan de la ausencia de tiempo y de cambio, y del conocimiento de la totalidad sin fragmentaciones temporales o cognitivas.

As opposed to the divine Word, which is always without difference with regard to itself, human speech unfolds as a succession of different sounds, and the capacity of these sounds to signify is dependent solely on social convention (*De Doctrina Christiana*, 2.i.1-2). This inherent arbitrariness of the verbal sign is a result of God's punishment of man's pride in the catastrophe of Babel (Vance 1982: 24)<sup>8</sup>

La defensa que hace San Agustín del carácter arbitrario del signo lingüístico también lo diferencia del cratilismo, que defendía que de alguna manera las palabras vienen a ser una copia de las sustancias a las que denominan. Más allá del platonismo, esta doctrina influenció también la filosofía del lenguaje de los estoicos (vid. Vance 1982: 25). De igual forma, el énfasis de San Agustín en la naturaleza convencional del vínculo entre significante y significado le diferencia de algunas doctrinas judaicas que se inclinan a subrayar la existencia de una relación necesaria entre los términos hebreos y lo que denominan.

Aquí interesa no perder de vista las diferencias de San Agustín con respecto a teorías platónicas y trascendentalistas del lenguaje, por un lado, y con las más

---

<sup>8</sup> Vance hace también referencia a otros pasajes de San Agustín donde se habla del lenguaje como convención social; véase por ejemplo *Conf.* I.xii.22.

materialistas y estocásticas, por otro. Estas diferencias revelan el carácter de transición de San Agustín, quien sin abandonar del todo ese transcendentalismo que proporciona un punto fijo para detener el proceso de regresión infinita en el que acaba siempre por incurrir todo relativismo, sí que incluye en el ámbito de lo terrenal el elemento desestabilizador consistente en admitir la naturaleza arbitraria de la relación entre significantes y significados. De forma que la teoría del lenguaje de San Agustín, a pesar de encajar en su esquema global de una teleología, de la escatología cristiana que culmina en el fin de la historia—lo que incluye el fin y resolución del imperfecto lenguaje humano—también contribuye, con el énfasis en el ámbito de la naturaleza caída y de lo terrenal, a la división entre los dos ámbitos, el terrenal y el divino, que eventualmente llevó—en el análisis de Weber, y de Bouwsma entre otros—a la famosa secularización a partir del Renacimiento con todas las consecuencias que ello conlleva<sup>9</sup>.

Antes de establecer los paralelismos y las similitudes del pensamiento de San Agustín con otros pensadores humanistas y de épocas posteriores conviene sin

---

<sup>9</sup> Véase página 333 más abajo. Charles Trinkaus matiza esta lectura del agustinianismo, y de la modernidad temprana o del renacimiento como el momento en que se agudiza o se establece esta división entre dos ámbitos, uno secular y otro divino. En contraposición a esto—y en perfecta conjunción con la lectura cristiana que hace Trinkaus del humanismo y sus orígenes—defiende que, por ejemplo, la búsqueda de conocimientos científicos en esta época responde a un impulso de carácter religioso, y que no se produce como una afirmación de lo secular y del escepticismo: “The judgement, once universal, that nominalism was the primary characteristic of fourteenth-century theology should be modified, though not discarded. The term ‘nominalism’ cannot be usefully abandoned, but a more significant signature of late medieval scholastic theology is what has been called ‘the dialectic of God’s *potentia absoluta* and *potentia ordinata*’—God’s absolute power and his ordered power. It seemed necessary to assume the deity’s absolute power to act without being limited by feeble human perceptions and conceptions of the natural or the divine. To William of Ockham and to many other thinkers, this assumption freed the deity to create this world as it actually is without the necessity for man to conceive of it as conforming to preestablished metaphysical principles. God’s ordered power, that is, his employment of his power in the act of creation, gave the world and human history, with all its seeming obscurities and contradictions, their form, just as man dimly perceived it either through science or revelation. The world of history need not be neat, or orderly, or rational, or logically necessary, but however the world appeared to human perception, it was full of contingency, since that was the world that happened to be created when God in His absolute power could have created anything or nothing. But at the same time man had to believe what God had revealed to him about the world and about his wishes for mankind and for its salvation. The positing of a divine absolutism and of the contingency of the created order did not result in the idea that this world was, as scholars had once seen it, separate from or opposed to the divine. What God had wrought was fully divine and contained within itself the potential for sanctification and salvation for man. Everything shown in Scripture or revealed to man by God through other means, in particular God’s ‘Book of Nature’, could be accepted as actual and divinely created. At the same time, a much stricter determination of the meaning of the divine Word in its many manifestations and a more rigid adherence to God’s commandments seemed inescapable”. En una nota a este párrafo, Trinkaus añade: “There is therefore less need to be puzzled by the late medieval and early modern embrace of biblical literalism and natural empiricism. We must see the quest for scientific understanding as occurring within a religious context and not as an assertion of secularism and scepticism. For the contents of these first three paragraphs one might cite fifty items. *The Pursuit of Holiness* was only one of many recent attempts to confront the problems described; see my foreword for a summary. See also Oberman, ‘The Shape of Late Medieval Thought,’ and his ‘Fourteenth-Century Religious Thought,’ as well as William J. Courtenay, ‘Nominalism’”. (Trinkaus 1979:115-6)

embargo constatar también sus diferencias. No se debe olvidar que entre el pensamiento del de Hipona y el humanismo renacentista media el largo periodo de la Edad Media, y de la escolástica, con sus concomitantes teorías del lenguaje y las poéticas medievales.

De esta manera, será interesante contrastar lo que dice Vance sobre la teoría del lenguaje de San Agustín con el análisis que lleva a cabo Richard Waswo de las teorías de Lorenzo Valla a mediados del siglo quince<sup>10</sup>. Vance (1982:21-22) afirma que Agustín entendía a los significantes verbales (*voces*) como entes corpóreos, bien diferenciados de sus significados, que son de naturaleza mental. En este sentido, Agustín no diferencia entre objetos y palabras: los signos y las cosas tienen un estatus idéntico. En tanto en cuanto el *conocimiento* de una cosa es diferente de la cosa en sí, y que dicho conocimiento tiene un estatus epistemológico superior al objeto *per se*, los objetos han de ser tratados como signos. Las cosas en sí no pueden ser conocidas directamente por la mente, y el conocimiento de las mismas ha de pasar por los signos. Parafraseando a San Agustín directamente, "toda doctrina trata o de cosas o de signos, pero las cosas se conocen a través de los signos" (*De doctrina christiana*, I.i.2). Vance concluye que la tendencia de San Agustín a tratar a los objetos no como cosas en sí sino como signos siguió siendo uno de los hábitos de pensamiento de la cultura medieval durante siglos.

Vance coincide con una parte considerable de la crítica al enfatizar cómo San Agustín elabora un nuevo modo de interioridad que viene a constituir uno de los fundamentos del sujeto moderno, basado en la idea de la existencia de un interior secreto, inefable, que permite una especie de hilo conductor, de punto de contacto, entre el mundo imperfecto, arbitrario, de lo terrenal, y el ámbito superior de la divinidad transcendente. Vance explica este concepto dentro del contexto de la discusión acerca de la posibilidad de traducir las Sagradas Escrituras de un idioma a otro. A pesar del estatus superior de los textos sagrados como revelación divina, dichos textos se pueden traducir a otros idiomas humanos (y por tanto, imperfectos, resultado de la caída) porque los textos constituyen simplemente una mediación entre la mente y el conocimiento divinos y el interior secreto, que queda iluminado por la revelación.

---

<sup>10</sup> Éste es un asunto que por razones de tiempo y espacio no encontrará cabida en este proyecto, pero no cabe duda de que la contribución de Valla, a través de la luz que Waswo arroja sobre la misma, fue fundamental y de muy largo alcance en muchos aspectos.

Charles Trinkaus (1979 pp. 46-47) traza los orígenes de la idea del *homo interior* en el platonismo, que San Agustín incorpora a través de la influencia que sobre él ejerció el estoicismo y el neoplatonismo de Plotino. Trinkaus inserta la discusión del origen pagano de dicha idea en el marco de lo que él llama la doble consciencia de la tradición occidental (véase la sección homónima más adelante). El texto del que se sirve Trinkaus para ilustrar el tratamiento que San Agustín da a los problemas de la percepción, el conocimiento, la voluntad y la fe se halla en el *De magistro*. Tras haber expuesto que el objeto del conocimiento humano son cosas, y no palabras o signos, y que dicho conocimiento parte de la observación directa, Agustín declara que también creemos cosas que *vemos*, como es el caso de las Sagradas Escrituras, y esta creencia tiene lugar por la fe. La fe emana a su vez de la capacidad de los hombres para consultar una verdad interior, de manera que por debajo de las palabras percibidas a través del conocimiento del mundo sensible, por debajo del discurso de un hablante concreto, hay una especie de verdad profunda dentro de la mente, que no resulta ser otra más que la palabra verdadera, simultánea y eternamente presente a sí misma, la palabra de Dios encarnada en Cristo:

Referring now to all things which we understand, we consult, not the speaker who utters words, but the guardian truth within the mind itself, because we have perhaps been reminded by words to do so. Moreover, He who is consulted teaches: for He who is said to reside in the interior man is Christ, that is, the unchangeable excellence of God and His everlasting wisdom, which every rational soul does indeed consult. But there is revealed to each one as much as he can apprehend through his will according as it is more or less perfect. (*De magistro*, 11.38, citado por Trinkaus 1979, p. 46)

De manera que Cristo, el *logos*, es la fuente de iluminación interior que concede al hombre la capacidad para discernir el bien del mal y para dirigir la voluntad en la dirección correcta. Dicha *presencia interior* permite orientar la voluntad—ese componente central de la idea del sujeto—hacia el bien supremo, y alejarla de las querencias por el mundo bajo y corrupto que resultó de la caída. Como habrá ocasión de comprobar más adelante, aquí se encuentran conceptos que, combinados de forma diferente, con matices y contenidos que varían según los periodos y las escuelas, encontraremos de manera constante a la hora de hablar del sujeto moderno.

Más que la genealogía platónica y plotiniana de esta noción de iluminación interior conviene subrayar sobre todo la dicotomía inherente a los dos ámbitos de conocimiento que quedan establecidos. El mundo exterior se percibe a través de los sentidos, i.e. conocimiento sensible, pero también se conoce a través de la iluminación interior, bien a través del proceso de razonamiento, bien a través del recuerdo de las imágenes percibidas del mundo sensible (i.e., conocimiento de principios inteligibles):

Indeed when things are discussed which we perceive through the mind, that is, by means of intellect and reason, these are said to be things which we see immediately in that interior light of truth by virtue of which he himself who is called the interior man is illumined, and upon this depends his joy. (*De magistro*, 12.40, citado por Trinkaus 1979, p. 46).

Trinkaus concluye que Agustín percibe una doble consciencia, no sólo en el plano estrictamente cristiano, sino también en el ámbito de lo filosófico. Dicha doble consciencia se erige sobre el conocimiento sensible de los sofistas y sobre el conocimiento interior de ideas o principios inteligibles que defendían, entre otros, Platón, los estoicos y el neoplatonismo. Lo importante en este caso es que para los propósitos doctrinales de San Agustín, en lo que se refiere al conocimiento interior de principios inteligibles no cabe hacer distinción alguna entre teología y filosofía. Conocimiento y creencia son términos sinónimos.

Todo este pensamiento agustiniano constituye un antecedente de la doctrina protestante de la relación directa entre el texto y el creyente sin necesidad de mediadores entre ambos. En esto Vance, Trinkaus y otros críticos colocan a San Agustín y la lectura que de él hacen los reformadores dentro de la genealogía del protestantismo. Y así fue, como se verá, en tanto en cuanto uno de los objetivos que perseguía el protestantismo era la vuelta a los orígenes, la eliminación de mediadores innecesarios que venían a interferir, a desvirtuar, y a manipular en provecho propio el mensaje original de las Sagradas Escrituras. Dicho proceso de vuelta a los orígenes fue el resultado de la aplicación del nuevo método filológico—inaugurado sobre todo por Lorenzo Valla—a las Sagradas Escrituras. La aplicación de la crítica de Valla produjo por una parte una consciencia todavía más profunda y aguda de lo arbitrario e histórico de los signos y los textos—lo cual, llevado a sus últimas consecuencias, viene a dinamitar al agustinianismo y al discurso transcendentalista. Pero el método filológico de Valla y sus discípulos también contribuyó a crear el ambiente y el impulso necesario para desbrozar los textos, tanto los clásicos como los sagrados, y así poder eliminar las interferencias medievales, traduciéndolos de nuevo. Una de las consecuencias de esta revisión de los textos fueron los consiguientes cambios de doctrina—cambios de doctrina que iban de la mano de nuevas traducciones alternativas de términos griegos y hebreos, diferentes a las del texto de la *Vulgata* de San Jerónimo.

Pero volviendo al tema de la interioridad, la cuestión de la iluminación interior se relaciona por un lado con la lectura que lleva a cabo Greenblatt (1980) de los diferentes modos de interioridad en el renacimiento inglés—en particular en su análisis y comparación de las obras y la trayectoria de Thomas More con las de William

Tyndale. Pero la interioridad está también relacionada de una forma muy relevante para este proyecto con el tema de la idea de revelación a través del texto. Hay a lo largo de la poética occidental un paralelismo entre, por un lado, la idea del texto sagrado como mediador entre el conocimiento fragmentado e imperfecto, localizado en el cambiante y fluido mundo inmerso en la secuencia temporal de la historia, que es el resultado de la caída del hombre, y por otro el conocimiento superior y trascendental del todo divino, que es atemporal, ahistórico y simultáneo. Así el texto poético se erige en un trasunto de esta especie de texto sagrado, que a través del centro secreto del individuo y por el proceso de iluminación, permite el acceso a un conocimiento de tipo superior, no necesariamente divino o cristiano, pero sí situado de alguna forma por encima de la fragmentación del discurso lógico—y así, por ejemplo, el Romanticismo localiza en el interior secreto del corazón del individuo el vínculo con lo inefable, lo trascendente, y lo que está más allá del lenguaje universalista, racionalizado, compartimentalizado y socialmente pactado de la Ilustración. Hay numerosas metáforas que proporcionan un vínculo entre ambos tipos de discurso, el religioso y el poético, que contemplan al texto como mediador, tales como la idea de luz o iluminación (por ejemplo, en Dante) u otra muy cercana a ésta, el tropo del velo, que queda rasgado o apartado, y tras el cual se revela (o más bien se des-vela) dicha luz como conocimiento (de nuevo Dante, o por ejemplo, Rubén Darío; véase p. 335 más abajo)<sup>11</sup>.

De esta forma para entrar en contacto con la divinidad, o con el todo no fragmentado y simultáneo, ni creyentes ni lectores pueden usar el lenguaje caído. La profunda consciencia de la imperfección del lenguaje humano, inmerso en lo histórico y en lo temporal, lleva a afirmar a San Agustín que solamente a través del centro secreto, de ese inefable interior dentro de cada uno de los creyentes, puede producirse el contacto con Dios<sup>12</sup>. Hay muchos pasajes en los que Agustín expresa la problemática tarea de intentar comunicar en lenguaje humano la inexpresable eternidad y la luminosidad del mensaje divino. En el siguiente párrafo, Vance se refiere a su tratado *De catechizandis rudibus*, en el que San Agustín de nuevo recurre a la metáfora de la luz:

---

<sup>11</sup> Véase por ejemplo lo que dice al respecto Roberto Grassi y su referencia al *velamen*; o el tratamiento del tema del velo en Dante y Petrarca, según la lectura de Freccero, o en periodos más recientes incluso, la poesía de Rubén Darío. Sobre este tema, véanse las páginas 322, 386 y 389 más abajo.

<sup>12</sup> Vance 1982, p. 28. En estas páginas Vance usa los comentarios de San Agustín a los salmos para ilustrar este argumento: en este sentido, será también muy productivo y clarificador establecer un paralelismo entre el comentario de San Agustín a los salmos, y la poética renacentista, y los nuevos modos de interioridad establecidos a través de las diferentes traducciones de los salmos a diferentes lenguas vernáculas, en diferentes metros, y en diversos contextos históricos, sociales y culturales.

One may imagine how Augustine's discursive strategies in this sermon must have stirred his audience. Nevertheless, consummate rhetorician that he was, Augustine held his art in contempt. In a treatise entitled *De catechizandis rudibus*, which is devoted to methods of instructing newcomers to the Church, Augustine describes what occurs in the mind of an orator who struggles to enlighten his speakers with spiritual truth. *An intellection of the truth originates in the soul as a lightninglike flash that is always hidden in its secret place. This timeless flash in some marvellous way leaves prints (impressiones) in the memory, a kind of mental language that is distinct from historical or conventional language. These prints subsist during that brief interval of time when we assign to them syllables of historical language (Latin, Greek, Hebrew), which are phonetic signs (signa sonantia) directed at our audience. But 'how remote', Augustine says, 'is the sound of the voice from the intellectual flash when it does not even resemble the imprint on the memory!' (De cat. ii.4).* This inadequacy of exterior language to primary intuition is vexing to the orator: 'I become sad that my tongue cannot suffice to my heart' (*De cat. ii. 3*), and 'my discourse is slow, long, and dissimilar to it' (*De cat. ii.3*). Furthermore, 'the tedium that we feel with our language when we begin to speak only makes our language even more languid and obtuse than it was before we spoke' (*De cat. ii.3*)" (Vance 1982:28-9; la cursiva es mía)

Para San Agustín—como para el resto de la tradición occidental—el discurso poético disfruta de un estatus privilegiado, en tanto que se aparta del lenguaje común. La manera en que lo hace y las características que lo constituyen en un lenguaje especial varían por supuesto según las épocas y según las escuelas, pero desde luego se puede trazar una línea común de estructura doctrinal. Una línea común que no siempre radica—o al menos no lo hace de forma exclusiva—en coincidencias de contenidos. En este sentido hay que distinguir entre lo que es el mero andamiaje, la estructura de los procesos discursivos-doctrinales (en poética, en filosofía, etc.), y los contenidos de las mismas.

Para San Agustín la armonía de la que emerge la belleza del discurso poético, el orden que muestra en su aspecto formal, puede de alguna manera trascender su propia materialidad, y así resultar agradable para el alma—esto es, para el centro secreto (vid. pp. 343, 349 más abajo; también Vance 1982 p. 29 ss.). Por otra parte, el orden y la armonía de la poesía y de la música son equiparables a las proporciones de la arquitectura—lo que los arquitectos llaman *ratio*—traducción del *logos* griego. En consecuencia, para el de Hipona la verdad de la poesía está en su forma, no en su contenido<sup>13</sup>. Por otro lado, la armonía musical que consiste en integrar varias voces dentro de una melodía conjunta, simultánea, múltiple y compleja constituye también un modelo de orden cívico, para demostrar lo cual Agustín cita a Cicerón y su *De republica*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> "Our praise of the meter is one thing, our praise of the meaning (*sententiam*) is something else" (*De ord.* 2.xi.34; citado por Vance 1982 pp. 29-30)

<sup>14</sup> Cicerón, *De republica* 2, 42-43. "As, among the different sounds which proceed from lyres, flutes, and the human voice, there must be maintained a certain harmony which a cultivated ear cannot endure to hear disturbed or jarring, but which may be elicited in full and absolute concord by the modulation even of voices very unlike one another; so when reason is allowed to modulate the diverse elements of the state, there is obtained a perfect concord from the upper, lower, and middle classes as from various sounds; and what

Lo revelador de esta parte de la doctrina agustiniana es el paralelismo que traza entre el orden y la armonía formal del discurso poético, por un lado, y el orden y armonía que constituyen la base del ordenamiento social y político, por otro. El hecho de que recurra a Cicerón para apoyar su argumento subraya varios aspectos interesantes que proporcionan materia para reflexionar sobre el hilo común que he mencionado antes<sup>15</sup>. Porque por una parte nos refiere a San Agustín como el heredero y transmisor—y modificador, sin duda alguna—de la tradición retórica de la antigüedad clásica. Y como tal, proporciona interesantes puntos de conexión con la revalorización de dicha tradición durante el Renacimiento. Una revalorización del ciceronianismo que como se verá más adelante tiene interesantes consecuencias en aspectos de doctrina política, lingüística, y eventualmente poética<sup>16</sup>. Por otro lado, el neoagustinianismo renacentista proporcionará otro interesante eje sobre el cual articular las comparaciones y los contrastes entre las diferentes tradiciones discursivas que confluyen en el Renacimiento y que vienen a constituir el entramado de la modernidad temprana.

Éste es un tema complejo, y de largo alcance, y solamente una de sus partes, a saber la concerniente a la influencia de Cicerón y su *De republica* sobre Agustín de Hipona, así como el enlace con el ciceronismo y el agustinismo renacentistas merece ser tratado con más espacio y más tiempo de los que aquí se disponen. Para delinear la visión general, y poder referirme más adelante a este tema, permítaseme ahora una breve digresión con el objeto de constatar brevemente la opinión de dos críticos al respecto. Sabine MacCormack (1998 pp. 109-111) trata en detalle acerca de los diferentes autores (desde Cicerón, pasando por Virgilio, hasta Plotino o Macrobio) que se hallan en la génesis de la idea de la virtud cívica como el primer paso, en el ámbito de la *ciudad de los hombres*—por ponerlo en términos agustinos—para luego poder alcanzar la recompensa ya en las esferas superiores que merecen aquellos que han hecho gala de virtudes ejemplares y políticas para mejorar la convivencia de la

---

musicians call harmony in singing, is concord in matters of state, which is the strictest bond and best security of any republic, and which by no ingenuity can be retained where justice has become extinct”.

<sup>15</sup> Han sido muy numerosos los críticos que han analizado y comentado la genealogía platónica y neoplatónica del pensamiento de San Agustín, así como la influencia de la tradición retórica clásica, y de Cicerón en particular. Véase, por poner sólo un ejemplo, Sabine MacCormack, 1998, pp. 102-104.

<sup>16</sup> Para una breve descripción del contexto en el que se publicó *De civitate dei*, en las postrimerías del Imperio Romano, véase Quillen 1998, pp. 34-35. Quillen se refiere al hecho de que la cultura de la época era de tipo académico, en la cual las técnicas de lectura, de gramática, y de homogeneización y transmisión textual tenían una importancia central, razón por la cual la audiencia de las obras de San Agustín estaba familiarizada con aspectos doctrinales y filosóficos relacionados y articulados sobre debates o modos de interpretación centrados a su vez en cuestiones lingüísticas o discursivas. También Quillen (1998, pp. 166-67) subraya cómo Petrarca se sirvió de *De civitate dei*, y de otros tratados de Agustín—con su énfasis particular sobre Platón como el filósofo pagano que anticipó al cristianismo—para atacar al escolasticismo aristotélico contra el que argumentaban los humanistas de la época.

comunidad de ciudadanos. Y así, San Agustín reelabora en su *De civitate dei* la definición ciceroniana de república (*De civitate dei*, II.23, y XIX.23). Para un estudio detallado de este tema, así como de la obra de Agustín en general, la obra de James J. O'Donnell constituye una fuente fundamental. Tras leer lo que dice O'Donnell en el siguiente párrafo, no parece descaminado afirmar que con *De civitae dei*, Agustín ofrece una nueva versión de la organización social desde la perspectiva cristiana basada de manera simultánea en la continuación y la reacción a los fundamentos que habían establecido previamente Platón con su *República* y Cicerón con *De republica*, lo cual, de nuevo, puede llevar a interesantes reflexiones sobre la conexión con el humanismo renacentista:

The loss of most of Cicero's *De republica* prevents us from tracing closely the influence it exercised on Augustine. But some of what Augustine found there was important to him, e.g., the definition of a *populus* quoted from Cicero in Book 2 and taken up, seventeen books and ten years later, to become an important part of the elegant and beautiful Book 19. There are affinities between the underlying themes of the Ciceronian work and Augustine's own effort in *De civitate dei*, for all that Augustine is deliberately attempting to suggest an entirely new way of thinking about human society and the responsibilities of its citizens. (That Macrobius, it now seems, wrote his own imitation of the *De republica*—his *Saturnalia*—in Africa around 430 could even be taken as an indication that this learned traditionalist saw the intended rejoinder to *De republica* in Augustine and posed his more loving imitation to counteract Augustine). At any rate, it is clear that *De civitate dei* is—among many other things—Augustine's final debate and settling of accounts with Cicero. But what of Plato? There is just a trace in *De civitate dei* (22.28) that Augustine knew enough of Plato's *Republic* to conceive his own work as the third stage of a debate that connected Greek with Roman with Christian ideas about justice, peace, and human society. That the first work ended with the eschatological myth of Er, the second with the dream of Scipio, and the third with Augustine's own evocation of last things suggests that if the *De republica* had survived intact we might be in a position to descry a clearer line of descent than we now know<sup>17</sup>.

Otro aspecto más de la doctrina de San Agustín que proporciona jugoso material para tratar de la naturaleza del discurso poético es el que emerge de sus análisis formales de la poesía, su doctrina métrica, y sobre todo del significado que atribuye a tales aspectos formales. En este sentido no resulta del todo infructuoso llevar a cabo una lectura y un estudio de dicho análisis formal de San Agustín teniendo en cuenta el trasfondo de sus doctrinas sobre la fenomenología del tiempo y de la historia, en paralelo con algunas teorías actuales de la naturaleza del ritmo poético y los componentes del metro—como es el caso de Derek Attridge o Richard Cureton. Adviértase, sin embargo, que lo que verdaderamente interesa a San Agustín de la poesía—lo que le da valor, lo que la convierte en una forma de trascender de algún modo tiempo e historia—es la armonía *abstracta* en la que se basa, no su propia materialidad o su actualización como articulación rítmica de signos lingüísticos. Por supuesto, aquí se presentan los ecos y las influencias del pitagorismo y del

---

<sup>17</sup> Vid. <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/augustine/civ.html>, especialmente la sección dedicada a las fuentes.

neoplatonismo en la obra del de Hipona. Tomando en su análisis de la forma poética al pie métrico como base estructural de la misma, y tras afirmar que éste consiste en la combinación de sílabas largas y breves, San Agustín concluye que esta proporción (esta *ratio*) es la misma que existe entre Dios y la creación, además de constituir la base de lo que los griegos llaman armonía<sup>18</sup>. Esta organización del lenguaje poético, en su aspecto puramente semiótico pertenece a la disciplina de la gramática, pero en lo que se refiere al tema de las proporciones, en su nivel más abstracto, tiene un valor universal, incluso cósmico, y en calidad de tal viene a trascender lo temporal. De manera que a pesar de la materialidad de la poesía en tanto que compuesta de lenguaje humano e imperfecto—y carente de la simultaneidad que posee la belleza divina—por sus propias características formales, el discurso poético puede llegar a resultar un eco de un orden que está fuera del tiempo<sup>19</sup>.

Una vez más, sin embargo, lo verdaderamente revelador de la doctrina agustina es que sigue usando la metáfora del poema y de las sílabas para establecer un *tertium quid* a través del cual poder transmitir en términos comprensibles para los creyentes a los que pretende adoctrinar las ideas de intemporalidad y simultaneidad en comparación con la fragmentación lineal de la Historia. En otras palabras, con este tipo de doctrina, y con estas estrategias de persuasión retórica a través de la *similitudo*, Agustín está estableciendo de alguna forma la idea—tan común en Occidente—de *la poesía como una estructura simbólica de orden teleológico, o escatológico, como un eco de la simultaneidad y atemporalidad trascendente que al mismo tiempo se dirige a un telos consistente en su propia disolución y aniquilación*. Esta concepción teleológica de San Agustín se combina con la influencia de la épica virgiliana para

---

<sup>18</sup> San Agustín, *De trin.* 4.ii.4; citado por Vance 1982, p. 30. Sobre el tema de la poesía como armonía numérica, apartada de la *consuetudo loquendi*, y por tanto como instrumento para la elevación del alma hacia Dios, véase MacCormack, 1998 pp. 59-61. Véase también p. 249 más abajo.

<sup>19</sup> Vance (1982, pp. 30-31) recurre a dos citas del *De vera religione* para ilustrar este argumento: "A line of poetry is beautiful in its own way though no two syllables can be spoken at the same time. The second cannot be spoken until the first is finished. So in due order the end of the line is reached. When the last syllable is spoken the previous ones are not heard at the same time, and yet along with the preceding ones it makes the form and metrical arrangement complete". (*De vera rel.* xxii.42). "The art of versifying is not subject to change with time as if its beauty was made up of measured quantities. It possesses, at one and the same time, all the rules for making the verse which consists of successive syllables of which later ones follow those which had come earlier. In spite of this the verse is beautiful as exhibiting the faint traces of the beauty which the art of poetry keeps steadfastly and unchangeably". (*De vera rel.* xxii. 42). Una tercera cita del mismo tratado viene a demostrar la preferencia de San Agustín por el aspecto abstracto de la poesía—que es lo verdaderamente inmaterial, y eco de la simultaneidad divina—en detrimento de su actualización concreta: "Some perverse persons prefer a verse to the art of versifying, because they set more store by their ears than by their intelligence. So many love temporal things and do not look for divine providence which is the maker and governor of time. Loving temporal things they do not want the things they love to pass away. They are just as absurd as anyone would be who, when a famous poem was being recited, wanted to hear one single syllable all the time". (*De vera rel.* xxii. 43)

constituir, a través del discurso de la conversión agustiniana, una de las bases del discurso de la narración autobiográfica occidental.

Por otra parte, la analogía con la sucesión armónica de sílabas en un poema le sirve a San Agustín para articular su idea de la temporalidad histórica en relación con la omnisciencia divina. Al formar parte de ese poema resultante de la mente divina que constituye la historia<sup>20</sup>, al estar inexorablemente sumergidos en el decurso de la misma, los hombres somos incapaces de contemplarla y comprenderla como un todo<sup>21</sup>—algo que la mente de Dios puede hacer de manera simultánea, de forma que dentro del esquema global todos los hechos y todas las partes tienen un sentido armónico y una razón inherente que escapa a la mente humana, inmersa en el devenir temporal. Es más, Dios ha ordenado el poema de la historia como una serie de oposiciones retóricas entre el bien y el mal. La diferencia es que en el poema que componen los humanos, la belleza y la persuasión de la antítesis provienen de su carácter verbal, en tanto que en el poema de Dios, i.e. en el mundo creado, no se contraponen las palabras, sino las cosas:

... thus embellishing the course of the ages, as if it were an exquisite poem set off with antitheses. For what are called antitheses are among the most elegant of the ornaments of speech.... As, then, the oppositions of contraries lend beauty to the language, so the beauty of the course of this world is achieved by the opposition of contraries, arranged, as it were, by an eloquence not of words, but of things. (*Civitate Dei* II.xxiii; citado por Vance 1982, pp. 31-32)

Uno de los textos en los que San Agustín articuló su análisis formal de la música y la poesía fue—como era de esperar por otra parte—su *De musica*. En dicho tratado, Agustín vuelve a mostrar la influencia del pitagorismo y del neoplatonismo al incidir sobre el tema de la jerarquía de las diferentes armonías. Es muy interesante comprobar que para Agustín el tipo de armonía que muestran música y poesía constituye una regresión a un lugar atemporal e inmutable, la fundación y fuente de todos los tiempos, una especie de trasunto de la eternidad—una analogía, o una construcción simbólica de la misma. Agustín recurre a la metáfora del círculo y su recurrencia, y a la analogía con la revolución de los cuerpos celestes, para culminar con la imagen del poema universal, del poema cósmico. Eugene Vance resume la

---

<sup>20</sup> Como se verá en el capítulo correspondiente, con el idealismo alemán y su énfasis en la subjetividad, la voluntad y la acción como fuerzas motrices, el mundo resulta creado por la voluntad del sujeto. Parafraseando a Fichte, Josiah Royce declara: "I make my world as I make a poem... The world is the poem thus dreamed out by the inner life" (Royce, 1983, p. 162). Para más detalles, véanse los caps. V, "Fichte", y VI, "The Romantic School in Philosophy", pp. 135-63, y 164-89, respectivamente.

<sup>21</sup> "There is no one who cannot easily hear a whole verse or even a whole poem; but there is no one who can grasp the whole order of the ages. Besides, we are not involved as parts in a poem, but for our sins we are made to be parts of the secular order. The course of history is made up of our labours". (*De vera rel.* xxii. 43; citado por Vance 1982, pp. 31-32).

doctrina de San Agustín partiendo de la pregunta acerca de cómo puede el hombre pasar de las bellezas inferiores de poesía y música hacia el orden superior de la belleza divina. Para responder a esta pregunta, Agustín recurre a la dimensión epistemológica de la belleza poética. De entre las diferentes componentes en la jerarquía de armonías (*numeri*), la que resulta del movimiento de objetos corpóreos se halla en la parte inferior. Así, la base de la jerarquía está ocupada por la armonía (*numeri*) de sonidos (*sonantes*) producida por cuerpos físicos. Luego está la armonía percibida por el oído (*occursores*), seguida de la armonía proferida (*progressores*), que resulta de la actividad interior del alma. La siguiente es la armonía de la memoria (*recordabiles*), resultante bien de impresiones sobre la misma, o bien de recuerdos innatos. Por último hay una armonía del juicio (*iudiales*) que es la capacidad innata que posee el hombre para admirar o deplorar lo bello o lo feo (*De musica*, 6xi, 33, citado por Vance 1982, pp. 32-33). El ritmo y la armonía corporales, en contra de lo que se pudiera pensar, no son necesariamente malos, a pesar de que el cuerpo sea una prisión para el alma. Más bien al contrario, todo tipo de armonía, dentro o fuera del alma, no viene a ser más que una manifestación de la armonía universal llamada *razón (ratio)*, una armonía universal que trasciende a todas las demás (*De musica*, 6.xi.33), y de la cual todas éstas emanan. Dentro de esta armonía universal

... there is no time, for there is no mutability; from there come all times which are formed (*fabricantur*), ordered, and regulated (*modificantur*), like an imitation of eternity, as the revolution of the sky returns to the same point and brings back to the same point the celestial bodies, obeying, by means of days, months, years, and lights, and other astral movements, the laws of equivalence, unity and order. Thus, the things of the earth are subjected to those of the heavens, and by the harmonious succession of their times they associate their movements with a kind of poem of the universe. (*De mus.* 6.xi.29; citado por Vance 1982:32-33)

Al estar inmerso en el devenir de tiempo e historia, sin embargo, el hombre aspira a avanzar en la linealidad de ambas, por mor precisamente de su conocimiento imperfecto de estos fragmentos sucesivos del todo, y al igual que al finalizar la percepción de un poema, de una canción, de un salmo, la mente humana llega a comprenderlo en su totalidad, ese mismo deseo de comprensión de la totalidad de la vida y la historia humanas produce el ansia, el *deseo* en tanto que voluntad<sup>22</sup>, que en la antropología agustiniana constituye el motor de las acciones y de las aspiraciones humanas:

---

<sup>22</sup> Véase más abajo la sección en la que se trata de la poética de Petrarca bajo la interpretación de Freccero. Véanse también pp. 294 y 316. En sucesivas secciones habrá oportunidad de comprobar la importancia del concepto de voluntad no sólo en el agustinismo, sino en el humanismo como manifestación de la modernidad temprana. La voluntad como uno de los principales constituyentes del sujeto aparecerá bajo diferentes ropajes y en usos y contextos diferentes a lo largo de diversos periodos históricos.

Whatever you perceive by means of the flesh exists but in part; you do not know that whole of which these things are parts, but yet they give you delight. But if fleshly sense had been capable of comprehending the whole, and had not, for your punishment, been restricted to but a part of the universe, you would wish that whatever exists at present would pass away, so that all things might bring you the greater pleasure. For by that same fleshly sense you hear what we speak, and you do not want the syllables to stand steady; you want them to fly away, so that others may succeed to them and you may hear the whole statement. So it is always with all things out of which some one being is constituted, and the parts out of which it is fashioned do not all exist at once. All things together bring us more delight, if they can all be sensed at once, than do their single parts. But far better than such things is he who has made all things, and he is our God, and he does not depart, for there is none to succeed to him. (*Confessions* IV, xii, 17)

Vance (1982:33) se refiere al vuelo neoplatónico de las últimas páginas del *De musica*, a la vez que afirma que el texto de Agustín es mucho más que una simple rescritura de sus fuentes. Estos párrafos son también muy reveladores y sirven para ilustrar el tema de la interioridad y la voz secreta. Entre otras razones por la preocupación de San Agustín por cuestiones de lenguaje, y por la influencia de la *Eneida* de Virgilio en sus *Confesiones*:

To speak of Augustine in terms of a poetic tradition is of course to speak primarily of Augustine in relation to Virgil... Although it is possible to find many thematic and structural resemblances between the *Aeneid* and the *Confessions* (the fornications in Carthage, the patterns of sin and redemption—only suggested in the *Aeneid*, realized in the *Confessions*, etc.), there is, just as importantly, a long self-narrative in the *Aeneid* that can only have served as poetic model—rather than as an example—for Augustine's *Confessions*. I refer to Aeneas' narrative of the fall of Troy in the court of Dido." (Vance 1973b, p. 14)

De esta forma, la poética del yo que se encuentra en las *Confesiones* es equiparable a la de cualquier narrador que persiga circunscribir los diferentes fragmentos pasados de la experiencia individual dentro de un discurso articulado y ordenado. Discurso ordenado, claro está *a posteriori*, hacia el *telos* del que parte el origen de la narración, y entendida dicha narración como proceso de enunciación del narrador que ya se halla al final del camino (o *nell mezzo* del mismo).

Vance apunta (1973b, pp. 12-13) de una manera muy sugerente que este yo discursivo que emerge de entre los fragmentos de la experiencia no es más que un signo en sí mismo, cuyo referente de orden superior (y de orden último) sería el Otro divino que lo profiere, en tanto que creador-hablante al creado-discurso. Desde esta perspectiva, el sujeto de San Agustín, articulado sobre un tipo de discurso que emerge de una poética de la conversión, aspira a hacer coincidir el significante de orden inferior—el yo que resulta de los fragmentos—con el super-Yo del orden divino<sup>23</sup>, para

<sup>23</sup> Hay significativos ecos entre esta noción de San Agustín y el neoplatonismo renacentista de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, o Cristóforo Landino. También se pueden establecer interesantes contrastes y paralelismos entre la poética agustiniana y el pensamiento romántico. Véase, por ejemplo, en la sección correspondiente al romanticismo, la siguiente cita de la *Biographia literaria* de Coleridge: "The primary

concluir el poema de la historia y su comprensión en una coincidencia y contemplación con la mente divina. En algunos aspectos, por lo tanto, el problema del autoconocimiento para San Agustín no deja de ser una tarea árdua, rayana en lo imposible, ya que la exploración de ese interior secreto en el que se ha de buscar la iluminación que facilitará la coincidencia con la simultaneidad más allá de lo fragmentario y lo temporal supone adentrarse en un ámbito para el que el lenguaje humano no tiene palabras. El resultado es que la verdadera identidad, el yo secreto y profundo, se resuelve en una ausencia de signos.

Such is the nature of the cosmos in which *homo loquens* must work out his redemption. If St. Augustine fails to consummate the logic of autobiography by refusing to allow the "I" of narrative recollection to converge with the converted "I" that is writing, surely the reason, at least in part, is that he finally distrusted any attempt on the part of man to know his true nature by commemorating his existence in the abyss of time and space: if it is to be trusted, knowledge of the self must be no more corporeal than knowledge of God. In discussing the problem of self-knowledge in the *De trinitate*, Augustine warns specifically of the difficulty of knowing the self as a true presence, and not simply as an absence, that is, the difficulty of knowing the self apart from the corporeal experience which is alien to its true nature [*De trinitate*, X, ix, 12]. (Vance 1973b 9)

What is astonishing about the *Confessions*, however, is Augustine's decision not merely to 'represent' in the language of written narrative his epic journey to the word of God, but more importantly to dramatize the presence of that word by allowing its substance to transgress the very text of his autobiography itself. If it is true that any material knowledge of Augustine's life is in itself ultimately alien to his spiritual nature, then the text conveying that knowledge share the same fault: it is a *pharmakon* to be expelled along with the other contaminations of his being. Further, if it is true that authentic knowledge of the self is to be gained only by surpassing the memory of things in time and by recalling, in their place, universals whose vestiges are still intact and recoverable within us, then it is only appropriate that Augustine should displace the narrative of the particular self and center his text instead on the arch-narrative of the Author-of-all, in whose image Augustine is made and in terms of whom all language signifies. Simultaneously, then, as Augustine's soul is suffused with the Christ-logos, the narrative of his own origins returns to the narrative of universals, to the source of "narrativity" itself. Hence, the authenticity of Augustine's conversion is marked not by the conclusion of a discourse about himself, but rather by its interruption and by the intrusion of God's own grammar, his own fiction (*poesis*): centered now upon the universal Word, Augustine's text becomes gloss and marginalia." (Vance 1973b 13)

Dentro de este paradigma el tipo de poesía cuya veracidad viene sancionada por la autoridad divina tiene prioridad como modelo para la exploración y la articulación del yo secreto por encima de la poesía pagana que se basa en premisas falsas. Esta poesía era, por supuesto, la de los *Salmos*, que se pueden recitar en primera persona, y constituyen una manera de conformar la propia experiencia personal con la preferencia

---

imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM" (Coleridge, *Biographia Literaria*, Engell & Bate, eds., 1983, p. 304). En la sección correspondiente a la poética de Sir Philip Sidney habrá ocasión de examinar con más detalle el papel del neoplatonismo, y la función de la imaginación, dentro del concepto occidental de sujeto poético. Véase p. 319, nota 44 más abajo; también p. 439.

de la palabra poética inspirada por Dios<sup>24</sup>. Según Camille Bennet, las *Confesiones* se basan en una premisa similar:

By comparison with poetry written by pagan authors, poetry written by truth itself, by the author of the 'super-text', obviously does not have to be revised by interpreters who know truth—in fact, it can even serve as a guide to the meaning of experience. True poetry conforms to one's experience. It is also, therefore, that which can be uttered in the first-person, and is thus a very literal means of taking oneself as a model, an acting-out of *ratio's* urging in the *Soliloquies* to 'turn away from your shadow, return to yourself'. The *Confessions*, of course, does the same." (Bennett 1988, p. 54)

La poesía *normal*, no basada en modelos divinos, sin embargo, necesita comentarios y análisis para distinguir en ella lo que es verdadero de lo que es falso, ya que es una mezcla en principio falaz de ambos. De ahí que necesite una intermediación para guiar al lector hacia las posibles verdades que puedan hallarse en la misma. La poesía verdadera, sin embargo, es la que procede del Archi-Autor (del Super-Yo mencionado más arriba), y así constituye el Super-Texto, no necesita de ninguna mediación. Su verdad es transparente y autopresente, razón por la cual su preferencia por parte del creyente, y la tendencia a hacerla coincidir con la narración de la experiencia individual, conducen a la unión del centro secreto con el orden transcendente de la divinidad.

El lector que resulte incapaz de distinguir lo verdadero de lo falso en los textos ha de pagar el precio que conlleva el construir su experiencia sobre premisas erróneas. Los comentarios de San Agustín en las *Confesiones* sobre la relación entre lenguaje y experiencia son muy reveladores. En I,13<sup>25</sup> describe el aprendizaje del lenguaje como el proceso consistente en comunicar a los demás los deseos propios a través de un sistema articulado de signos convencionales. En esto radica la célebre doctrina de San Agustín de que el lenguaje presta expresión al deseo, a la vez que el deseo resulta moldeado por las convenciones lingüísticas<sup>26</sup>. Convenciones que después de todo eran el medio de articulación para la experiencia, dado que la memoria depende de estas convenciones. Lo cual lleva de nuevo al símil del salmo, del texto poético, como un ejemplo no sólo de las operaciones de la memoria, sino de las propias experiencias del

---

<sup>24</sup> Véase el análisis que lleva a cabo John Freccero de la poética de Petrarca más abajo (p. 316, v. también p. 292). Precisamente porque no está sancionada por dicha autoridad transcendental, esto es, extradiscursiva, la poética de Petrarca (a pesar de basarse en los mismos esquemas que la poética de construcción del yo converso de San Agustín, que promueve un modo de interpretación y de creación alegórica) es autoreflexiva, y el producto de dicho discurso es un ídolo que el poeta usa como espejo para crear su propio yo. Este dilema circular no se resuelve nunca porque se trata de un proceso endogámico que jamás halla la salida al no estar anclado en la inmovilidad y simultaneidad última que se encuentra en la sanción divina.

<sup>25</sup> "Ita verba in variis sententiis locis suis posita et crebro audita quarum rerum signa essent paulatim colligebam measque iam voluntates edomito in eis signis ore per haec enuntiabam". *Conf.* I, 8, 13.

<sup>26</sup> Acerca del lenguaje como convención, véanse *De doctrina christiana* I, 1, 2 – I, 2, 3, y los comentarios de Bennet 1988 p. 57

tiempo (*Confesiones*, XI, 28, 38): de nuevo la memoria y la expectación. La narración ordenada de forma lineal es esencial para facilitar la sensación de una existencia continuada, y por tanto para una articulación del sujeto. San Agustín afirma que sólo puede inferir cómo era su existencia como un bebé a través de la observación de otros bebés, dado que no posee memoria del tiempo anterior a su aprendizaje del lenguaje<sup>27</sup>.

#### MEDIACIONES: VIRGILIO Y SAN AGUSTÍN. HACIA PETRARCA Y EL HUMANISMO COMO MODERNIDAD TEMPRANA.

Ya se ha apuntado más arriba cómo San Agustín modela en parte su odisea personal en las *Confesiones* sobre textos de la *Eneida* de Virgilio, a través de la mediación fundamental de las Sagradas Escrituras. Tal proceso de escritura se lleva a cabo desde la perspectiva privilegiada del individuo que se ha convertido y que contempla los dispares episodios de su experiencia pasada bajo la especie de una narración escatológica dirigida al *telos* de su conversión al cristianismo. El resultado es que estos episodios dispersos se erigen en las sílabas—en los signos—cuya sucesión lineal constituye el poema o el texto de la vida de San Agustín. Para interpretarlos de forma adecuada, sin embargo, en su verdad inherente al sentido que les da el estar orientados hacia la conversión desde la que el de Hipona escribe, ha de aprender a leerlos correctamente: esto es, a abandonar la interpretación virgiliana—parte de cuya estructura narrativa todavía conserva—para imponer su lectura cristiana sobre los mismos, basada en la lectura de la Sagrada Escritura, y sobre todo en el método hermenéutico que San Agustín aprendió de su maestro San Ambrosio.

Sólo cuando San Agustín se ha *convertido* en el correcto lector e intérprete de los fragmentos dispersos de su experiencia pasada puede erigirse en el narrador de las *Confesiones*. El resultado es que San Agustín adquiere a través del nuevo método interpretativo las herramientas que aplica a sí mismo para construir su narrativa de conversión personal partiendo de los *errores* de Eneas, del Eneas *errante* en su odisea por el Mediterráneo hasta cumplir su destino en la Península Itálica, de igual modo que San Agustín anduvo errante en sus creencias y en su trayectoria vital hasta llegar el

---

<sup>27</sup> *Confesiones* I, 7, 12; vid. Bennett 1988, p. 57.

momento de su conversión. De manera que el de Hipona nunca termina de abandonar a Virgilio, más bien al contrario, sigue el modelo del poema épico latino y sobre todo continúa estando bajo el influjo del impulso afectivo que le proporcionó el *pathos* poético virgiliano en su juventud. La diferencia radica en que ahora éste es contemplado bajo la hermeneútica de la conversión y de la odisea no épica e imperial, sino de la odisea del alma y del centro secreto que lleva a la conversión y la comunión con el Super-Yo que trasciende tiempo e historia (véase MacCormack, 1998, pp. 96-7).

Camille Bennet (1988) menciona dos episodios muy reveladores. En el primero de ellos (en el libro V de las *Confesiones*), el joven Agustín, brillante y ambicioso orador, se decide a abandonar la provinciana Cartago para marchar hacia Roma. A diferencia de Eneas, sin embargo, no deja atrás a una llorosa Dido, la amante abandonada a punto de suicidarse, sino a su madre Mónica, que se queda en casa rezando por la conversión de su hijo. En el segundo episodio, la escena en la que Anquises y su hijo Eneas se encuentran a ambos lados del río Leteo (*Eneida*, VI, 679 ss., 703 ss.) para contemplar la profecía en la que vislumbran a sus descendientes como los grandes emperadores romanos, tiene también un paralelismo en las *Confesiones* (IX, 10, 23). Agustín y Mónica no se encuentran en los prados de Hades, sino en su propio jardín, y lo que contemplan no es la recurrencia cíclica de los descendientes de Eneas, sino la simultánea e inmóvil eternidad en la que ha de resolverse el desarrollo lineal de la historia y el tiempo caídos en pos de la Salvación a través de la Palabra revelada en la Sagrada Escritura (vid. Bennet, 1988, p. 65).

De esta forma, bajo la interpretación *verdadera*, los personajes de Virgilio dejan de ser la mítica reina de Cartago o el héroe fundador de Roma con cuyas historias el joven Agustín disfrutaba y padecía—es famoso el episodio en que narra cómo lloraba por la muerte de Dido—para convertirse a ojos del maduro San Agustín en una alegoría del alma alienada de Dios y del alma errante en busca de su morada, respectivamente. Qué apropiado se ve en retrospectiva, que la frase decisiva en la escena de la conversión en el jardín milanés fuese el célebre “tolle lege” que finalmente dirigió a San Agustín hacia la Sagrada Escritura como la clave con la que debía interpretar y construir, esto es *leer y escribir*, su propia experiencia.

Y esto es precisamente lo que convierte a San Agustín en una piedra de toque para comprender al humanismo renacentista, una de cuyas características centrales viene dada por consistir en una serie de prácticas de lectura, de procesos heurísticos cuya finalidad era establecer un diálogo relevante para su propio tiempo con autores

del pasado. El modelo de San Agustín era así un ejemplo a imitar, dada su integración de textos anteriores de carácter tanto literario como filosófico, con sus respectivos procesos narrativos e itinerarios conceptuales, dentro de un discurso que retomaba dichos elementos para integrarlos en un nuevo paradigma (Quillen 1998, p. 4). En esta genealogía de transmisión discursiva desde la Antigüedad greco-romana y judaica el punto de conexión entre San Agustín y el humanismo renacentista, la modernidad temprana, es Francesco Petrarca, tanto en su doctrina filosófica como en su poética.

El humanismo renacentista reinventó al autor como un sujeto dotado de singulares facultades interpretativas y creativas, y alrededor de la producción de tal tipo de sujeto creó un ideal de educación del individuo del que hoy seguimos siendo herederos. Según la genealogía mencionada, la noción greco-romana de identidad personal—moldeada por elementos diversos, desde el ideal de *paideia* griego, pasando por el fundamental ciudadano de la tradición retórica, hasta el sujeto de los estoicos—conoció la mediación fundamental de San Agustín (Véase Trinkaus 1979 pp. 14-15). El de Hipona a su vez tiñó a dicho concepto con los elementos judeo-cristianos que se conjugaron con los anteriores en la emergencia de la idea de sujeto del humanismo renacentista y de su ideal educativo. De manera que a grandes rasgos, bajo la interpretación estándar del humanismo liberal que surge de Burckhardt, y hoy se halla representada por críticos como Trinkaus o Bouwsma, la idea de sujeto que emerge con el humanismo renacentista es una mezcla de la doctrina cristiana de la salvación con una revalorización del componente pagano tomado de la filosofía moral de la antigüedad clásica. Una noción de sujeto que incluía de forma inseparable su calidad de ciudadano, y el ideal de comportamiento cívico como parte también de la filosofía moral general. La crítica suele estar de acuerdo en que precisamente la división judeo-cristiana de los dos ámbitos separados de acción para el hombre—el transcendental sólo alcanzable al final de la historia, y el terrenal, que requiere cada vez más reglas para su ordenación correcta, jurídica y moral—propició el incremento de la importancia del segundo de ellos, con la consiguiente necesidad de regularlo y de establecer un sofisticado y complejo discurso político y moral que pudiera llegar a sostenerlo<sup>28</sup>.

Petrarca se ha convertido así para la crítica en el paradigma del sujeto poético moderno, por lo cual ha habido un nutrido grupo de críticos que se ha embarcado en la empresa de analizar y desmenuzar—con frecuencia a desconstruir, como veremos—los

---

<sup>28</sup> Para un relato detallado del origen de tal división entre los órdenes terrenal y celeste, y las consecuencias del mismo con la emergencia de lo terrenal en cuanto que el ámbito de lo público y lo histórico, véase el artículo de William Bouwsma (1975) sobre el estoicismo y el agustinianismo.

componentes doctrinales y discursivos que vienen a constituir el sujeto moderno en general, y más concretamente, la voz del mismo en el discurso poético. De tal forma se han localizado en Petrarca reflexiones más o menos directas—o actualizaciones pragmáticas—sobre la naturaleza del lenguaje, y sobre diferentes dilemas involucrados en los modos de significar de éste. Se ha localizado en Petrarca también—inspirado por su maestro San Agustín—el modelo de los seguidores de modelos. Esto es, su obra constituye el paradigma de estos modos de lectura y de interpretación que vienen a constituir el ideal humanista de imitación y emulación de textos antiguos a los que se eleva a la categoría de clásicos—y por tanto, dignos de imitar.

Así, Carol E. Quillen (1998, p. 15) ha afirmado que Petrarca comparte con San Agustín los procedimientos de sus prácticas textuales, basadas en la técnica agustiniana de lectura de los textos sagrados a través de la identificación con el texto y de su interiorización, de tal modo que no sólo se convierte en una guía para la propia experiencia personal, sino en un vehículo para su articulación y su transmisión. En pocas palabras, y simplificando un proceso bastante más complejo, se podría decir que Petrarca asimila dicho proceso que aprende en San Agustín para finalidades no exclusivamente de introspección puramente religiosa o espiritual, sino también para conformar su propia identidad secular. Veremos que tal proceso de construcción discursiva de carácter especular de un tipo de identidad secular resulta evidente en la poética de Petrarca. Curiosamente se podría decir que, en tanto que San Agustín cristianizó la parte pagana o secular que heredó de la antigüedad clásica, la conciencia histórica y lingüística del humanismo renacentista contribuyó en parte a separar de nuevo esta parte secular, desgajándola del discurso central meramente espiritual o religioso sin llegar a perder sin embargo el andamiaje agustiniano de los procesos de lectura, interpretación y construcción discursiva del sujeto interior.

Quillen sugiere así que más que de los contenidos doctrinales de la obra de San Agustín—a quien, en cualquier caso, tomó como autoridad—Petrarca se apropió sobre todo de sus prácticas interpretativas, de sus estrategias textuales para la autoconstrucción<sup>29</sup>. El resultado es que el humanismo lleva a cabo un proceso de desconstrucción de la autoridad, en un proceso opuesto al que llevó a cabo San Agustín—quien vino a establecer el principio de autoridad textual a través de su doctrina acerca

---

<sup>29</sup> “Like Augustine, Petrarch defined himself as a reader, and his writings reveal a similar preoccupation with language, textual interpretation, and strategies of argument founded on careful attention to the meaning of individual words. Furthermore, Petrarch’s writings emphasize the role of specific reading practices in the humanist project of recovery, a project that in turn serves the human quest for redemption. In this pervasive emphasis on textual practice, Petrarch’s writings rely on Augustine’s words and authority. Yet as he uses Augustine’s words, he transposes them into a different register, fashioning for himself an Augustine who could serve as a forebear of the humanist movement”. (Quillen 1998 p. 63)

de la interpretación bíblica. De forma que el humanismo, al buscar y tratar de identificar estos mecanismos discursivos, termina por revelarlos, y al reconocerlos como procesos retórico-lingüísticos sujetos a cambios y basados en relaciones arbitrarias, termina por dinamitar o debilitar las bases de dicho principio de autoridad textual. Así Lorenzo Valla, con su método filológico de crítica lingüística contribuyó a descubrir, como afirma Richard Waswo, a la historia en el lenguaje, a sus cambios, vicisitudes y sobre todo a lo arbitrario de la relación entre significante y significado. La aguda conciencia de cambio histórico, el reconocimiento del impacto total que el contexto histórico tiene sobre la propia escritura de la historia, los textos, las doctrinas, y su interpretación, constituyen otra de las características del humanismo, o de la modernidad temprana. Veamos ahora qué modelos paganos se combinaron en Petrarca con el ejemplo de San Agustín para contribuir a su discurso de identidad personal.

Cuando Petrarca descubrió en Verona en 1345 las cartas de Cicerón, no sólo se percató de la distancia histórica entre la imagen de Cicerón que había heredado de la Edad Media como filósofo eremita, recluso como un sabio alejado del mundo dedicado a la meditación, y el Cicerón que revelaban las cartas, como un personaje activo y totalmente imbuido en el competitivo mundo de la política de su época. Las cartas personales de Cicerón demostraron que el orador romano era un maestro y educó a otros, pero sobre todo las cartas revelaron a Petrarca el proceso que Cicerón siguió para propia educación. En otras palabras, el proceso de su construcción personal. Como afirma Quillen (1998, pp. 106-7), la capacidad de Petrarca para reconocer la personalidad individual como autoconstrucción y autoeducación, así como su conciencia de la diferencia entre transmisión histórica (i.e., *tradición*), la imagen heredada, y el personaje *real* en su contexto, marcan a Petrarca como el primer hombre renacentista.

Por otra parte, las epístolas de Cicerón ofrecían a Petrarca otro modelo de construcción textual del sujeto *real* e *interior*, en un momento en el cual el *ars dictaminis* ya había empezado a refinar las técnicas de redacción epistolar para propósitos administrativos. Técnicas relacionadas precisamente con la organización del mundo secular, de la *ciudad de los hombres*, en el ámbito de lo *público*. No hay espacio aquí para tratar en detalle el tema del *ars dictaminis* y el papel que según la crítica jugó en los orígenes del humanismo. En un excelente e iluminador artículo, Ronald Witt (1982) repasa la historia, la cronología y el impacto a largo plazo de este

asunto, arrojando una luz muy interesante sobre diferentes aspectos del humanismo en tanto que modernidad temprana y la variedad de sus discursos concomitantes. Bajo el estudio del *ars dictaminis* se puede ver cómo sus normas retóricas surgen de las necesidades burocráticas, económicas e intelectuales que se plantean a los nuevos modelos de estado y sociedad que apuntan hacia el final de la Edad Media. Tal ámbito de la retórica pública como un espacio en el que se definen las nuevas reglas de comunicación oficial y administrativa contrasta, por otra parte, con el progresivo uso de la epístola para el ámbito de lo *privado*. Tal cambio de contexto y de propósito de lo público a lo privado conlleva el consiguiente cambio de discurso, rechazando el estilo elevado de las oraciones públicas, como hizo el propio Cicerón, el gran modelo para la carta personal, que en palabras de Witt: “ ... gave Petrarch means by which he could utter his inmost thoughts and give form to the sinuosities of his personality for the benefit of the learned men of his generation” (Witt 1982, p. 28).

Quillen subraya cómo las diferentes técnicas y reglas del *ars dictaminis* están muy próximas a la normativa retórica:

Moreover... Cicero's correspondence provided Petrarch with examples of the personal letter, a genre rare in a society whose heavy reliance on official correspondence had refined epistolography (*ars dictaminis*) into a technically precise craft. *Ars dictaminis*, which in this context was virtually synonymous with rhetoric, had consistent rules. Types as different as dedicatory prefaces, public missives, and collections of thematically related letters all shared a technical eloquence, conventions of style that were loosely based on rules derived from classical oratory but not on strict imitation of classical models. Furthermore, although in the late thirteenth century some writers demonstrated a renewed interest in imitating the meter and style of classical literature, even they did not challenge traditional guidelines for formal letter composition. Indeed, so influential were the rules of *dictamen* that, a generation after Petrarch, Coluccio Salutati, chancellor of Florence, felt himself powerless to deviate from them despite his own predilection for classicising style.” (Quillen 1998:107-8)

A diferencia de las cartas normalizadas de los burócratas del *ars dictaminis*, las de Cicerón mostraban un tono informal, sin estrictas reglas preestablecidas, proceso que daba como resultado un yo en apariencia espontáneo y por tanto más *auténtico*, convirtiendo el intercambio epistolar en una especie de sustituto de una conversación con un *alter ego* con quien se comparten los pensamientos y secretos del yo interior. Por supuesto, la pretendida espontaneidad y autenticidad de tales epístolas eran tan sólo un recurso, y como señala Witt (1982, p. 30), después de su descubrimiento de las cartas de Cicerón, el propio Petrarca se dedicó no sólo a componer cartas falsas que pretendidamente habían sido escritas en periodos anteriores de su vida, sino que también reescribió cartas anteriores de cuyos originales guardaba copias.

De esta forma, como se verá más adelante, se podría decir que la prosa ciceroniana—antes de que degenerara en las estrictas reglas del ciceronismo estrecho de épocas posteriores—de estas epístolas se convierte en la contrapartida en prosa del

discurso poético del sujeto moderno. Este modelo de discurso se halla en la raíz de géneros modernos como el ensayo—i.e. Montaigne—o la novela epistolar. Esta última por ejemplo, viene a construir un cosmos de ficción supuestamente veraz basado en la interacción de diferentes perspectivas subjetivas expresadas a través de cartas. Tal modelo discursivo tiene, pues, interesantes reflejos en numerosos géneros, y constituye una alternativa, por ejemplo, al tipo de ficción autobiográfica que queda inaugurada con la novela picaresca. Las implicaciones son numerosas, y este caso concreto demuestra cómo un conocimiento de estos temas ofrece una perspectiva profunda de los géneros y los diferentes discursos literarios más allá de las tradiciones nacionales individuales.

En la serie de cartas denominadas en conjunto *Familiares*, Petrarca combina el estilo ciceroniano de la epístola personal con la narrativa de la conversión de origen agustino. Afirma Petrarca que las cartas son fragmentos verdaderos de su experiencia pasada, copiadas y transmitidas tal cual, en el mismo orden cronológico en que fueron escritas, de manera que el lector pueda reconstruir a través de su lectura el curso de su vida. Al final de la colección, Petrarca dice estar evolucionando del estudio de la literatura de la antigüedad y de la educación en la elocuencia, hacia el estudio de textos cristianos con el ánimo de alcanzar la salvación (vid. Quillen 1998, p. 109)

Se comprueba así cómo confluyen en Petrarca y en el humanismo renacentista diferentes tradiciones paganas y cristianas. De forma que dentro del paradigma de la construcción del sujeto como recolección de episodios dispersos en las diversas experiencias del pasado, de nuevo San Agustín constituye el eje en el que dicha noción pasó en su genealogía extensa desde Virgilio a Petrarca, y de éste al Renacimiento europeo, esto es, a la modernidad temprana.

Victoria Kahn (1985) ha dedicado un interesante artículo a este tema basado en un análisis del *Secretum* de Petrarca y su relación con las *Confesiones* de San Agustín. El hecho de que el *Secretum* sea un diálogo entre dos personajes llamados Franciscus y Augustinus, así como su propio título, lo delatan como una reelaboración de las *Confesiones*. San Agustín usa el término *secretum* en el libro VIII para referirse a su retiro al jardín donde tendría lugar su conversión. *Secretum*, por otra parte, es una forma de referirse a ese oscuro interior del sujeto cuya iluminación por la gracia constituía el proyecto de Agustín<sup>30</sup>. No es sorprendente, pues que el acto heurístico más importante del *Secretum* de Petrarca tenga lugar cuando Augustinus narra su

---

<sup>30</sup> Véase por ejemplo la siguiente cita del libro X: 'de quo imo altoque secreto evocatum est in momento liberum arbitrium meum, quo subderem cervicem leni iugo tuo...' 'out of what profound secret place was my free will called forth in a moment, whereby I submitted my neck to thy easy yoke?' (*Confesiones* 10.8).

conversión. A diferencia de la narración de las *Confesiones*, sin embargo, el episodio que Agustinus cuenta en el *Secretum* omite el acto de epifanía por la gracia—o sea, la identificación transparente con el texto que conduce a la conversión de San Agustín, a la identificación con el texto a través de la equiparación de su yo con el Super-Yo del texto sagrado. La eliminación de dicha fase definitiva y final del texto de Petrarca se ha tomado como un síntoma de su complejo acercamiento al tema de la interpretación. Los dos personajes del diálogo se han contemplado también como representantes de dos diferentes tipos de discurso: Agustinus como el énfasis medieval en el principio de autoridad de la doctrina cristiana como la guía hermeneútica indiscutible. En Franciscus se tiende a identificar una incipiente doctrina humanista que se basa en la autoridad de la experiencia personal, o en el rigor moral del estoicismo.

Pero con anterioridad al *Secretum* Petrarca ya había recurrido al ejemplo de las *Confesiones* como modelo para articular una de sus epístolas. Se trata en concreto de la que narra su ascenso al monte Ventoux (*Familiares*, IV.1). Dicha carta, por otro lado, constituye un interesante paradigma de la combinación de los diferentes tipos de discursos que se han mencionado hasta ahora: el ciceronismo epistolar, y la narrativa de conversión agustina con ecos de la épica de Virgilio. En dicha epístola, Petrarca establece un paralelismo entre la ascensión para contemplar el paisaje desde la perspectiva que da la distancia de la altura, y la perspectiva temporal necesaria para poder interpretar y articular los fragmentos de la experiencia personal, y así poder darles sentido (vid. Quillen 1998, pp. 138-39). Al llegar a la cima, sin embargo, Petrarca estima que no ha llegado todavía el tiempo en que pueda recoger sus fragmentos dispersos para darles sentido, y en este contexto cita un texto muy significativo de las *Confesiones*

Tempus forsan veniet, quando eodem quo gesta sunt ordine universa percurram, prefatus illud Augustini tui: 'Recordari volo transactas feditates meas et carnales corruptiones anime mee, non quod eas amem, sed ut amem te, Deus meus.

Perhaps the time will come when I will look over all things in the order in which I did them, prefacing my reflections with that saying of your Augustine: 'I want to recollect my past ugliness and the earthly corruptions of my soul, not because I love them, but in order that I might love you, my God.'<sup>31</sup>

Victoria Kahn ha señalado cómo el 'tempus forsan veniet' de San Agustín que cita Petrarca en este momento es un eco de la *Eneida*, cuando Eneas se dirige a sus hombres en el primer libro, haciendo referencia a 'forsan et haec olim meminisse iuvabit'. A diferencia de Agustín, que usa el presente para descubrir su acto de

<sup>31</sup> Petrarca, *Fam.* IV, 1, 20; Agustín *Conf.* II, 1, 1.

recuerdo y de narración, tanto Eneas como Petrarca en su epístola se refieren a un acto de hipotético recuerdo *en el futuro* que podría llegar a dar sentido al devenir de la sucesión de acontecimientos y de experiencias en las que se hallan inmersos en ese momento. El *deseo* y la determinación de alcanzar ese punto de autocomprensión en el futuro es lo que intenta suscitar el caudillo troyano en la *Eneida* para animar a sus tropas a continuar con su viaje<sup>32</sup>.

Pero algo inesperado sucede a Petrarca cuando, alcanzada la cima literal del Ventoux, intenta hallar en las *Confesiones* un texto que ratifique su logro y que elimine la distancia entre su viaje literal a la cima y su odisea metafórica en busca de su centro secreto, de su verdadero yo. El proceso de identificación que perseguía Petrarca al citar a San Agustín deviene en un fracaso, lo cual viene a poner en duda los modos de significación y los procesos de interpretación en los que se basa su construcción de la identidad personal. Esto se debe, insiste Quillen, a la distancia entre los textos que Petrarca usa como modelos y las experiencias que intenta hacer encajar dentro de los mismos (vid. Quillen 1998 pp. 140-1, 141-42). En tanto que los textos de San Agustín que Petrarca ha usado como modelo concluyen en la unidad de sujeto interior y del modelo divino al que aspira, en Petrarca es precisamente la lectura de un pasaje de las *Confesiones* abiertas al azar lo que le revela lo inútil de los esfuerzos de aquéllos que buscan en signos exteriores la mediación para alcanzar lo que realmente se halla en el interior. Estos signos pueden ser, como refiere San Agustín, bien la contemplación de las maravillas de la naturaleza, o bien la lectura de esos textos paganos que mezclan verdad y mentira, y que por tanto pueden llegar a desviar del camino verdadero. Los textos de San Agustín sirven pues para confirmar a Petrarca lo fútil de intentar iluminar todos y cada uno de los recovecos que oculta el interior del sujeto, y de nuevo en una de las *Familiares*, cita al de Hipona para confirmar lo complejo e inasible del intento de establecer un yo firme y circunscrito por líneas claramente definidas:

Qualis sit animus meus, nec plene scio nec asserere meum est. 'Sunt enim,' ut ait Augustinus, 'et iste plangende tenebre, in quibus me latet facultas mea, qua in me est, ut animus meus de viribus suis ipse se interrogans non facile sibi credendum existimet.' (*Fam.* V, 18, 2)

---

<sup>32</sup> "Though Petrarch quotes Augustine directly in this sentence, the words with which he begins, 'Tempus forsán veniet' 'The time perhaps will come,' recall Aeneas's heroic address to his men in book 1 of the *Aeneid* (lines 198-207, in particular line 203: 'forsán et haec olim miminisse iuvabit' 'perchance even this distress it will someday be a joy to recall'). Whereas Augustine speaks of his act of recollection and narration in the present tense ('recordari voló' 'I wish to recall'), Petrarch adopts the perspective of Aeneas and locates the moment of recollection in the future. In implicitly comparing his own condition with the pathos of the Vergilian hero, whose will is constrained by the task of laying the foundation of the Roman empire and whose consolation must thus lie in imagining the future, Petrarch transforms the dilemma of his divided will into a personal heroic stance. There are other moments in the 'Ascent' where Petrarch uses quotations from the *Aeneid* to transform his supposed imitation of Augustine into a heroic self-portrait. See *Prose* 832, 842.", (Kahn 1985, p. 162, n.20). Véase también p. 440 más abajo.

As for the state of my mind, I neither fully know it nor is it mine to declare. 'For,' as Augustine says, 'there are those lamentable pitch-dark places in which the faculties that are within me lie hidden from me, so that my mind, when investigating itself, does not easily judge its own opinions credible.'

Al concluir el *Secretum* Franciscus rememora la doctrina agustina de la memoria tan sólo para reconocer su fracaso al intentar componer un texto unificado ('unam facere', vid. Kahn 1985, pp. 162-63). Su condición es todavía fragmentada y dispersa, a causa de la orientación de su voluntad y deseo hacia la vida y la gloria terrenal. Al final del diálogo, Franciscus ha variado un poco con respecto a su yo inicial, pero su transformación incompleta se asemeja a su estado en el primer poema del *Canzoniere*, y a su situación en la cima del Ventoux. En todos estos casos, el momento de identificación total, el momento de la conversión queda diferido por el acto mismo de escritura, hacia el cual su torcido deseo y voluntad le dirigen. Y así el *Secretum* concluye con una declaración de intenciones para el *futuro*, en tanto que el momento de la conversión auténtica—el estar presente para sí mismo—queda retrasado por los asuntos de este mundo:

Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo. Sane nunc, dum loquimur, multa me magnaue, quamvis adhuc mortalia, negotia expectant. (214)

I will be present to myself, as far as I am able. I will collect the scattered fragments of my soul, and will make a great endeavor to possess myself in patience. But even while we speak, a crowd of important affairs, though only of the world, is waiting for my attention. (191)

(Citado por Kahn 1985: 162-63)

El resultado es que el *Secretum* se revela como una actualización de la eventual imposibilidad de imitar las *Confesiones* como narrativa de conversión, a raíz de la voluntad dividida del personaje en que se inscribe y se escribe Petrarca. En el *Secretum* Petrarca dramatiza la contradicción existente entre intentar constituirse en personaje de una alegoría que se desea construida sobre el modelo de San Agustín, y pretender ser al mismo tiempo un intérprete de esta misma alegoría. En otras palabras, el proceso de autoconstrucción del sujeto como narración coherente y unitaria, como autointerpretación en tanto que signo semiótico a nivel narrativo y lineal, resulta en una aporía. Con esta línea argumentativa Victoria Kahn viene a criticar desde la perspectiva de la desconstrucción las premisas básicas sobre las que se sostiene la noción liberal humanista del sujeto moderno en el marco de la modernidad temprana.

También Quillen (1998 pp. 145-46) concluye que la carta que relata el ascenso al monte Ventoux resulta determinante para explicar cómo se plantea Petrarca los problemas de autoexpresión auténtica, y a su vez, cómo éstos se relacionan con su humanismo. De manera que el proceso de escritura de la expresión del yo es para Petrarca un ejercicio de mediación, bien entre modelos heredados con probada autoridad moral y textual, o bien entre la experiencia propia y la memoria de la misma. La carta que relata el ascenso al Ventoux dramatiza tal proceso de mediación como transición de lo físico a lo espiritual, de lo local a lo temporal, del pasado al presente. Tal es así que la carta se puede interpretar como una reflexión crítica acerca de la naturaleza del resto del epistolario petrarquista, y en términos más generales, del papel mediador de los humanistas contemporáneos que se erigían en los actualizadores de los escritos de autoridades textuales antiguas.

Porque la conclusión a la que llega Petrarca al final de dicho ascenso es que este proceso de interpretación y de mediación es eventualmente falaz. Al llegar a la cima del monte, Petrarca relata cómo tras abrir las *Confesiones* al azar con el ánimo de emular el 'tolle lege' de San Agustín y finalmente salvar el espacio que separa a la experiencia que pretende interpretar del verdadero conocimiento, el texto con el que se tropieza le revela que los signos que pretende interpretar—en este caso, la contemplación de la naturaleza desde la cima—no constituyen la clave de su verdadero autoconocimiento, sino que al contrario, lo separan de sí mismo (vid. p. 335 más abajo). De esta manera, lo que en las *Confesiones* era un momento de revelación y conocimiento interior después de que Agustín siguiera las instrucciones de 'tolle, lege', y encontrara la clave para su autointerpretación en la Sagrada Escritura, en la experiencia de Petrarca en la cima del Ventoux se convierte en una revelación no de plenitud interior, sino de la imposibilidad de alcanzar tal centro a partir de los signos exteriores:

Deum testor ipsumque qui aderat, quo ubi primum defixi oculos, scriptum erat: 'Et eunt homines admirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos.' (*Fam.*, IV, 1, 27)

I swear by God and him who was there that my eyes first fell upon these words: 'And men go to wonder at the heights of the mountains and the immense waves of the seas and the broad flow of rivers and the expanse of the ocean and the revolutions of the stars, and they abandon themselves.'

'... I closed the book, angry at myself that even now I was marvelling at earthly things, I who long since ought to have learned from even pagan philosophers that nothing is marvellous except the mind, compared to whose greatness nothing is great.'<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Quillen comenta este proceso de la siguiente manera: "Yet at the crucial moment in the text, the gap between general and particular, between an abiding humanness and one modern man, cannot be negotiated, not even by an authoritative 'ancient' text. When the narrator opens the *Confessions*, what he reads there

En opinión de Victoria Kahn, el contraste entre los dos textos (la narración de conversión de San Agustín en las *Confesiones*, y el intento frustrado de Petrarca en el ascenso al monte Ventoux, así como en el *Secretum*), subrayan no sólo el tema de la voluntad dividida de Franciscus / Petrarca que le impide adaptar la hermeneútica de conversión de Agustín y su método de lectura concomitante, sino que viene a cuestionar la coherencia de tal método interpretativo (vid. p. 342 más abajo). Si las experiencias pasadas constituyen un libro que se ha de interpretar, tal interpretación dependerá de un acto de memoria voluntaria, de tal forma que la ausencia de una voluntad correctamente orientada conlleva la incapacidad de interpretar. Es muy revelador que Agustinus en el *Secretum* reproche a Franciscus que en lo concerniente a su pasión por Laura, Franciscus sea un intérprete demasiado benigno de su propio pasado—en otras palabras, que su voluntad vaya dirigida a un tipo de interpretación errónea<sup>34</sup>. Y así, según Kahn (1985: pp. 155-56) lo que se debate en el diálogo no es simplemente la resistencia psicológica de Franciscus, sino la resistencia de todo texto a revelar sus secretos, como si el significado *auténtico* fuese un objeto que se pudiera excavar de entre las entrañas del significado *aparente* para acto seguido confiarlo a la memoria. El dilema psicológico de Franciscus se convierte así en el de la voluntad de interpretación, tanto más cuanto que el *deseo* de Petrarca por Laura parece contemplarse como una *voluntad de interpretación*.

Esto no deja de ser una asimilación secular de la doctrina de San Agustín que sostiene que el deseo de interpretación es lo que mueve a los hombres a través de la historia y del tiempo, en un impulso por llegar al final de la misma y así alcanzar una perspectiva que permita contemplar los episodios pasados—al igual que Petrarca en el

---

does not reveal but rather denies the significance of his experience of climbing Mont Ventoux. The Augustinian passage not only rends the connection between the literal and the allegorical, the outer and the inner, but also points out the distance between the individual narrator and his humanist community. Indeed, Petrarch draws attention to the narrator's alienation from this community and this tradition by allying against him both Augustine and the pagan philosophers, who here speak in a single voice: '... I closed the book, angry at myself that even now I was marvelling at earthly things, I who long since ought to have learned from even pagan philosophers that nothing is marvellous except the mind, compared to whose greatness nothing is great.' Subsequent invocation of classical examples—'Et sicut Antonius... et sicut Augustinus'—only dramatize the initial failure of humanist strategy, for in order for the narrator to join this list, he must dismiss the very events that he had sought to understand. The price of his 'sic et miche' here is silence. From this perspective, the letter on the ascent of Mount Ventoux questions the possibility of resuscitating the ancients, of making their words speak to contemporary experience. The letter thus stands out as a critique of the assumptions that support the very humanist practices underwritten by the bulk of Petrarch's correspondence." (Quillen 1998:146-7)

<sup>34</sup> "Verum est, cum in aliis tum in hac precipue passione, quod unus quisque suarum rerum est benignus interpres" "It is true, in particular in this passion, as in all others, each is a benign interpreter of his own affairs" (142, 120). Véase p. 319 más abajo. A la hora de tratar de la poética de Petrarca, veremos cómo en sus sonetos, lo que hace es precisamente construir un ídolo textual de carácter fetichista sobre el modelo de interpretación agustiniana, pero sin la Presencia que presta autoridad a los textos sagrados, y que dan validez a la hermenéutica agustina.

Ventoux—como un todo que se pueda entonces interpretar correctamente. Por otro lado, la lógica discursiva de tal proceso de escritura e interpretación también arroja luz sobre la poética del *Canzoniere* de Petrarca, en la cual, según John Freccero (1975) el principio de creación poética responde a un impulso del deseo que resulta en una autoconstrucción del yo poético a través de una imagen especular de la amada; imagen fetichista a la vez que especular, en tanto que se la adora por sí misma, como símbolo, y no por lo que representa (o *debería* representar). Es éste un proceso discursivo que desde la interpretación de la desconstrucción deviene en una aporía de orden circular, ya que se ha perdido el referente externo al discurso—en San Agustín, Dios como el fin de la Historia y del discurso lineal, el garante final de todos los significados—que detenía el proceso de regresión infinita puesto en marcha por los significantes que construyen el propio yo a través de la imagen del otro—lo que el humanismo llama *alieniloquium*, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Tanto en el ascenso al monte Ventoux como en el *Secretum* San Agustín representa para Petrarca la posibilidad de una construcción de la experiencia personal como una narración lineal y coherente (“*historie seriem*”, o historia lineal), articulada y sancionada en el discurso de San Agustín por la perspectiva que proporciona la autoridad de la Sagrada Escritura y la presencia de la iluminación / gracia divina al final del proceso de conversión. En este tipo de discurso, el concepto de memoria juega un papel fundamental. Al comienzo del décimo libro de las *Confesiones*, San Agustín distingue entre la memoria como un simple lugar, y la memoria como una actividad sancionada por la autoridad divina. Es la memoria sancionada por la conversión la que posibilita la recogida de los fragmentos de experiencia pasada y su articulación en una narración coherente de identidad personal<sup>35</sup>. Esta sanción divina, con la consiguiente perspectiva privilegiada que ella le proporciona convierte a dicha narración de la experiencia personal en un texto ejemplar, y lo eleva a una categoría de orden superior. Los fragmentos dispersos en el devenir histórico, contemplados y reordenados desde la iluminación y la gracia de la conversión adquieren un valor trans-

---

<sup>35</sup> Es muy revelador, por cierto, que Agustín también describa el proceso de adquisición del lenguaje como un proceso en el que la memoria recoge los signos proferidos por otros y las cosas a las que se refieren, así como a las intenciones y voluntades que expresan dichos signos—o como diría un pragmático, a su valor ilocutivo: al fin y al cabo, los fenómenos que recoge San Agustín bajo el concepto de voluntad vienen a ser un equivalente de lo que la pragmática denomina valor ilocutivo en el uso lingüístico. Vid. *Confesiones* 1.8: “ita verba in variis sententiis locis suis posita et crebro audita quarum rerum signa essent paulatim colligebam measque iam voluntates, edomito in eis signis ore, per haec enuntiabam”. “And thus words in divers sentences, set in their due places, and heard often over, I by little and little collected, of what things they were the signs, and having broken my mouth to the pronounciation of them, I by them expressed my own purposes”.

histórico y devienen un todo cerrado y sellado listo para su consumo como modelo a seguir por parte de otros lectores.

La voluntad y la memoria que no se encuentran guiadas por la moral cristiana, por otra parte hacen que el proceso de lectura y escritura se desvíe del camino correcto, y a veces el placer que se obtiene del discurso (“voluptatem ex sermone”) es uno de los agentes que distraen de la interpretación correcta—al igual que la contemplación de la naturaleza en el ascenso al Ventoux sacó a Petrarca *de sí mismo*, y le orientó en un sentido interpretativo incorrecto, como le apuntó el texto de las *Confesiones* que abrió al azar al llegar a la cima<sup>36</sup>. De esta forma, cuando Franciscus orienta su voluntad hacia Laura como signo especular, como texto sobre el que articular e interpretar su experiencia propia, Agustinus identifica este tipo de lectura como *olvido de sí mismo*. Como veremos más adelante (p. 315), el laurel viene a representar a la voluntad dirigida hacia la propia interpretación por medio de los signos incorrectos, que conducen a Petrarca a la idolatría y al laberinto circular de los signos sin la sanción divina, y sin la resolución y la salida a través del esquema de la salvación. La higuera, sin embargo, es la figura de la salvación para San Agustín—figura establecida a través de una tradición textual que se especificará en detalle más adelante<sup>37</sup>. En consecuencia la escritura en tanto que deseo del poeta se convierte—al igual que el deseo del amante—en una forma de *perderse* en el laberinto circular e interminable de signos que constituyen el discurso poético. De ahí la insistencia de Agustinus en la necesidad de educar a la voluntad, de reorientar el deseo de manera que el discurso pueda quedar eventualmente anclado en el puerto seguro del referente transcendental y extradiscursivo al que recurrió San Agustín en sus *Confesiones*.

---

<sup>36</sup> “Reading can distract us from the self just as much as nature can, if the pleasure we take in discourse (‘voluptatem ex sermone’ [74]) is divorced from moral considerations... In the *Secretum*, however, the text—which ideally helps to preserve memory—is stigmatized as a means to self-forgetfulness, and reading is seen as inseparable from the ‘concupiscentia oculorum’ ‘concupiscence of the eyes’ that Augustine condemns in the *Confessions*. Not only do one’s nonliterary passions obstruct the application of the text, the text itself can become an object of desire. ... This exchange suggests that an author’s intention, even when recoverable, is not the criterion of interpretation; instead, the virtue of any particular reading must be judged by its conformity to Christian doctrine.” (Kahn 1985:160)

<sup>37</sup> Al narrar su conversión en el *Secretum* Agustinus advierte a Franciscus que no ha de tomar como emblema ni el laurel, ni el mirto, o la yedra, sino más bien la higuera alegórica que como signo apunta hacia la esperanza segura de salvación (no tras muchos avatares—la odisea personal—y tormentas). He aquí el diálogo en cuestión. *Agustinus*: “Yet, for all that, I remained the man I had been before, when finally a profound meditation brought before my eyes all of my unhappiness. Thus, from the moment that I willed it fully and completely, I found the power to do it, and with a marvellous and joyful rapidity, I was transformed into another Augustine, whose story I believe you know from my *Confessions*”. *Franciscus*: “I know it, of course: nor can I ever forget that life-giving fig tree, under whose shadow this miracle happened to you”. *Agustinus*: “I should hope not, for neither myrtle nor ivy, nor even that laurel dear (so they say) to Phoebus, should be so welcome to you. Even if the entire chorus of poets should yearn for that laurel and you above all, who alone among all of your contemporaries were worthy to have its sought-after leaves as your crown, yet the remembrance of that fig tree should be dearer, if, after many tempests, you one day arrive in port, for it portends a sure hope of correction and pardon”. (*Secretum I*)

Quillen concluye (1998, pp. 196-97) que el *Secretum* de Petrarca constituye un ejemplo activo de las estrategias de interpretación del humanismo, a la vez que una crítica del mismo. Este particular tipo de estrategia interpretativa que se pone a sí misma en duda conforma uno de los ejes centrales del humanismo, y viene a demostrar cómo determinada parte de la crítica establece una relación genealógica entre el humanismo y la modernidad, entendiendo así al primero como antecedente de la modernidad ilustrada, articulada esta última entre otros en Kant. Por decirlo de manera simple, en este tipo de interpretación se basa y se justifica la idea del humanismo renacentista como modernidad temprana. De tal manera que esta especie de autoconsciencia crítica del humanismo de Petrarca y sus seguidores, puesto en evidencia en sus técnicas heurísticas, viene a ser una especie de antecesor de la modernidad ilustrada autoconsciente que inscribe dentro de su sistema una crítica inherente al mismo. Como se comprobará enseguida, una parte de la crítica utiliza un procedimiento similar en su análisis de la poética petrarquista.

El marco general que sostiene al establecimiento de esta genealogía queda expresado de forma evidente en la siguiente cita de Quillen, aunque en este caso se refiere a otro aspecto, y no estrictamente al de la autocrítica incorporada al propio sistema de interpretación. Como se puede ver, a través de la referencia de Lee Patterson, Quillen coloca al método de lectura e interpretación que defiende Agustinus en el *Secretum* en la raíz del concepto liberal humanista del sujeto

The kind of reading advocated by Augustinus in the *Secretum* both rests on and points to key assumptions that also support more general humanist conceptions of the meaning of the past for the present. First, it assumes what in a different context Lee Patterson has called the 'central tenet of liberal humanism,' namely, 'a conception of the self as a self-identical entity defined through its difference from an externalized reality,' (Patterson, 1987, p. 24) as a coherent and unified and autonomous individual who exists outside of and prior to discursive and material structures. Furthermore, reading through identification posits some transcendental notion of humanity or subjectivity that informs each individual self and makes possible our mutual understanding as well as our understanding of past cultures. Finally, this kind of reading assumes a distinction, yet a congruence or correspondence, between *res* and *verba*, between individual experience in the world and descriptions that 'reflect' that experience in texts. This view both explains how Cicero's words can represent not only his own but also Franciscus' experience and denies the possibility that experience itself is 'a linguistic event,' that, in the conventional formulation, discourse constitutes its own object. Such a conception of *verba* and *res* is, like a particular view of the subject and the positing of a transcendental humanity, an essential foundation for the ways in which humanist discourse articulates and mediates the relationship between the present and the past." (Quillen 199-200)

Petrarca cierra finalmente el círculo que había comenzado San Agustín en las *Confesiones* con su lectura cristiana del Virgilio pagano, al usar como textos mediadores en su *Secretum* para constituir la articulación de su propia experiencia no

sólamente las Sagradas Escrituras, sino además los textos recuperados e interpretados de autores paganos de la antigüedad (vid. Quillen 1998 pp. 196-97).

San Agustín fue el mediador entre el humanismo de Petrarca y sus contemporáneos y la filosofía clásica también en lo que se refiere a las coincidencias entre la filosofía de Platón y la doctrina cristiana, un tema que fue objeto de debate entre los humanistas, que trataban de establecer las razones de tales coincidencias, y si Platón había sido *iluminado* con las verdades de la doctrina cristiana con anterioridad a Cristo o no. Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, entre otros platonistas del Renacimiento, llegaron a plantearse la primacía de Platón en este aspecto. Petrarca también menciona en algunos de sus escritos la posible coincidencia de Platón en el tiempo con el profeta Jeremías como una posible causa de la coincidencia en sus doctrinas. Lo que realmente interesa aquí, sin embargo, es que para conciliar dichos sorprendentes paralelos, Petrarca remite a San Agustín, y en concreto a las *Confesiones*, con lo cual se vuelve a cerrar el círculo<sup>38</sup>.

El acercamiento de Victoria Kahn al *Secretum*, en tanto que persigue analizar sus modos de lectura e interpretación a través de la figura del lector en la obra de Petrarca, es también suficientemente amplio como para poder arrojar luz sobre otros aspectos de modos de lectura y de interpretación en el renacimiento en general. Efectivamente, Kahn (1985: p. 154) aborda las propuestas de Terence Cave (1982) y Cathleen Bauschatz (1980) acerca del cambio que sufre la función del lector desde el Renacimiento temprano en Italia en su evolución hacia el Renacimiento en el norte de Europa alrededor de 1500. Según Cave y Bauschatz antes de los cambios producidos en el siglo XVI en el Norte de Europa el texto era el único depositario del principio de

---

<sup>38</sup> Véase a este respecto lo que dice Trinkaus 1979 pp. 14-5: "*Petrarch's more pressing concern is to show Plato's compatibility with Christianity. Unlike Aristotle, Plato taught the creation, not the eternity, of the world (though in this Apuleius seems to differ from Cicero). Petrarch hoped here to cite only secular authors, but finds he cannot and switches to St. Augustine. A question arose that was to surface again with Ficino, Pico, and the other Renaissance Platonists: How did Plato arrive at his anticipations of Christianity, and should he, rather than Christ, be given credit for these doctrines? Petrarch cites Augustine's De doctrina Christiana (2.28.43) to the effect that Plato was a contemporary of the prophet Jeremiah and had learned of at least the pre-Christian truths of the Hebrews on his journey to Egypt. But then he cites Augustine's own correction of this tale in De civitate Dei (8.11), where he asserts that Plato and Jeremiah were not contemporaries and that Plato also lived before the Septuagint translation of the Old Testament had been made. Hence these truths must have been made manifest by God to Plato, as St. Paul argued in Romans 1:19. Thus Plato is made the equivalent of the Renaissance Platonists' priscus theologus, or else he discovered these truths by colloquy with someone versed in Hebrew letters. Except on the question of the incarnation, Petrarch advises a reading of Augustine's Confessions to see the extent of the parity between Plato and Christianity. Petrarch asserts that as had been said of Carneades, for Plato there was but a single end for both philosophising and living. This seems to have been basic to Petrarch's conception of philosophy". Será muy interesante explorar la cita de la epístola de San Pablo a los romanos, en concreto el versículo 25, y cómo esto se relaciona con la doctrina de la creación como el poema de Dios, y la idea de la idolatría de Petrarca en su poética tal y como la formula Freccero.*

autoridad, y en consecuencia el lector era un simple receptor pasivo. Cave defiende que la lectura era un acto mimético que perseguía recuperar la totalidad y la integridad del discurso del original. Esto se puede conseguir, como hemos visto hasta ahora, bien a través de la identificación agustina que funciona por medio de una interpretación alegórica, o bien a través de la imitación del discurso ciceroniano. En cualquiera de estos dos casos—o en sus posibles combinaciones—el fin que se persigue es la disolución por identificación del lector como sujeto voluntario e independiente en el texto al que se enfrenta. En términos de identificación agustina, el acto de lectura ideal y total ha de convertirse en una epifanía en la que sobreviene la gracia: *caritas* equivale a *claritas*<sup>39</sup>. De ahí la frustración de Petrarca en la cima del Ventoux, cuando comprueba que ha fracasado en su intento de hallar la iluminación interior que perseguía como hermeneuta de la naturaleza a través del texto de las *Confesiones*, ya que el propio Agustín le señala que va por el camino equivocado.

Según Cave, con autores del siglo XVI como Erasmo, Rabelais o Montaigne, se produce un cambio desde la práctica de imitación y disolución pasiva de y dentro del texto, hacia una retórica activa de la cita, de manera que el lector se impone ahora sobre el texto, desmembrándolo, manipulándolo y apropiándose, de tal forma que el propio lector-hermeneuta se convierte en un tema de los textos del XVI. Pradójicamente, Cave (vid. 1982 p. 155) atribuye este cambio en el modo de lectura a la misma doctrina de la imitación, la cual contribuye a contemplar los venerables textos del pasado como una especie de artefactos potencialmente desmontables cuyas piezas sueltas pueden reordenarse y transformarse en el proceso de reescritura imitativa, con lo que dichos textos tienden a perder el estatus de un todo cerrado, integral y orgánico. Por descontado, Cave señala que estos nuevos tipos de lectores comienzan a tener una existencia incipiente en los siglos XVI y XVII, pero que de ningún modo desplazan totalmente los modos de lectura alegóricos o el principio de autoridad textual<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> La cita literal de Cave es muy significativa, al trazar claramente la genealogía agustina de este tipo de lectura, ejemplificada en la interpretación cristocéntrica de las Sagradas Escrituras que postula Erasmo, a la vez que subraya el énfasis antiescolástico que ponía el humanismo al afirmar la importancia del texto en sí: "The humanist stress on the priority of the text is the greater in that it is designed to counter what the humanists claimed to be the arbitrary glosses of the scholastics. As an example of this emphasis in the Scriptural sphere, one might cite Erasmus's Christocentric theory of reading, in which the reader would ideally be transformed into the text and thus identify himself with the divine *Logos*: Erasmus here owes a great deal to Augustine, whose notion of scriptural reading has as its logical conclusion the disappearance of the reader as a 'willful', independent subject and the epiphany of grace (*caritas* equals *claritas*)." (Cave 1982:150)

<sup>40</sup> Hay que subrayar que Cave no defiende esta noción de lector como la única existente en el siglo XVI, y constata la existencia de otros conceptos del mismo que menciona hacia el final de su artículo, a saber, el lector como consumidor (Cave 1982 p. 160), con la consiguiente aparición de una incipiente crítica literaria. El otro tipo de lector que señala Cave es el lector como espectador o testigo (p. 161 ss).

Y en la interpretación de Cave, por cierto, se puede incluir de forma muy adecuada el paradigma de la autobiografía sobre el que se construye la novela picaresca, desde el tema de Calixto como lector que dirige su voluntad de forma totalmente alienada en *La Celestina*, hasta el *Lazarillo* y las otras novelas del género que usan el modo autobiográfico.

Como se ha podido comprobar, Kahn no está de acuerdo en que este proceso sea una novedad exclusiva del siglo XVI noreuropeo, y defiende que ya en la Italia del *quattrocento* temprano había humanistas que intentaban ir más allá del simple acto de apropiación alegórica o ciceroniana hacia un papel más activo y productivo del lector en su acercamiento a los textos. Kahn argumenta que, al ser conscientes de lo arbitrario y ambivalente que podría llegar a ser el proceso de lectura e interpretación, el proyecto educativo de los humanistas consistía precisamente en crear lectores activos, que supieran hacer un uso correcto de la denominada retórica de la cita a la hora de apropiarse de los textos, por lo cual dicho acercamiento activo de manipulación textual no es exclusivo del siglo XVI.

Kahn admite, sin embargo, que lo realmente novedoso en el siglo XVI no es este proceso de involucración activa del lector en una hermeneútica de la cita, sino más bien el hecho de que se comienzan a poner en duda—a parodiar, a criticar—las propiedades y la validez pedagógicas y morales de dicho proceso. Dicho de otra manera, el proyecto de discurso humanista parece alcanzar una especie de nueva fase de madurez autoconsciente que se refleja en la aparición del lector crítico como sujeto tematizado en los propios textos, con diferentes tratamientos de distanciamiento e ironía del mismo. Y de nuevo, en este paradigma interpretativo caben las ironías de Tomás Moro, o del propio Erasmo, así como por supuesto los sarcasmos de Rabelais, o las reveladoras sátiras de denuncia social y moral de los narradores en primera persona de las novelas picarescas. Todos ellos son una desviación—perversa desde la perspectiva del de Hipona—del sujeto centrado y transcendental que redondea su ser en la coincidencia con el Dios extradiscursivo de las *Confesiones*.

LA POÉTICA DEL *CANCIONERO* DE PETRARCA

Si hay alguna colección de poesía que pueda reclamar para sí el título de fundadora de la tradición poética moderna es el *Cancionero* de Petrarca. Así lo ha proclamado no sólo la crítica durante siglos, sino sobre todo la patente influencia del discurso poético que inauguró Petrarca. En esta sección me propongo recoger algunas de las opiniones críticas que contribuyen a explicar dicha influencia, a desmenuzar los componentes, las estrategias y los procesos de dicho discurso, así como a explorar las relaciones existentes entre la poética de Petrarca y el discurso del sujeto moderno.

Según afirma John Freccero las formas poéticas que usó Petrarca apenas se pueden considerar revolucionarias. Lo que hizo fue básicamente mejorar algunas de las ya existentes: la sextina, el soneto, la *canzone* inspirada en Dante. Y en cuanto a los temas, el asunto del amante desdeñado por la fría y cruel dama ya había sido el tema de la poesía del amor cortés durante muchos años<sup>41</sup>. El ocasional uso del mito clásico es una de las pocas novedades de contenido que aportó Petrarca.

Freccero sostiene que lo verdaderamente revolucionario del *Cancionero* de Petrarca es su carácter fragmentario, de tal manera que las omisiones adquieren tanta o más importancia que la dispersa colección de poemas que constituyen la pretendida *autobiografía* lírica de la voz del amante. Al tratarse, sin embargo, de retratos desligados, no provocan la ilusión de un desarrollo temporal, más bien producen una sensación de intemporalidad al estar compuestos de instantes líricos. En consecuencia, se ha convertido en una especie de partitura que actualiza cada uno de los lectores y poetas que desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se han servido de ella para articular o proyectar su propio esquema de construcción de un yo poético. El discurso del petrarquismo se ha convertido para la lírica amorosa occidental en el *speculum animi* del poeta amante, así como de los lectores que van buscando un texto en el que poder ver su imagen reflejada.

---

<sup>41</sup> La poesía del amor cortés, con su origen en la poesía de los trovadores, constituye otro de los antecesores en la genealogía de la lírica amorosa moderna. En este sentido, hay una línea de investigación que aquí no hay ni tiempo ni espacio para explorar, pero que no quisiera dejar de mencionar. Por un lado, creo que la investigación de la construcción del yo poético, de la voz de la poesía lírica del amor cortés, añadiría una nueva dimensión totalmente necesaria al estudio de una de las raíces más profundas del sujeto poético moderno. Pero lo que resultará más fascinante todavía, será explorar la influencia de la lírica árabe sobre la poesía de los trovadores. Es bien conocida la obra de filólogos españoles que estudian las influencias musulmanas sobre la obra de Dante, por ejemplo. Una visión global y profunda sobre el papel que la lírica árabe jugó en la emergencia de la poesía de los trovadores ayudará a matizar el panorama de las raíces de la voz poética del yo moderno, a la vez que llenará uno de los huecos más significativos en este estudio, al prestar atención a periodos dentro del medioevo que generalmente son ignorados por los que usamos el paradigma del Renacimiento temprano en Italia como los orígenes del discurso de la modernidad.

Una vez más, la influencia de San Agustín y su poética de la conversión es patente, y por ello resulta muy revelador que el poema que abre la colección sea una declaración de arrepentimiento del nuevo hombre que declara su insensatez y errores del pasado, cuando según declaración propia, era otro hombre diferente del que es ahora (vid. p. 319 más abajo). De manera que Petrarca teje su yo poético con las mismas mimbres que el de Hipona, pero—como ya adivinará el lector que haya seguido pacientemente las explicaciones de las páginas anteriores—sin que el discurso resultante esté sostenido por la ontología trascendental de San Agustín. Y de nuevo en la crítica de Freccero encontramos la tendencia a considerar a Petrarca—esta vez en su poética—como un antecesor de la modernidad propiamente dicha. Pues Freccero afirma que Petrarca: “uses Augustinian principles in order to create a totally autonomous portrait of the artist, devoid of any ontological claim” (Freccero 1975, p. 34), de forma que Petrarca se convierte, bajo esta perspectiva, en una especie de antecesor de la poética que derivaría de la estética de Kant.

Freccero sostiene que el debate moral y el tormento espiritual no son más que estrategias discursivas orientadas a la creación de la imagen del amante idólatra como un monumento al propio Petrarca. El laurel, doble emblema del amor del poeta y de su triunfo, resulta ser así un antitipo de la higuera de San Agustín, bajo la cual tuvo lugar su conversión (vid. p. 309 más arriba). Ya en las Escrituras, la higuera era un emblema de conversión antes de que San Agustín hiciese de ella la representación de un esquema de historia universal actualizado en su propia vida. El laurel de Petrarca, sin embargo, no goza de dicha connotación de orden moral, sino que constituye simplemente el emblema de una poética cuyo tema es su propia escritura y cuyo producto final es un retrato poético de su propio autor.

Es más, en las valencias de la higuera y el laurel como emblemas se pueden reconocer dos modos de significar opuestos. La primera representa el método de interpretación y de escritura alegórico, dominante en la Edad Media, y fundado como hemos visto por San Agustín, el cual daría lugar a la hermenéutica tipológica cristiana. Es éste un modo que mira más allá de los signos, hacia la sanción divina o trascendental que los justifica a la vez que los anula. El segundo, sin embargo, ya constituye un modo de significar muy diferente: en palabras de Freccero, es autoreflexivo. Pero a pesar de las patentes diferencias, ambos modos constituyen dos polos extremos de “un universo verbal cuyas premisas son compartidas tanto por Agustín como por Petrarca” (Freccero 1975, pp. 34-5). La diferencia entre estos dos modos de significar puede ilustrarse con la definición que proporciona Coluccio Salutati

de lo que es la poesía, esto es, un modo de conocimiento superior porque apunta a verdades transcendentales más allá de sí misma: "Poetry should therefore be defined as that mode of speaking which understands both things and words as something other than it shows them"<sup>42</sup>.

Para poder comprender la interpretación de la poética de Petrarca que lleva a cabo Freccero es necesario recapitular y volver a la doctrina del lenguaje y del sujeto dentro del contexto de la teología de San Agustín (vid. pp. 292 y 294 más arriba). Según se ha visto más arriba el *deseo de interpretación total* constituye uno de los impulsos fundamentales dentro de la antropología de San Agustín. Se trata del deseo de llegar al punto de comprensión en la sucesión lineal en el que los episodios dispersos en cuanto que signos del poema de la historia proferido por Dios adquirirán un sentido final. En consecuencia el creyente converso que haya seguido el camino de interpretación correcto alcanzará su yo secreto—la interpretación y comprensión definitiva del sujeto real y auténtico—al coincidir con el origen de toda secuencia de signos, la comunión con la Palabra fundadora y original que se halla fuera del propio discurso. De aquí se deriva que para San Agustín el origen último de la consciencia se halla en el deseo o la voluntad, el cual pone en marcha el mecanismo de búsqueda de sí mismo a partir de la sensación de vacío o ausencia de sí mismo. Tal impulso de búsqueda de sí mismo, en opinión de Freccero, constituye para San Agustín también el origen del lenguaje. El niño aprende a hablar para poder expresar sus deseos, a la vez que aprende a nombrar, esto es *adquiere* el deseo que siente por determinados objetos, al aprender a nombrarlos. Lo uno no existe sin lo otro: el lenguaje es a la vez el vehículo y el creador del deseo. A la vez que aprendemos a interpretar el lenguaje, el propio lenguaje nos interpreta. Freccero coincide así con Vance en afirmar que San Agustín inaugura la consciencia semiótica de Occidente, al concluir que para San Agustín el hombre es su propio lenguaje, y que sus deseos y sus palabras son todo lo mismo, e idéntico es el fin que ambos persiguen en el contexto de una teología de la Palabra. Pues el fin que persiguen lenguaje y deseo no es más que Dios, en tanto que principio de inteligibilidad por el cual se pueda llegar a comprender todo. Dios es el fin último del deseo y el intérprete final de todo discurso. El fragmento de las *Confesiones* que cita Freccero para ilustrar dicha doctrina, por otra parte, ayuda a explicar por qué Petrarca fracasó en la cima del Ventoux:

If, for any man, the tumult of the flesh were silent, if the images of the earth, the waters and the air were silent: if the poles were silent; if the soul itself were silent and transcended by itself by not

---

<sup>42</sup> Véase la cita completa en p. 344 más abajo.

thinking about itself [...] if they were silent and He spoke [...] by Himself, Whom we love in these things; were we to hear Him without them and if it continued like this, would it not be entering into the joy of the Lord? [*Confesiones IX, 10*]

Petrarca fracasó porque se quedó en la contemplación de los signos externos, en el tumulto de la carne y de la naturaleza, y por esa razón se alejó de sí. Para poder llegar a la comunión del yo interior con Dios, para alcanzar la interpretación y la comprensión final, ha de haber coincidencia total, y la Presencia no se encuentra más que en la desaparición de todo signo *creado*, no en su gozo. Toda la creación es una secuencia discursiva que conduce al Amor divino, y todo deseo—si está correctamente orientado—es un deseo de la Palabra.

Como señala Freccero, desde un punto de vista puramente secular resulta imposible discernir si el discurso humano es un reflejo de la Palabra, o si la idea de Dios es simplemente una aplicación figurativa de la teoría lingüística. Y en esta ambivalencia del andamiaje teológico-lingüístico de San Agustín (ambivalencia que se resuelve en un sentido u otro según se crea o no, claro está) se halla una de las piedras de toque centrales no sólo del discurso poético occidental y su relación con el discurso religioso, sino más allá de ello, de cuestiones fundamentales de filosofía del lenguaje, e incluso de ontología. Una piedra de toque que, precisamente por su inherente posición central en múltiples debates, tiene un gran potencial heurístico, y por ello resulta tan útil a la hora de abordar el estudio de la literatura y la poesía en cualquier tradición nacional. Por esto es importante subrayar el hecho de que es ése andamiaje discursivo común lo que interesa aquí, más allá de que la fe sancione una u otra interpretación. El hecho de que teología y poética compartan dicho andamiaje constituye uno de los aspectos más productivos a la hora de analizar la evolución de la poética en Occidente. Y desde luego, un conocimiento detallado de las bases de tales estructuras y procesos discursivos proporciona una herramienta metodológica de tremenda utilidad a la hora de comprender e interpretar el fenómeno poético a lo largo de los diferentes periodos y tradiciones, esto es, tanto en las diversas comparaciones sincrónicas que se puedan llevar a cabo, como en el estudio de su evolución diacrónica.

Pero volviendo a la interpretación de Freccero (1975, p. 35), la Palabra, el silencio que constituye el centro del sistema, sostiene tanto al deseo como al lenguaje. En su ausencia, sin embargo, tanto deseo como lenguaje corren el peligro de entrar en un proceso de regresión infinita, con lo que la Palabra y el silencio se convierten en un fin inalcanzable. Dentro del sistema agustino, pues, el único escape para dicha regresión infinita es Dios, la Palabra, el *Logos*. Bajo tal perspectiva todos los signos de

la historia creada apuntan hacia la Palabra, y en su ausencia caen en la suerte de elaborado laberinto borgeano que constituye el sistema de signos autoreferentes del que no se halla salida. Para subrayar la coincidencia entre la teología agustiniana y la filosofía del lenguaje del siglo XX, Freccero recurre a C.S. Peirce al ilustrar el tema de la regresión infinita:

"In our own day, we have learned about the infinite referentiality of signs, "unlimited semiosis," from Saussure and from Peirce, among others. Anterior to the written text is the spoken text, anterior to that is the acoustic image, in turn dependent upon a concept which is itself linguistically structured. Our attempt to make the leap from words to things seems doomed to a continual feedback that looks like infinite regression. C.S. Peirce speaks of the phenomenon in terms that are reminiscent of the *De Magistro*:

The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object at its limit [...] Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handed along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite series. [*Collected Papers*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960, I, 117]

For Augustine, the central metaphor of Christianity provided the grounding for this infinite regression. Reality itself is linguistically structured. It is God's Book, having Him for both its Author and its subject matter. Words points to things, but those things are themselves signs pointing to God, the ultimately signified. The metaphor of God's Book halts the infinite series by ordering all signs to itself. In germ, this is the foundation of Christian allegory and of salvation history." (Freccero 1975:36)

Pues bien, dentro de la secuencia de signos que constituye la historia, el tiempo creado y caído, la higuera de San Agustín constituye uno de estos signos, al igual que la higuera de los Evangelios<sup>43</sup>, o la del Antiguo Testamento. Todas ellas constituyen signos de la presencia del esquema de salvación divina para la humanidad caída en el devenir temporal de la historia, y todas constituyen momentos de revelación de la Palabra en un tiempo y lugar determinados. De forma que el lector de San Agustín ha de saber interpretar la figura de la higuera como parte de una secuencia de signos que se remontan hacia el *Génesis* y que expresan la teología de salvación por la conversión, y que el propio lector ha de prolongar hacia el futuro con su propia conversión. La higuera bajo la que se produce la conversión se ubica así en una tradición, en una secuencia de textos que en su anterioridad se extienden hacia el *Logos* original, y en su proyección futura tienden hacia ese mismo *Logos*, cuando dichos textos abandonen la Historia y se resuelvan finalmente en la comprensión de los beneficiados por el esquema de la salvación, quienes disfrutaran de la palabra de Dios

---

<sup>43</sup> Véanse, por ejemplo, Miqueas 4:4 y Lucas 13:6-9.

sin discurso y sin letras: "*Justi et sancti fruuntur Verbo Dei sine lectione, sine litteris*" (Agustín, *In psalmos* 119, 6)

Al hablar de la narrativa de la conversión se plantea un problema similar al que hemos visto más arriba sobre la justificación última de los signos. ¿Es la narración de la conversión de Agustín una fiel reproducción de una vida interpretada bajo la sanción divina, o simplemente se trata del resultado del discurso narrativo que articula la trama argumental del devenir del sujeto? El esquema de conversión presupone tanto una continuidad como una discontinuidad entre el sujeto que es en el tiempo de la narración (i.e., el narrador) y el sujeto que *era* que resulta narrado (el protagonista). Pero ambos productos discursivos vienen a coincidir en el momento culminante de la narración: i.e. el momento de la conversión, cuando los dos significantes coinciden<sup>44</sup>. Al igual que resulta imposible decidir si la presencia de Dios constituye la realidad de la Biblia o una proyección ilusoria de la misma, es imposible determinar si la experiencia de conversión es la causa o el resultado de la narración de la misma (vid. Freccero 1975, p. 36).

Independientemente de interpretaciones más o menos seculares de la teología de la Palabra agustina y sus diferentes implicaciones para otras disciplinas, lo que interesa destacar es que el laurel, a diferencia de la higuera, permanece despojado de proyección alguna hacia el pasado o el futuro que sancione su validez más allá de su propia naturaleza como signo. De tal forma que Petrarca lo convierte en el emblema de la relación *especular* entre los términos Laura-laurel, o en otras palabras, de la relación entre el personaje creado por la voz poética del *Canzoniere*, y la voz poética que a su vez articula al propio Petrarca como poeta laureado. Se trata, pues, de una relación de carácter circular, en la que los signos del discurso poético como sistema cerrado se justifican y se significan mutuamente. Freccero señala, por cierto, cómo esta misma figura circular era la que se solía usar en teología para ilustrar el tipo de relación interna que mantienen entre sí Padre, Hijo y Espíritu Santo dentro del sistema unitario de la Trinidad. Fuera de tal sistema teológico, la estrategia de Petrarca se convierte en un pecado de lesa idolatría.

Otros críticos (Mazzotta 1978, 271-72) han reconocido este mismo esquema circular en la estructura narrativa del *Canzoniere*, y así el soneto introductor (vid. p. 314 más arriba) remite al lector a la última *canzone* dedicada a la Virgen. Tal conexión entre el comienzo y el final establece dicha estructura circular, y por supuesto viene a poner en duda la verdadera posibilidad de una auténtica renovación, restando así

---

<sup>44</sup> Recuérdese lo que comentaba Vance más arriba sobre el Super-Yo. Véase p. 293.

credibilidad a la empresa poética como proyecto moral, y desenmascarando a dicha empresa como el establecimiento de su propio sujeto como autoridad dentro del propio discurso poético<sup>45</sup>. Pero veamos cómo explica esto Freccero.

Freccero argumenta (1975, p. 37; véase también p. 307 n. 34 más arriba)—partiendo de la obra de M. Greenberg, *Religion of Israel*—que para el judaísmo el concepto de idolatría se basaba en la idea de que los ídolos, esto es los dioses de los gentiles, eran signos coextensivos con sus representaciones. Lo cual quiere decir que no apuntaban a un significado más allá de sí mismos. Eran tan sólo un becerro de oro, o una piedra, o un trozo de madera: fetiches. En tanto que los signos de la religión verdadera apuntaban a algo más allá de sí, algo *por venir*. Es, afirma Freccero, como si para el judaísmo los gentiles intentaran evadir la temporalidad inherente a la condición humana por medio de la reificación de sus signos, eternizando su significado en el aquí y el ahora. Este tema está relacionado con el del tiempo cristiano, caído y lineal, orientado hacia su disolución en la eternidad al fin de los tiempos, en contraste con el tiempo mítico de los pueblos primitivos / paganos. En los pueblos primitivos, los rituales y los fetiches sirven para llevar a cabo una constante repetición del pasado mítico cuyo resultado es un presente siempre constante e inmóvil, consistente en la continua refundación y repetición del mito. En el monoteísmo judeocristiano hay un alto nivel de abstracción que lleva—a través del deseo y de la teología de la salvación en el otro mundo, en el reino *por venir*—más allá del signo o de la palabra, hacia la Palabra original que funda y justifica, que ejerce de punto de partida y también de definitivo punto de llegada y conclusión—el silencio que queda al final del sintagma / Historia. El discurrir del deseo y del creyente como peregrino tras los pasos del objeto de dicho deseo se produce a lo largo de un tiempo lineal, que coincide en su estructura y forma con la linealidad del lenguaje<sup>46</sup>.

En el ámbito de la poética, el problema es similar, aunque aquí se invierten los términos: para poder crear un universo autónomo de signos autoreferentes—según Freccero, el sueño de casi todos los poetas desde Petrarca—es necesario que la temática de tales poéticas sea igualmente autoreferente y cerrada. O sea, idólatra en

---

<sup>45</sup> Estas contradicciones y paradojas en la lírica de Petrarca tienen un antecedente mucho más antiguo al que cabe remontarse, en el célebre poema de Guillermo de Aquitania "Farai un vers de dreit nien" ("haré un verso sobre nada en absoluto"), sobre el cual comentaba Lynne Lawner que "La poesía occidental nació en el siglo XII bajo el signo de la paradoja, el enigma, y la negación" (L. Lawner, "Notes towards an interpretation of the 'vers de dreit nien'", en *Cultura Neolatina*, 28, 1968, p. 147). Para más información sobre el poema, y para el poema en sí, véase Martín de Riquer, 1989, vol. I, pp. 113-117. Lo que esto demuestra, entre otras cosas, es que puestos a trazar genealogías y a buscar antecedentes, casi siempre se puede encontrar algún ancestro anterior en el pasado al que se acaba de establecer como definitivo.

<sup>46</sup> Véase el apéndice III, Antropología (mito y poesía). En relación a esto véase Levi-Strauss y lo que dice Octavio Paz acerca del poema y su modo de ser en relación a la historia: por un lado está dentro de la historia, pero por otro busca anularla.

el sentido judeo-cristiano. Y así, la idólatra adoración que experimenta Petrarca hacia Laura deviene, una vez textualizada, en la creación de un retrato autónomo del propio poeta. Si los gentiles perseguían actualizar la presencia de sus dioses en la reificación de sus significantes, Petrarca pretende la reificación de su propio significante, la objetivización de su obra poética—i.e. su conversión en un artefacto discursivo de carácter autónomo—por medio de la transformación de su *diosa* Laura en el objeto de su adoración. Freccero subraya los paralelismos con el discurso teológico de San Agustín, y con ello viene a aclarar algo más el complejo entramado semiótico que sostiene a ambos discursos:

We may observe in passing that the semiological meaning of idolatry, that is, the reification of the sign in an attempt to create poetic presence, is consonant with Augustine's sign theory. In the first chapter of the *De doctrina christiana*, in the middle of a discussion of the referentiality of signs, he introduces his famous distinction concerning human desire [I,2]: God alone is to be enjoyed [*frui*], all other things are to be used [*uti*]. Sin consists in enjoying that which should be used. The distinction seems somewhat out of place until we recall that all things are signs and that God is the terminal point on a referential chain. Once language is equated with desire, then it is clear that to deprive signs of their referentiality and to treat a poetic statement as autonomous, an end in itself, is the definition of idolatry." (Freccero 1975 p. 38)<sup>47</sup>

Una prueba más del carácter de fetiche de la Laura que se articula en los poemas proviene de la manera fragmentaria en que se la suele describir—que es la forma, por otra parte, en que se suele describir a la amante en cualquier ejemplo de lírica petrarquista. Tratándose de un significante sin un principio de inteligibilidad localizado fuera de sí mismo, su integridad queda fragmentada, y los signos que la componen quedan separados y sin cohesión aparente. Sus virtudes y bellezas quedan dispersas como objetos de adoración idólatra: el pelo es como los hilos del oro, los labios son como rosas, su piel es como marfil, los ojos son dos estrellas. Como la poesía que la celebra, afirma Freccero (1975, pp. 38-39), Laura adquiere inmortalidad a cambio de su vitalidad e historicidad, y es tarea del lector recomponer sus desgranados atributos dentro de una unidad virtual e idealizada.

Otro tanto puede decirse de la unidad y cohesión del *Canzoniere*. Para eliminar de los poemas toda traza de temporalidad y contingencia, los dispersos fragmentos poéticos se enlazan como cuentas en un collar invisible. Como tantas otras secuencias de sonetos en tantas tradiciones nacionales habrían de repetir más adelante, la yuxtaposición de poemas crean la ilusión de un tiempo simbólico, cerrado,

---

<sup>47</sup> En esta misma página, por cierto, Freccero cita más ejemplos concretos de hasta qué punto el amor de Petrarca por Beatriz adquirió no solamente la calidad de idólatra, sino incluso ribetes heréticos. La idea del petrarquismo como la idólatra y herética religión del amor profano tiene numerosos ecos en el arte y la literatura. Uno de los más interesantes y productivos a la hora de hacer un análisis es la actitud de Calixto en *La Celestina*, cuando declara que no es cristiano, sino Melibeo, porque en Melibea cree y a Melibea adora.

autoreferente y autónomo. Al constituir una secuencia de este tipo, se convierten en una especie de cápsula temporal en la que el tiempo queda representado<sup>48</sup> como una imagen a la espera de un lector que lo ponga en movimiento. Tal procedimiento para crear un yo poético a base de fragmentos, ordenados y dispuestos para crear la ilusión de una secuencia y así representar un personaje poético a través de su reflejo en la amada quedaría consagrado como técnica y como tema por numerosas generaciones de autores posteriores.

La Laura de Petrarca contrasta significativamente con la Beatriz de Dante, en tanto que ésta no era un fetiche sin referente más allá de su propio disperso significante. Más bien al contrario, Beatriz es una mediadora entre el poeta y Dios, de manera que cuando Dante el peregrino ve los ojos de su amada, lo que contempla está mucho más allá de ellos. Los ojos de Laura, sin embargo, son espejos homicidas en los que el narcisismo del poeta se contempla a sí mismo y halla la muerte espiritual al consumirse en su propia imagen. Freccero concluye que la dama celebrada por Petrarca es una tersa superficie brillante, un puro significante cuya momentánea aparición sólo sirve a Petrarca como un eje sobre el que crearse a sí mismo como voz poética.

Esta diferencia fundamental entre Laura y Beatriz como emblemas de sus respectivos poetas queda ilustrada por el significado de la figura del velo en Dante (véase página 286 más arriba). La *des-velación* del rostro de Beatriz demuestra una vez más el paralelismo entre lenguaje y deseo de vena agustiniana. La figura del velo es a la vez erótica y semiótica. La belleza femenina de Beatriz queda revelada en el contexto de una revelación intelectual y doctrinal. En el *Infierno* (IX, 61-63) Dante ya había usado la figura para referirse a la poesía que tiende más allá de sí misma, aquellos versos que en realidad son tan sólo como un velo que cubre su significado real y profundo, al igual que el velo de Beatriz cubre la belleza verdadera a la que apunta más allá de su propia imagen, hacia la luz verdadera que se percibe más allá de sus propios ojos. Los ejemplos de la figura del velo y de la realidad que éste oculta son multitud (Freccero cita a San Pablo, al propio Dante como hemos visto, y de nuevo a C.S. Peirce). El caso es que la imagen de un velo que cubre una faz radiante con frecuencia se ha usado, desde los textos sagrados, pasando por la poética, hasta la lingüística, como una metáfora del signo y su referente, de significante y significado.

---

<sup>48</sup> *Re-presentado* en el sentido en que Heidegger usa este término, o sea, como codificación de orden secundario, llevada a cabo mediante una *techné*, y no como una percepción fenomenológica de primera mano; es evidente que esta característica del *Canzoniere* delata a Petrarca como uno de los fundadores de la edad moderna entendida como "the age of the world picture" de la que habla Heidegger. Sobre esto, véanse pp. 396-97 más abajo.

En el caso de Laura, sin embargo, como epítome y fuente de la imagen de una poética autoreferente, el velo—su significante—es su única realidad. Un claro ejemplo de la persistencia de este proceso de escritura e interpretación del poema como exploración de significados ocultos bajo el velo, y de la belleza femenina como la guía y el emblema de la misma es el poema "Autumnal" de Rubén Darío (*Poesías completas*, 1952, pp. 166-68). La combinación de todas las imágenes mencionadas en el poema (contemplación arrobada de la naturaleza y del firmamento, la bella mujer que guía al poeta en este peregrinaje, etc.) con su propia estructura circular constituye un excelente ejemplo de la permanencia del petrarquismo entendido como la base de esta tradición poética en Occidente.

Freccero (1975, p. 40) reconoce que el tema de la idolatría no es el único que aparece en el *Canzoniere*, y que hay otros contenidos de importancia. Enfatiza, sin embargo, que la idolatría tal y como ha sido descrita constituye el centro de la autonomía poética a nivel lingüístico. Desde el momento en que lenguaje y deseo son inseparables en un texto literario, Freccero concluye que al acusar al personaje que él mismo ha creado en el *Canzoniere* de idolatría, Petrarca no hacía más que reivindicar su autonomía como creador. Por supuesto, Freccero rechaza todo acercamiento biografista al *Canzoniere*. Eso equivaldría, en su opinión, a admitir y tomar por cierta la ilusión que el propio Petrarca se propuso crear. La lucha espiritual que sostiene Petrarca—la voluntad dividida de la que hablan Kahn y otros—viene así a ser una articulación de la dialéctica de la creación literaria, dividida entre los polos de una "opaca carnalidad" y una "transcendencia transparente"—y las palabras de nuevo nos llevan a otras poéticas y otros poetas que se querían transparentes, e.g. Juan Ramón Jiménez.

Así, a pesar de su continuismo o conservadurismo a la hora de elegir topos y formas poéticas, la extrema originalidad de Petrarca—su modernidad—radica en que él era perfectamente consciente de unos principios de los cuales sus maestros solamente vislumbraban una mínima porción. Al transformar el discurso teológico y doctrinal agustino en una nueva estética, Petrarca convirtió a la alienación de sí mismo—ese alejarse de sí que Agustinus le reprocha en su *Secretum*—en la marca registrada de la creación del yo en la literatura, y al hacerlo estableció una tradición que todavía no se ha agotado.

Se puede interpretar, pues, al yo poético de Petrarca como el gran fundador de la modernidad en poesía, el continuador en poética de Agustín como la autoconsciencia semiótica de Occidente, y de esta forma contemplar su dilema moral como

una simple excusa para erigir a su propio personaje como centro de su discurso poético. O se puede tomar más en serio dicho dilema moral y otorgar credibilidad al *Canzoniere* no sólo como el primer ejemplo del diletante creador autónomo, sino como realmente el ámbito textual en el que Petrarca articuló uno de los principales dilemas del humanismo, a saber: cómo resolver la contradicción entre un proyecto meramente secular y uno de orientación religiosa, en un momento en que la visión medieval del cosmos, sostenida por principios de orden y jerarquía empezaba a ceder ante la duda acerca de la existencia de un *logos*—un principio de inteligibilidad—que pudiera proporcionar coherencia a los dispersos fragmentos de experiencia, y en el cual consecuentemente las perspectivas tradicionales de orden moral empezaban a perder su aplicación práctica.

Estas diferentes interpretaciones, sin embargo, no restan importancia ni legitimidad al hecho de que en cualquier caso se trata de un problema indisolublemente ligado a cuestiones de lenguaje y de semiosis—de retórica. Por otra parte, trátase de un sujeto moral o de uno de orden meramente estético, autónomo y autoreferente, la mayoría de la crítica coincide en localizar en Petrarca y su *Canzoniere* las raíces de la poética occidental, en tanto que en su centro se erige el sujeto como protagonista del discurso.

En las próximas secciones exploraremos cómo encaja la poética de Petrarca en el marco general de su obra como ensayista en prosa, y sobre todo cómo él y el humanismo que le siguió encararon las contradicciones inherentes al proyecto de conciliar la visión cristiana con la visión pagana que heredaron de la poesía de la antigüedad clásica.

## II

### GENEALOGÍAS. DE PETRARCA Y EL HUMANISMO TEMPRANO AL SIGLO XVI EUROPEO. EL PENSAMIENTO HUMANISTA Y SU POÉTICA

A las diferentes perspectivas sobre Petrarca mencionadas en el capítulo anterior como uno de los fundadores o uno de los ejes fundamentales del discurso poético en Occidente—algunas de ellas, como se ha visto, influenciadas por la desconstrucción, y contemplando a Petrarca como un antecesor de la modernidad estética que surge a partir de finales del siglo XVIII—quisiera añadir otra que explora su obra desde un ángulo diferente y algo más amplio. Dicha visión lo pone en relación no sólo ya con el ámbito de la poética, sino que relaciona a ésta con la filosofía de su tiempo y con la retórica, una disciplina de indiscutible importancia para el Renacimiento. La obra de Charles Trinkaus dará la oportunidad de trazar las conexiones de Petrarca con el resto del humanismo y con las raíces clásicas del mismo, y también facilitará la exploración de las relaciones entre poética, retórica, filosofía y teología en este periodo. Uno de los mejores frutos que se pueden obtener del estudio de Trinkaus es la consciencia de la estrecha relación entre poesía y pensamiento, entre filosofía y poética, en la obra de Petrarca y del humanismo en general, y de la abundante fertilización mutua que se produjo entre estos dos ámbitos. En un proyecto de este tipo, que se quiere interdisciplinar y con ambición de obliterar los límites—frecuentemente arbitrarios—entre las diferentes tradiciones nacionales, y entre la tradicional separación de disciplinas, la aportación de críticos como Trinkaus contribuye a establecer una base

sólida para contemplar a autores y obras particulares desde una perspectiva amplia y profunda.

El estudio de Trinkaus ha de conducir en este proyecto en dos direcciones diferentes, aunque muy relacionadas entre sí. Por un lado, sus aportaciones sobre Petrarca y el humanismo ofrecerán la oportunidad de establecer y ampliar la base de su estudio como uno de los autores y de los procesos de pensamiento respectivamente que se hallan en las raíces de la tradición occidental. A partir de lo cual se podrá establecer una comparación y un contraste fructífero con las críticas que ha recibido dicho fenómeno a lo largo de los siglos XIX y XX. Me refiero a las revisiones y las críticas de la tradición humanista (como la base, por ejemplo, de la tradición humanista liberal) que han llevado a cabo pensadores y críticos como Nietzsche, Heidegger, el postestructuralismo, o más recientemente lo que se puede denominar el neohumanismo de Harold Bloom. El hecho de que la lectura del propio Trinkaus se incline del lado del humanismo liberal de corte cristiano servirá también para contrastar esta visión más tradicional con los críticos mencionados, y con la función que la poética desempeña en cada uno de ellos<sup>49</sup>.

Por otra parte, el estudio de Petrarca no ya sólo como poeta, sino como humanista, ensayista y filósofo dentro del contexto del humanismo italiano y sus orígenes proporcionará un trasfondo amplio y profundo para estudiar la obra de otro poeta y ensayista, éste ya en la tradición inglesa. Me refiero a Sir Philip Sidney, a su producción poética, y a su ensayo *An Apology for Poetry*. El estudio de Sidney como un caso ejemplar del petrarquismo—de la poética de la modernidad temprana—en la tradición inglesa contribuirá a poner en perspectiva dicha tradición poética, y a relacionarla con sus antecesores (desde Chaucer, pasando por Surrey, Wyatt, o Spenser) así como con los que le siguieron, de Shakespeare en adelante. El hecho de que Sidney añada a su condición de poeta la de ensayista facilitará la exploración del aspecto teórico y crítico de las obras concretas de dicha tradición y sus relaciones con el humanismo y el petrarquismo italiano y europeo.

Epítome de intelectual y creador humanista lo largo de su carrera, Petrarca ejerció como historiador, orador y filósofo moral además de como poeta. Uno de los

---

<sup>49</sup> El sesgo cristiano liberal de la lectura que hace Trinkaus del humanismo se detecta en toda su obra en general, pero quizá con más claridad en *In Our Image and Likeness*. Ésta es una obra que persigue demostrar a lo largo de dos nutridos y detallados volúmenes cómo la antropología humanista y su filosofía moral integra las tradiciones paganas siempre bajo la égida y el foco encauzador de la doctrina cristiana a partir de las Sagradas Escrituras, de la patrística, y de San Agustín. Como muestra véase por ejemplo 1995 vol. I, p. 199

aspectos más interesantes de la formación intelectual de Petrarca es que tuvo acceso a la filosofía clásica como conjunto más a través de la obra de Virgilio y de Horacio, y de la literatura en general, que de los propios filósofos—sin menoscabo del hecho de que hubo autores, como Cicerón o Séneca, a los que tuvo un acceso mucho más directo. Esto lleva a Trinkaus (1979 pp. 1-2) a afirmar que el ideal petrarquista del *homo retoricus* y del filósofo moral surge a partir de su comprensión meramente poética del pensamiento de la Antigüedad Clásica. En las obras poéticas de los grandes autores clásicos, y apoyados en el enorme peso de su prestigio y autoridad, Petrarca y el resto del humanismo encontraron ejemplos clásicos y activos para un entendimiento de la vida y del comportamiento humanos alejados de los formalismos y las enrevesadas disquisiciones teóricas de la dialéctica y de la escolástica. En esta poesía supieron hallar una articulación alegórica de los imperativos morales y religiosos que habrían de guiar el comportamiento práctico de los hombres en el a menudo confuso y caótico mundo de la ciudad y de sus pugnas por los poderes políticos y económicos.

Pero el humanismo también buscaba en la poesía clásica una forma de establecer la conexión entre el sujeto dentro del ámbito de lo público y los objetos de conocimiento de orden superior, en un intento de hacer tales procesos compatibles con la doctrina de la salvación y de la gracia. De esta forma, veremos que el humanismo tiene una doble concepción de la poesía como herramienta educativa para la formación y la guía moral de los ciudadanos por un lado, y por otro como la vía de acceso que establece un punto de contacto entre la dimensión divina del hombre—ese centro secreto e inaccesible—y el todo que se halla más allá de lo público, de la ciudad, del tiempo y de la historia.

Aristóteles y su escuela reclamaban la universalidad como una de las grandes cualidades de la poesía a través de los géneros canónicos de la épica y del drama. Esta universalidad hacía de la poesía una tarea eminentemente filosófica, a diferencia de la historia, que trataba de hechos particulares<sup>50</sup>. Frente a esto, la originalidad de Petrarca radica en su combinación de subjetividad y universalidad. Ya se ha visto cómo Petrarca se esfuerza en construir un sujeto poético que contempla el mundo a través de su autoconsciencia y autoconstrucción. A diferencia de los críticos influenciados por el

---

<sup>50</sup> Véase, a modo de contraste, cómo explica Grassi la diferencia entre Aristóteles, por un lado, con su concepto del ser como algo eterno e inamovible, y tal noción de ser como principio. Según esta tradición, tanto la retórica como la poética (en tanto que pensamiento imagístico y metafórico) han de quedar excluidas del pensamiento filosófico, en favor de la lógica, la dialéctica, y el discurso lógico de la metafísica tradicional (v. p. 385, nota 106 más abajo). Como se verá más adelante, Grassi establece una genealogía en este tipo de pensamiento que va desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, y luego a través de Descartes, Kant y Hegel, hasta llegar a la filosofía analítica de nuestros días. Desde esta perspectiva, podría ser muy interesante y fructífero comparar la tradición de Petrarca y el humanismo, con la tradición de la que habla O.B. Hardison, e incluso Richard Waswo.

postestructuralismo (que contemplan a Petrarca ensimismado en su laberinto verbal), Trinkaus reivindica que su gran logro fue alcanzar objetividad poética a través del medio de la experiencia subjetiva. Como habrá sobradas ocasiones de comprobar, el Petrarca de Trinkaus ha resuelto con éxito la mayor parte de las contradicciones epistemológicas y doctrinales que plantea la síntesis de pensamiento pagano y cristiano, de vida activa y contemplativa, de conocimiento objetivo y trascendente, que perseguía el ideario humanista. Para Trinkaus, la importancia de Petrarca radica en que constituye un ejemplo central de la transformación que tuvo lugar a partir del pensamiento y la percepción objetiva de la filosofía de la antigüedad clásica en dirección hacia la subjetividad renacentista y moderna<sup>51</sup>. Pero más allá de constituir un mero ejemplo, la propia obra de Petrarca sirvió para dar un impulso fundamental a la propia deriva moderna hacia la subjetividad. Y en esto sí suele coincidir toda la crítica.

En lo que se refiere a los filósofos de la Antigüedad a los que tenía acceso Petrarca destaca por supuesto Séneca, y el estoicismo, cuyo impacto en el renacimiento europeo, y en el inglés en particular son patentes<sup>52</sup>. Pero de particular interés para el siglo XX, y de cómo éste contempla a la modernidad, resulta la posible influencia o el elemento heraclíteo en Petrarca. Y esto es así precisamente a causa del énfasis que la filosofía del siglo XX ha puesto en la recuperación de los presocráticos, justamente a raíz de la crisis de la visión tradicional, supuestamente basada en

---

<sup>51</sup> Sobre el viaje de la tradición occidental hacia la subjetividad, véase Ortega y Gasset, *¿Qué es filosofía?*, un libro que contiene un magnífico conjunto de lecciones sobre la historia de la filosofía que viene a desembocar en la modernidad como descubrimiento de la subjetividad en el Renacimiento, y más tarde en el Idealismo. En concreto su lección VIII ofrece un panorama de la deriva hacia la subjetividad, con sus procesos y sus hitos fundamentales. Obsérvese, sin embargo, que el propio Trinkaus advierte que la pretendida *objetividad* del mundo clásico de la que se hace eco Ortega entre otros tiene también sus matices. Para dichos matices, véase la bibliografía que recomienda Trinkaus. Entre otros, Rodolfo Mondolfo, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua* (Buenos Aires: Eudeba, 1968). Para matizar sobre la idea del renacimiento, y la visión que éste tenía de la antigüedad clásica, véase Erwin Panofski, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York: Harper & Row, 1969. En Trinkaus 1979 p. 3, n. 6 hay más bibliografía sobre Petrarca, el Renacimiento y la Antigüedad. Por otra parte, Trinkaus (1995, vol. I, pp. 18-19) señala otros posibles antecedentes del sujeto en la antigüedad: el personaje de Sócrates en el *Fedón* de Platón, la obra de Séneca, o de Cicerón. Trinkaus subraya que la historia del sujeto en la filosofía va siempre de la mano del concepto de voluntad (*will*)—un concepto que conoce diferentes avatares, por ejemplo, el *deseo*. Y señala cómo a pesar de todos los antecedentes de la Antigüedad, San Agustín con sus *Confesiones* constituye el primer ejemplo, y el modelo a seguir, entre otros, claro está, por Petrarca. Hay algunos párrafos de *Salutati* en Trinkaus 1995 pp. 63-65, en los que el humanista elabora una sofisticada teoría del conocimiento basado en la voluntad, por encima del intelecto, con lo cual se subjetiviza el proceso cognitivo: la voluntad controla dicho proceso desde el alma, en tanto que el intelecto informa y, digamos, asesora, pero es puramente pasivo; por ofrecer sólo una frase de un argumento mucho más largo y complicado, *Salutati* afirma que “Admittedly, the soul is nobler than external things, and whereas to know is a movement from these into the soul, in volition the movement is from the soul into things themselves” (Coluccio *Salutati, De nobilitate legum et medicinae*, ed. E. Garin, Florence, 1947, p. 192; citado por Trinkaus 1995, p. 64)

<sup>52</sup> Un excelente y detallado recuento de la importancia del estoicismo durante el renacimiento se puede encontrar en Bouwsma 1975.

Aristóteles y Platón<sup>53</sup>. A través del establecimiento de una genealogía y de un camino de transmisión textual y de influencias que pueden llegar a resultar tremendamente reveladoras Trinkaus subraya que Petrarca tuvo acceso a algunas de las ideas de Heráclito a través de Séneca y de los estoicos. Y sobre todo cita a Heráclito en dos ocasiones (al comienzo del libro II de *De remediis*, y también al comienzo del libro II de *De otio religioso*) para afirmar el carácter caótico, cambiante y fluido del mundo de la experiencia humana bajo la égida de la fortuna<sup>54</sup>. En general en el Renacimiento se solía echar mano de Heráclito para lamentar las desgracias y los reveses de la fortuna, o los grandes desastres históricos, como la caída de Constantinopla en manos de los turcos. Las referencias a Heráclito, por otra parte, vienen a representar el lado pesimista del humanismo, en contraposición al optimismo que convertía al hombre en un ser excepcional, hecho a imagen y semejanza de Dios, o como mitad divino y mitad humano, capaz de emprender grandes empresas y de lograr elevados fines. En este sentido se invoca a Heráclito en la introducción a *La Celestina*, o en la obra de Poggio Bracciolini, de significativo título, *De miseria humanae conditionis libri duo* (véase Trinkaus 1995 p. 258 ss.). Por otra parte, como se puede comprobar en otra sección de este mismo proyecto<sup>55</sup>, había también un componente heraclíteo en *Las metamorfosis* de Ovidio, traducidas por Arthur Golding en el renacimiento inglés, un texto que con frecuencia utilizó Shakespeare en sus lecturas.

Pero a la hora de hablar del impacto de la filosofía de la Antigüedad Clásica, la influencia fundamental sobre Petrarca y el humanismo vino por vía de la obra de Cicerón (como ya se ha visto más arriba en lo que se refiere a la influencia de sus epístolas) y de Séneca. La presencia del estoicismo en ambos filósofos proporcionó a Petrarca y al Renacimiento las ideas de las que se sirvieron para construir su propia versión actualizada del objetivo principal de la filosofía moral clásica, el ideal de autosuficiencia, de autonomía moral o *autarkeia*<sup>56</sup>. Haciendo gala de un eclecticismo

---

<sup>53</sup> Véase el excurso "A vueltas con la poesía y el conocimiento, donde se trata de la crítica al principio de razón suficiente, y en general de la crítica de pensadores como Heidegger o Nietzsche a los principios de la modernidad (vid., por ejemplo, p. 388 más abajo). Sobre la crítica de Heidegger y su vuelta a los presocráticos, véase p. 381 más abajo.

<sup>54</sup> Sobre los ecos de Heráclito en Petrarca, vid. Trinkaus 1995, vol I, p. 49, también en pp. 195-6.

<sup>55</sup> Véase el apéndice III, "Antropología: Mito y Poesía"; vid. también p. 499.

<sup>56</sup> Ya se ha mencionado con anterioridad cómo la poesía constituyó una de las principales vías de transmisión de la filosofía clásica. Y en este género volvió a plasmarse también. La influencia del estoicismo es omnipresente en el Renacimiento en general, y en el Renacimiento inglés en particular, y jugó un papel fundamental para el establecimiento de la idea de sujeto autónomo en este periodo, tanto en filosofía como en poesía. En particular, la influencia del estoicismo fue patente en la poesía de corte neoclásico, como es el caso de Henry Howard, Earl of Surrey en primer lugar, y luego de autores como Ben Jonson. En este sentido, la influencia de Horacio en el ámbito específico de la poética, y la conocida influencia de Séneca en el teatro inglés del Renacimiento constituyen dos de las vías principales por las que entró el estoicismo en su articulación literaria dentro del sistema de valores ideológicos y culturales de la Inglaterra del Renacimiento.

típicamente humanista, Petrarca se sirvió de la mediación y de la autoridad religiosa y doctrinal de la patrística y de San Agustín para sintetizar las enseñanzas de los filósofos, de los tratadistas de retórica, e incluso de los sofistas, dentro de un programa educativo y de un ideario de vida tanto activa como contemplativa, el cual pudiera a su vez conducir al ideal de salvación cristiana. En esta visión liberal humanista de Petrarca y su síntesis de filosofía clásica y doctrina cristiana, Trinkaus (1979, pp. 25-26) coincide con la visión tradicional de Burckhardt en sostener que Petrarca, a través de su poesía, se individualizó en lo espiritual y se reconoció a sí mismo como tal sujeto en su esencial singularidad. A través de la exploración de su propia subjetividad, el Petrarca poeta se transmutó sin solución de continuidad en el Petrarca filósofo, y al universalizar sus percepciones subjetivas se convirtió en el ideal del maestro / educador humanista que hemos heredado. Esto es, en opinión de Trinkaus, lo que convierte a Petrarca en un *poeta theologicus*, tal y como él vino a definirse.

#### LA DOBLE CONSCIENCIA

Una de las contribuciones más interesantes de Trinkaus al conocimiento de la obra de Petrarca y del humanismo como parte esencial de la tradición occidental es su concepto de la doble consciencia. Según Trinkaus las contradicciones de Petrarca—que Freccero y Kahn entre otros han aprovechado para revelar los procesos de escritura de la poética de Petrarca y del ideario humanista—son parte no sólo del humanismo italiano sino que, partiendo de la filosofía clásica, pasan a San Agustín y a través del humanismo se siguen proyectando a lo largo de toda la tradición occidental. Precisamente dentro de este esquema de doble consciencia se puede situar la crítica de pensadores como Nietzsche o Heidegger a la tradición humanista—aunque en realidad sus críticas se quisieran todavía más radicales, al aspirar a situarse fuera de la propia tradición en sí. Pero veamos cómo formula Trinkaus esta idea de la doble consciencia.

La doble consciencia se subdivide en varias dualidades bien conocidas. La dicotomía entre retórica y filosofía es una de ellas. La de la subjetividad y el

conocimiento objetivo es otra. Ajustada más a su tiempo es la que oponía el estoicismo al agustinismo<sup>57</sup>. Otras versiones u otros aspectos de dicha doble consciencia típica de la época son la doctrina de la salvación por la gracia *versus* aquélla que defiende la primacía del libre albedrío, o la conocida entre ideales de vida contemplativa de carácter medieval y el más moderno ideal de activismo cívico del Renacimiento. Repito que todas estas dicotomías constituyen en opinión de Trinkaus parte esencial de los debates ideológicos en Occidente—y tendremos la oportunidad de ver cómo es así, y cómo tiñen los debates y las polémicas en lo que se refiere a doctrinas poéticas.

En la interpretación de Trinkaus, Petrarca pudo llegar a reconciliar los preceptos y consejos morales de la tradición retórica y de la sofística con una teología de salvación por la gracia porque adoptó los primeros tan sólo como recursos psicológicos de orden práctico, y no como verdades doctrinales de carácter final y absoluto. De forma que Petrarca veía posible la compatibilidad entre la retórica y una teología fideísta—pero no entre la retórica y una filosofía metafísica. En consecuencia era lícito recurrir a los argumentos de las diferentes escuelas de pensamiento paganas como fuentes de imágenes y *topoi* útiles para el alivio psicológico del individuo en el ámbito de la filosofía moral, siempre y cuando no se perdiera de vista su provisionalidad y su carácter eminentemente práctico<sup>58</sup>. Es obvio que a pesar de dichas prevenciones, la asunción de tales preceptos y el prestigio que los acompañaban convierte su relación con el sistema de la fe cristiana en un asunto problemático, ya que su encaje en el mismo puede resultar imposible, o en el mejor de los casos postizo. Y esto era así porque en una época en la que se comienzan a revisar los postulados de la fe desde una perspectiva supuestamente más purista, se comienza también a revisar qué tipo de relación puedan llegar a tener empresas eminentemente seculares, como son los productos de la filosofía secular, de la retórica, de la cultura y de las experiencias humanas en general, con el centro y el final de dicha fe. Un centro al cual dichos fenómenos del ámbito humano no parecen facilitar un acceso limpio y transparente. En la lectura de Trinkaus, fue tarea del humanismo de Petrarca el explorar las mencionadas relaciones y el intentar resituar dichas disciplinas y ámbitos dentro del sistema de la salvación cristiana. Esta misma exploración es un fenómeno de importancia central en el ámbito de la modernidad temprana, y es el resultado de la

---

<sup>57</sup> Aunque William Bouwsma (1975) se ha encargado de demostrar que estoicismo y agustinismo estaban más entremezclados en el Renacimiento de lo que una formulación simplista de dicha dicotomía puede llegar a implicar. Ortega también formuló su propia versión de dicha doble consciencia en *¿Qué es filosofía?*, pp. 161-62

<sup>58</sup> Este eclecticismo, esta combinación de filosofía y retórica la hereda Petrarca del igualmente ecléctico Cicerón: véase más abajo p. 337.

etapa inicial de lo que Weber y otros han llamado el comienzo del desencanto, tras la paulatina desaparición del todo orgánico y jerárquico de la Edad Media. Uno de los procesos que pretende explorar esta sección es cómo el humanismo buscó una reconciliación en una nueva totalidad dentro de la cual poder armonizar todas estas contradicciones a través de la poesía como discurso mediador. De paso, se podrá comprobar que el proceso de desencanto fue más gradual y mucho más matizado de lo que una relación superficial y simplista del mismo puede dar a entender. Fue la revaloración de las ciencias de la Antigüedad y de las doctrinas de los filósofos clásicos, la nueva luz arrojada sobre las obras de los autores paganos, y sobre todo la consciencia de *diferencia* y *distancia* histórica con respecto a ellas lo que condujo al revisionismo de las relaciones de todas estas disciplinas entre sí, y a su vez de todas ellas con la doctrina central de la salvación.

Si se han de reducir esta serie de dicotomías o contradicciones a una que venga a destilarlas en lo básico, nos hallaremos ante una reducción a un problema epistemológico. Y en términos de asuntos epistemológicos formula Trinkaus el origen del problema de la doble consciencia—y como veremos, hasta cierto punto, el contexto profundo y más general de todos los debates que hay sobre poética en Occidente. Para ello se remonta al *Teeteto* de Platón, con el debate entre la epistemología y la ética de Protágoras y las del propio Platón. En este diálogo es donde Platón atribuye a Protágoras el célebre adagio de que el hombre es la medida de todas las cosas, así como la noción de que no hay verdad alguna más allá de la percepción: *sensere est intelligere*. Contra el relativismo y el subjetivismo de Protágoras Sócrates postula una idea del conocimiento basada en una verdad universal y transcendente. En la apología de Protágoras que el personaje de Sócrates ofrece en el diálogo, Platón expone la doctrina de que el sofista y su doctrina retórica pueden ser inherentemente subjetivas y relativistas, pero que las herramientas que dicha doctrina pone en manos del sofista se han de usar como el médico usa las medicinas, esto es, para curar y persuadir a los hombres a hacer el bien, a mejorar la situación individual y social. Esta doctrina ha formado parte desde entonces de la tradición retórica, y se halla muy cercana a las ideas de los estoicos y de Cicerón sobre el lenguaje, así como a sus doctrinas de filosofía moral (véase Trinkaus 1979 pp. 31-33).

El propio Platón establece una dicotomía entre legisladores y oradores, por un lado, y filósofos, por otra, que se halla también en la raíz de la doble consciencia de Occidente. Los dos primeros han de ser necesariamente, dice Platón, discípulos de Protágoras y su doctrina, porque se mueven en el ámbito humano y material,

eminentemente pragmático y relativista. Si sus herramientas conceptuales son nociones tales como la justicia, el honor, o la piedad, cada estado tiene una idea específica de lo que constituye lo justo, lo honorable, o lo piadoso según sus costumbres o acuerdos singulares. Por eso oradores y legisladores operan dentro de límites estrictamente mundanos, que son delimitados y legislados de forma arbitraria y por convención. El filósofo, por su parte, persigue alejarse de estos niveles terrenales, y elevarse hacia las esferas divinas tanto como le sea posible, usando luego el conocimiento adquirido para perfeccionar también en la medida en que pueda el ordenamiento del ámbito terrenal.

Trinkaus localiza así el origen de la doble consciencia en Platón, con su identificación de dos ámbitos para la consciencia, uno de orden inferior y otro de orden superior, uno basado en la percepción y regulado por la medición y el juicio humano que surge de la convención, y el otro basado en un ascenso, en una aspiración de alcanzar una imagen más cercana de las formas eternas. Corresponde al filósofo explorar y mejorar el ámbito inferior, con el objeto de alejarlo en la medida de lo posible de las contingencias inherentes al mismo. El filósofo tiene así una tarea educativa y retórica (persuasiva), al igual que la tiene el orador, sólo que en el caso del filósofo su fin es mucho más elevado. Pero ambos se sirven de los mismos medios, y de las mismas herramientas, esto es, del lenguaje y la elocuencia (vid. Trinkaus 1979 pp. 33-34).

Esta dualidad que Trinkaus ya localiza en Platón y su *Teeteto* constituye a su vez el origen de una de las principales y más influyentes dicotomías dentro de la doctrina agustiniana, esto es, la división entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres—uno de cuyos aspectos se ha tratado antes al hablar de la teología y de la semiótica de la caída y la salvación del de Hipona<sup>59</sup>. San Agustín reconvierte en la ciudad de los hombres el concepto clásico del espacio público de la ley y la retórica, el ámbito del cambio y del caos, de las pasiones y de las luchas por el poder, un espacio que se ocupan de regular los principios de justicia y la filosofía moral. San Agustín toma de Platón, de Plotino y de los estoicos su idea del conocimiento de verdades transcendentales, y en paralelo con la idea del ciudadano ejemplar que necesita de la retórica y de las leyes para encontrar su camino en la ciudad, convierte al cristiano en un peregrino en la vida y la historia, que ha de ocuparse sin embargo de hacer del uso

---

<sup>59</sup> Véase p. 282 más arriba. La división entre la ciudad de Dios y la ciudad de los hombres facilitó también la secularización del espacio público limitado a la ciudad de los hombres. Bouwsma (1975, pp. 45-46, *et passim*) enumera una serie de consecuencias de la secularización en diferentes ámbitos que resultó de esta distinción en el agustinismo.

el principio de su paso por lo terrenal, para de esta forma poder dedicarse al disfrute de las verdades últimas y trascendentales en el ámbito de la ciudad de Dios<sup>60</sup>. San Agustín, por consiguiente, también llevó a cabo su particular y ecléctica combinación de las herramientas de la retórica con los fines trascendentales de la filosofía representada en el mito de Sócrates (la tendencia hacia la divinidad), aunque éstos ahora se transplantan al ámbito de la religión, y en concreto se adaptan a la conveniencia de la doctrina y de la escatología cristianas. Trinkaus constata cómo San Agustín se inspira en Plotino para elaborar su idea del hombre interior, y de la conexión interna con la divinidad, lo cual le lleva a constatar la existencia de dos tipos de conocimiento: el de la percepción exterior a través de los sentidos, y el interior que resulta de la iluminación. Obsérvese que este concepto originalmente filosófico—tomado, como decimos, de Platón, los neoplatónicos, y parte del estoicismo—se convierte en parte fundamental de la doctrina de San Agustín—de ahí que el de Hipona no distinga entre filosofía y religión (vid. Trinkaus 1979 pp. 45-47).

Al retomar el centro epistemológico de este problema resultará muy productivo enfatizar cómo ya desde Platón el elemento de la doctrina de Heráclito ha sido una piedra de toque con respecto a la cual—en términos de oposición dialéctica—se ha definido la tradición occidental. Si bien aquí cabe hacer innumerables matices, resultará muy útil recurrir a la oposición tal y como la formula Trinkaus no sólo para comprender su impacto en el humanismo, tras pasar por San Agustín y la Edad Media, sino también para comprender determinadas críticas a la modernidad que han intentado zapar la base platónico-aristotélica de la misma al tiempo que reivindicaban a los presocráticos. Esto explica que Trinkaus estime que el *Teeteto* contiene líneas que servirán para explicar muchos de los elementos constituyentes del humanismo—y no conviene olvidar que al hablar del humanismo renacentista nos referimos también a las más tempranas manifestaciones de la modernidad. Según el personaje de Sócrates en el diálogo, la base de la doctrina de Protágoras era el concepto heraclíteo de la realidad como un fenómeno en continuo cambio. Este concepto de la realidad se contrapone pues al Platónico y Aristotélico, que tienen una noción ontológica de la realidad constituida por los principios de orden, estructura y jerarquía. Por otro lado, el concepto de voluntad que expone Sócrates anticipa en cierta manera también la función que esta noción tendría en San Agustín, en su epistemología y en su teología<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Recuérdese la célebre distinción entre *usar* y *disfrutar* dentro de la doctrina agustina, véase *De doctrina christiana*, 1.3. Véase también Trinkaus 1979 pp. 44-45. Véase más abajo, p. 361, n. 86.

<sup>61</sup> Véase lo que dice Kahn sobre el tema de la voluntad al comparar el *Secretum* de Petrarca con las *Confesiones*.

Porque lo que defiende Sócrates es que el conocimiento profundo de los fines verdaderos es condición suficiente para la unión del sujeto y del objeto. He aquí pues la raíz de la teleología agustiniana, y con ello el origen del andamiaje conceptual, como hemos visto, de la poética de Petrarca como el deseo—la voluntad—articulado en el lenguaje. La diferencia radica, claro está, en las direcciones que toma dicha voluntad, dicho deseo, en la elección de su objeto—se podría incluso especular que la voluntad es la que se dirige al ámbito de lo divino y a la comunión con éste, en tanto que deseo es lo que se dirige al ámbito autoreferente de lo terrenal. Y aquí el paralelismo que traza Trinkaus entre Platón, San Agustín y Petrarca va todavía más allá (y esto tiene mucho sentido si seguimos teniendo en mente el tema de la voluntad dividida que tanto atribulaba a Petrarca), porque Sócrates afirma en el *Teeteto* que el sabio, a través de su percepción y entendimiento superiores, dirigirá su voluntad y deseo al modelo divino, en tanto que el ignorante se quedará en el ámbito de lo terrenal. Y de aquí el modelo mixto de humanidad en la cultura griega, como mitad dios, mitad bestia, articulado tanto en los mitos clásicos, como en los emblemas renacentistas, y luego proyectado en *topoi* y tropos que emergen en corrientes poéticas posteriores<sup>62</sup>. Platón articula esta dicotomía en términos de mismidad y otredad. El ignorante provoca su diferenciación y distanciamiento con respecto a la divinidad, su alejamiento de la misma hacia el ámbito de la disimilitud, o sea, hacia el ámbito del caos y el cambio constante. Esta disimilitud es lo que llega a descubrir desencantado Petrarca en la cima del Ventoux, al buscar fuera de sí los signos que hayan de interpretarlo (vid. p. 306 más arriba). Una sensación parecida a la que siente el poeta en el famoso soneto de Sidney que concluye con la admonición de su neoplatónica musa para que deje de buscar analogías fuera de sí, y finalmente mire en su propio corazón y escriba.

Frente a la teoría de Platón, la doctrina de Protágoras no consiste en una pasiva aceptación del caos y del cambio que derive en un nihilismo relativista e irracional. Esto se evita porque la *invención* retórica se convierte en la herramienta básica a través de la cual el hombre trasciende su radical diferencia, su radical disimilitud, e impone un orden—arbitrario y convencional pero orden al fin y al cabo—sobre el mundo, creando comunidades y las leyes que las rigen<sup>63</sup>. El corolario es que para

---

<sup>62</sup> Como es el caso de la poesía modernista hispanoamericana, inspirada a su vez en el simbolismo francés. Véase por ejemplo "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío (*Poesías completas*, pp. 202-210). Véase p. 286 más arriba.

<sup>63</sup> Esto está relacionado con la idea de los poetas como legisladores y fundadores de la civilización. Trinkaus (1995 pp. 320-21) menciona el mito de fundación que aparece en el *Protágoras* de Platón (vid. 320-328) y que luego recoge Cicerón en *De inventione*, en el cual las disciplinas como la retórica, la filosofía o la poesía constituyen los instrumentos que sirvieron para forjar la civilización humana. Frente a este mito fundador pagano se encuentra el mito cristiano del *Génesis*, la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios, y

Protágoras y la tradición retórica el conocimiento es un *arte*, una *techné*, una capacidad adquirida más que una intuición del ámbito de lo trascendente, o una revelación de la divinidad. En otras palabras (y aquí llegamos al meollo del asunto): el orden que el hombre impone sobre el caos mundano es resultado de la invención y desarrollo del lenguaje en tanto que convención. En contraposición pues al orden único y transcendental, igual a sí mismo, eterno e inmóvil de Platón y de Aristóteles, la tradición sofístico/retórica postula que la civilización es una invención humana que se impone sobre las condiciones de vida *primitivas*. Como señala apropiadamente Trinkaus, tal es el origen del mito humanista de la civilización, formulado en la introducción de Cicerón a su *De inventione*:

*Ac mihi quidem videtur hoc nec tacita nec inops dicendi sapientia perficere potuisse ut homines a consuetudine subito convertet et ad diversas rationes vitae traduceret. Age vero, urbibus constitutis, ut fidem colere et iustitiam retinere discerent et aliis parere sua voluntate consuescerent ac non modo labores excipiendos communis commodi causa, sed etiam vitam amittendam existimarent, qui tandem fieri potuit, nisi homines ea quae ratione invenissent eloquentia persuadere potuissent? Profecto nemo nisi gravi ac suavi commotus oratione, cum viribus plurimum posset, ad ius voluisset sine vi descendere, ut inter nos quos posset excellere, cum eis se pateretur aequari et sua voluntate a iucundissima consuetudine recederet quae praesertim iam naturae vim obtineret propter venustatem.*

To me, at least, it does not seem possible that a mute and voiceless wisdom could have turned men suddenly from their habits and introduced them to different patterns of life. Consider another point; after cities had been established how could it have been brought to pass that men should learn to keep faith and observe justice and become accustomed to obey others voluntarily and believe not only that they must work for the common good but even sacrifice life itself, unless men had been able by eloquence to persuade their fellows of the truth of what they had discovered by reason? Certainly only a speech at the same time powerful and entrancing could have induced one who had great physical strength to submit to justice without violence, so that he suffered himself to be put on a par with those among whom he could excel, and abandoned voluntarily a most agreeable custom, especially since this custom had already acquired through lapse of time the force of a natural right.<sup>64</sup>

Pero aún más allá de Cicerón, el origen de tal ideal civilizador se halla en la noción de Protágoras de que la justicia se basa en la *paideia*.

Estos son los ancestros últimos en la genealogía de la doble consciencia, cuyos genes intelectuales y doctrinales hereda el humanismo. Sin embargo, al igual que el

---

su posterior caída. Trinkaus trata de la relación entre estos dos mitos y de la importancia de este asunto para la comprensión del humanismo renacentista en la cuarta parte de *In Our Image and Likeness*. Este tema está también sin duda relacionado con el extrañamiento que produce el hecho civilizador, en cuanto que el hombre termina separado y diferenciado, i.e. alienado con respecto al resto de la naturaleza. Este asunto se halla cercano a la antropología de Levi-Strauss (véase el apéndice III correspondiente a antropología, y el apéndice II sobre poesía y primitivismo), así como con el Freud de *El malestar en la cultura*. Véase también Cassirer, *Language and Myth*.

<sup>64</sup> Cicerón, *De inventione*, I.ii.3. Como señala H.M. Hubbell en su introducción a la edición de la colección Loeb, el *De inventione* fue una obra de juventud de Cicerón, y en algunos aspectos apenas es algo más que una colección de apuntes tomados de sus profesores, lo cual ofrece más valor para mis propósitos, pues muestra el tipo de doctrinas básicas que los oradores aprendían en la Roma clásica, doctrinas que constituyeron el punto de partida para Cicerón y la larga genealogía que le hubo de seguir a lo largo de los siglos posteriores. Este origen de la civilización es un eco del mito fundacional que expone Platón en *Protágoras*, 320-28.

agustinismo y el estoicismo (ambos avatares de la doble consciencia), que como hemos visto se encontraban mezclados de forma frecuentemente indisoluble en el humanismo renacentista, éste heredó de los clásicos latinos, y en concreto de Cicerón y de Séneca, lo que hoy consideramos su proverbial eclecticismo. Porque Cicerón, uno de los indiscutibles progenitores del humanismo, se mantiene ambiguo con respecto a los dos mitos (el de Protágoras y el de Sócrates, el de Isócrates y el de Platón), que él consideraba combinados en el pensamiento estoico de la Academia de su época. Esta combinación de filosofía y retórica—la que se mencionaba antes—la hereda pues Petrarca del eclecticismo de Cicerón (vid. p. 331, n. 58 más arriba), y se plasma en la definición que da Petrarca de la filosofía como aquella disciplina que ayuda a los hombres a vivir vidas mejores. Ambos comparten también esta visión pragmática de la filosofía concebida retóricamente<sup>65</sup>. Un nuevo avatar de la doble consciencia de Occidente radica, pues, en esta compartida habilidad para postular un cuadro de valores a nivel teórico y otro a nivel práctico (Trinkaus 1979 p. 41).

Como va resultando patente, el tema de la voluntad es esencial para comprender el concepto de sujeto que el humanismo reelabora a partir de los textos de la Antigüedad Clásica a los que tiene acceso, bien a través de la mediación de San Agustín o de otros, bien de primera mano. Y en ello el estoicismo de Séneca juega un papel fundamental, junto con una ecléctica mezcla de diferentes autores que Trinkaus trata de forma somera, entre los cuales incluye a Plotino y su idea del sujeto plurifuncional, capaz de vivir a diferentes niveles: el corpóreo, el intelectual, o el divino, cada uno de los cuales tiene su propio grado de consciencia. Y de Plotino y su concepto de *nous* como pensamiento que participa de la totalidad de la mente divina a través de la tendencia humana hacia ese ámbito, tomó San Agustín el andamiaje para su teleología, y eventualmente para su construcción del individuo deseante que tiende hacia la unión con Dios. Por supuesto, Petrarca no conoció directamente a Plotino, pero sí que conoció el *Sueño de Escipión* de Macrobio, otro de los textos mediadores y la gran fuente de pensamiento neoplatónico para la Edad Media. A través de Macrobio, de Cicerón y de San Agustín Petrarca adquirió la idea de que Platón fue entre los paganos el filósofo que más se acercó a la doctrina cristiana—sin ser consciente, por supuesto, de la anterioridad y de la influencia de Platón y del neoplatonismo en San Agustín, o antes de él, en el propio San Pablo.

---

<sup>65</sup> Trinkaus (1995:24), en lo que estimo un análisis muy interesante y revelador, comenta que el concepto de filosofía que tenía el humanismo se alejaba de los problemas técnicos de los que se ocupaba la filosofía de los escolásticos y de la actual disciplina académica de la filosofía, y que probablemente, la ética y la estética serían las únicas ramas de la filosofía actual que los humanistas reconocerían como legítimas.

La voluntad juega también un papel fundamental a la hora de intentar resolver las contradicciones inherentes a la doble consciencia. Recordemos que hay dos tipos de conocimiento, resultantes de los dos mitos mencionados antes—i.e. el de Protágoras / Isócrates, y el de Sócrates / Platón. Uno es el de los sentidos y la percepción exterior, relativo, subjetivo y convencional, el otro es trascendental y de orden divino, que resulta de la iluminación interior, de la conexión secreta, de la comunidad que disfruta el alma del sujeto—el *homo interior*—con el *nous* divino, con el Uno, con el ámbito de las ideas, o en la versión de San Agustín con el infinito atemporal y simultáneo de Dios. San Agustín supo ver (vid. Trinkaus 1979 p. 48) que estos dos modos de conocimiento dependían para su resolución de la acción de la voluntad en el ámbito del sujeto—a veces incluso quedaban supeditados a ella. De esta forma, San Agustín va más allá de la doctrina ciceroniana en la cual la voluntad era simplemente el deseo en común acuerdo con la razón—una doctrina que Cicerón heredó de la moral estoica. La voluntad se convierte para San Agustín en el más profundo y poderoso constituyente del sujeto, que se educa a través de las costumbres y las formas, pero sobre todo a través del *disfrute*—que no del uso—y del amor por la verdad. Esa es realmente la voluntad dirigida en la dirección correcta, hacia la ciudad de Dios, y no la que va dirigida a la ciudad de los hombres y se queda en ella—esto es, la que *usa* las cosas. Como resulta evidente, en la interpretación de Trinkaus no hay una contradicción insalvable entre estos dos ámbitos, sino más bien una resolución, tanto en San Agustín como en Petrarca<sup>66</sup>.

Porque la cuestión central a la hora de interpretar a Petrarca—y ello equivale en algunos aspectos a interpretar este momento particular de la tradición occidental, en tanto que el momento de arranque de tendencias que vendrán a incluirse bajo la denominación de modernidad—es si realmente adoptó esta doctrina agustina del sujeto basado en el intelecto y la voluntad sancionados por la iluminación y la gracia divinas, o si por el contrario se alejó de esta noción del conocimiento en favor de una más radical subjetividad, separando a la retórica y a la teología de la fe de la filosofía. Si éste fuera el caso—como parecen detectar las interpretaciones de los “neosofistas” Freccero, Kahn, y similares—ello supondría una reivindicación de Gorgias y de Protágoras. Que este debate se centre en un momento tan temprano en la

---

<sup>66</sup> Para la célebre distinción de San Agustín entre el uso y el disfrute, véase *De doctrina christiana* 1.3. Esta falta de contradicción sigue contrastando con la lectura de Freccero, o de Kahn. Al comienzo de *In Our Image and Likeness* Trinkaus insiste en la centralidad de la voluntad como constituyente fundamental de la filosofía del sujeto en Occidente, y en San Agustín como el primer gran ejemplo de la articulación de un sujeto basado en este principio (vid. Trinkaus 1995, pp. 18-19). Otro humanista que trabajó con el concepto de voluntad fue Coluccio Salutati. Para este tema véase Trinkaus 1995, vol. I, cap. II “Coluccio Salutati: the Will Triumphant”, pp. 51-102.

modernidad, y que todavía la crítica no se haya puesto de acuerdo al respecto, no deja de resultar sintomático de lo complejo y controvertido que puede resultar un acercamiento al proceso de emergencia de la modernidad y a su desarrollo posterior que pretenda un grado mínimo de objetividad y claridad.

En cualquier caso, y sea cual sea la interpretación y el entendimiento profundos del asunto, hay que estar de acuerdo con Trinkaus cuando concluye que si la autoconsciencia subjetiva, junto con la articulación deliberada y controlada del mundo exterior que se ha dado en llamar ciencias naturales, o la teoría del estado, se tienen por los componentes principales de la consciencia moderna, hay que reconocer el papel central que jugaron en este proceso Cicerón, San Agustín y Petrarca como los tres principales *homines rhetorici* (vid. Trinkaus 1979 pp. 50-51).

#### *THEOLOGIA POETICA Y THEOLOGIA RHETORICA*

El concepto de *theologia poetica* se enmarca en Petrarca dentro de su polémica con la teología escolástica. En su *Invectiva contra medicum* Petrarca pone en boca de Aristóteles la noción de que los primeros teólogos paganos eran poetas<sup>67</sup>. Esta idea se ve luego reforzada por el uso de la alegoría en las Sagradas Escrituras, que son después de todo también poesía. De igual manera, los poetas paganos, al referirse en sus obras a dioses y héroes, no hablaban en realidad más que de Dios y de asuntos divinos—esto es, cuando se emplea el método alegórico de interpretación que hemos visto ya antes con San Agustín.

Además de insertarse en el contexto de los debates contra la escolástica, y en las polémicas sobre la jerarquía de las diferentes artes y las diferentes disciplinas, la idea de la teología poética responde en general a una nueva visión de la cultura que vino a culminar con la nueva síntesis de platonismo y de cristianismo que llevaron a cabo autores como Marsilio Ficino, Cristóforo Landino y otros platonistas del Renacimiento. Petrarca, antes de que esta corriente de platonismo alcanzara su cima, proponía que la teología poética y la retórica, más que la propia filosofía, eran las

---

<sup>67</sup> Tal noción parte de una mala interpretación de la *Metafísica* de Aristóteles. Vid. Trinkaus 1979 p. 18: "Aristotle, no doubt thinking of Homer, says, 'Some think that even the ancients who lived long before the present generation, and first framed accounts of the gods, had a similar view of nature (to Thales); for they made Ocean and Tethys the parents of creation...' But as E.R. Curtius pointed out, Aristotle is trying to discuss the origins of natural philosophy and not theology".

herramientas intelectuales más apropiadas para alcanzar el objetivo de la salvación y de la curación de las almas dentro de la doctrina cristiana. Pero como se ha dicho, el énfasis sobre la naturaleza poética y retórica de la cultura era parte de la polémica contra aquellas disciplinas como la dialéctica y la filosofía natural que se hallaban en el centro del curriculum escolástico.

En concreto, el énfasis en la polémica que sostuvo Petrarca contra los médicos se centra en reivindicar a la poesía—con la ayuda de la retórica—como fuente de verdades de orden filosófico y teológico, así como en defender el poder curativo que sobre la *psique* ejercen las artes liberales, en oposición a la medicina basada en la filosofía natural de los médicos. De forma que la verdadera filosofía se halla oculta entre los versos, más que en el resultado de las disputas dialécticas que estudian los médicos. Junto con la poesía, Petrarca y el humanismo defendían un tipo de discurso más abierto, dinámico y fluido que el extremo formalismo de la escolástica y su dialéctica, un discurso que con la poesía en su cima incluía también otros géneros como el diálogo y los ensayos históricos o morales. En este sentido, hay que subrayar también la importancia que dentro del ideario humanista tiene la propia articulación discursiva en sí, de forma que el género o tipo de discurso que se usara era de igual importancia que el contenido. Por ello la reforma de las disciplinas y del saber que el humanismo llevó a cabo implicó también una reorganización de la jerarquía de los géneros, de sus formas y funciones, que eventualmente acabó por alinearlos con las diferentes tradiciones vernáculas. La promoción de los nuevos *studia humanitatis*—i.e. el conjunto formado por gramática, retórica, poesía e historia—en detrimento del *trivium* y del *quadrivium* tradicionales es el resultado del nuevo énfasis en la centralidad de la forma y del estilo, esto es de la articulación total del discurso.

En consecuencia Petrarca defiende a la poesía como la llave para el conocimiento de lo divino—y con ello invierte la jerarquía de Platón, para quien era la dialéctica, y no la poesía, la que proporcionaba la clave para hallar el conocimiento verdadero. Petrarca pretende rebajar a la filosofía dialéctica al nivel de las artes liberales preparatorias, y elevar a la poesía—la cual no tenía un lugar en las artes liberales, aunque más tarde se convertiría en uno de los *studia humanitatis*—a la posición superior que habría de compartir con la filosofía y la teología. La poesía pues, con su filosofía y teología ocultas, había de convertirse en el *maximum inter magnos* (vid. Trinkaus 1979 pp. 98-99).

Uno de los lugares en los que Petrarca formula esta idea de manera más explícita es en la epístola a su hermano Gerardo, en la que explica y comenta su

primera égloga latina como un poema de fondo religioso bajo una aparente superficie secular. En el prefacio a dicha égloga Petrarca mencionaba el origen y la naturaleza religiosa de la poesía, que transmite sus significados ocultos bajo un *alieniloquium*. Cuando los hombres primitivos, afirma, siguieron ese impulso innato en la humanidad por alcanzar una verdad superior y por descubrir lo divino, llegaron a la conclusión de la existencia de un ser superior que gobierna a los hombres, y que tal poder merecía ser venerado por un tipo de ritual de orden igualmente superior. Esto constituye el origen de los ritos religiosos, que incluían, además de los templos, los sacerdotes y las vestimentas, también las palabras que se habían de dirigir a la divinidad. Y para dirigirse a ésta, y para cantar sus alabanzas, se desarrolló un habla lejos de lo vulgar y de lo común, y dicha habla se articuló sobre el metro. El metro proporciona un poder *encantador* al lenguaje, y a la vez lo aleja de la norma. Concluye Petrarca que dado que en griego esta forma de habla se llama poética, se dio en llamar poetas a aquellos que la usaban<sup>68</sup>.

Petrarca no sólo diviniza la poesía, sino que también dio los primeros pasos para la fundación de una retórica cristiana laica que pudiera convertirse en la contrapartida de la espiritualidad bíblica. De esta forma, se podría hablar de una *theologia rhetorica* que pudiera usarse para fines morales y religiosos, al igual que previamente había defendido y argumentado a favor de una función similar para la poesía en su *theologia poetica*. Petrarca considera que autores latinos como Cicerón, Séneca u Horacio son muestras palpables del poder de la retórica y de la poesía, del poder del habla articulada hacia la persuasión y a incidir en los afectos para mover a los hombres a desear la virtud y odiar el mal—en otras palabras, a orientar a la voluntad en la dirección correcta. Y contrapone ese verdadero valor añadido de la retórica y de la poesía a los fríos tratados morales y éticos que sólo enseñan lo que es la virtud, pero que no promueven el amor por ella. La poesía descubre y revela verdades divinas, y la retórica, a través de la comunicación persuasiva, mueve a la convicción y, a partir de ésta, a la acción. La verdad no es de naturaleza científica, tal y como la entendían los escolásticos, no se ha de *usar* (i.e., no es *instrumental*), sino que se ha de *disfrutar* (i.e., constituye un *fin en sí misma*), y en ello proporciona el vínculo que reconcilia al hombre con la creación como poema divino.

I have read all Aristotle's moral books if I am not mistaken. Some of them I have also heard comented on. I seemed to understand something of them before this huge ignorance was detected. Sometimes I have perhaps become more learned through them when I went home, but not better, not so good as I ought to be; and I often complained to myself, occasionally to others too, that by

<sup>68</sup> Véase Trinkaus 1979, pp. 105-106, quien cita de Petrarca *Le familiari (Familiarum rerum libri)*, 10.4.3-5.

no facts was the promise fulfilled which the philosopher makes at the beginning of the first book of his *Ethics*, namely, that 'we learn this part of philosophy not with the purpose of gaining knowledge but of becoming better' [Aristotle, *Eth. Nic.* I.I.1094b 23-1905 a 6]. I see virtue, and all that is peculiar to vice as well as to virtue, egregiously defined and distinguished by him and treated with penetrating insight. When I learn all this, I know a little bit more than I knew before, but mind and will remain the same as they were, and I myself remain the same. It is one thing to know, another to love; one thing to understand, another to will. He teaches what virtue is, I do not deny that; but this lesson lacks the words that sting and set afire and urge toward love of virtue and hatred of vice or, at any rate, does not have enough of such power. He who looks for that will find it in our Latin writers, especially in Cicero and Seneca, and, what may be astonishing to hear, in Horace, a poet somewhat rough in style but most pleasing in his maxims.<sup>69</sup>

Este párrafo de *De suis ipsius et multorum ignorantia* es una excelente ilustración de esta idea, y del valor de la poesía y la retórica como impulsoras de los afectos más allá del intelecto, con el objeto de dirigir la voluntad y así formar al individuo virtuoso. Esto es una muestra también del ideal educativo del humanismo, y del valor que la voluntad tiene dentro del mismo como el principal componente del sujeto en tanto que dota a éste de *autonomía moral*. Aquí hay una clara conexión con la centralidad de la voluntad también en San Agustín—quien a su vez la hereda de la filosofía moral clásica. Ya hemos visto antes en el análisis de Victoria Kahn cómo la incapacidad de Petrarca para resolver el problema de la doble voluntad viene a revelar algunas de las contradicciones internas del humanismo (vid. p. 307 más arriba).

Por otra parte, el ideario educativo del humanismo consistente en producir sujetos virtuosos y libres—esto es *moralmente autónomos*—suscita claros ecos y paralelismos con la idea del sujeto autónomo que surge de la filosofía de la Ilustración (principalmente Kant) para luego penetrar en el Romanticismo, a través del cual llega hasta nuestros días. Por supuesto, no sin antes pasar por todas las críticas a la modernidad y a su sujeto autónomo, desde Nietzsche hasta Foucault. Una vez más se comprueba cómo (bien para afirmarlo, bien para reconciliarlo, o para denunciarlo o desconstruirlo) se hace de Petrarca uno de los ejes fundamentales de la modernidad y de su concepto de sujeto y del individuo, precisamente por este énfasis en la noción de autonomía moral, que se ha de educar y orientar a través de la voluntad, para así enfrentarse a la alienación que producen el mundo y su experiencia—ese disímil caos heraclíteo que se mencionaba más arriba. El sujeto como ente moralmente autosuficiente y autónomo emerge así de forma dialéctica a partir de la alienación esencial—esto es a partir de la intrínseca otredad—de vida y mundo. Trinkaus afirma que ésta es una de las aportaciones de Petrarca al humanismo renacentista, pero también sigue insistiendo en la genealogía clásica y agustina de dichos conceptos y de

---

<sup>69</sup> Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia liber*; English translation (*On his own ignorance*) by Hans Nachod in *The Renaissance Philosophy of Man*, ed. by E. Cassirer, P.O. Kristeller, and J.H. Randall, Jr., Chicago: The University of Chicago Press, 1948, pp. 103-4. Véase también Trinkaus (1979 pp. 108-9).

dichas dicotomías (vid. Trinkaus 1979, pp. 124-26). También se puede trazar aquí la genealogía ciceroniana y estoica de una parte considerable del humanismo.

La cita del *De sui ipsius et multorum ignorantia* viene asimismo a incidir en el sincretismo de Petrarca y del humanismo<sup>70</sup>. Porque por un lado el énfasis en la *theologia poetica* y en la *theologia retorica* parece estar basado en las premisas de Protágoras—quien no es sólo uno de los fundadores de la tradición retórica, sino que también defendía, al igual que Petrarca en el párrafo anterior, que el poder de la retórica era el de hacer a los hombres moralmente mejores, y no necesariamente más sabios o más eruditos. Por otra parte, el mismo Platón en su *Protágoras* defiende que la retórica sirve también para educar a mejores ciudadanos. De aquí se toman los elementos de filosofía moral y de ética ciudadana. El elemento más tradicionalmente platónico, en tanto que trata del conocimiento trascendente de las esferas superiores donde se hallan las ideas, del ámbito de la divinidad, viene del componente cristiano. El fin último de este conocimiento superior viene facilitado por la labor de la retórica y la poesía, las cuales dirigen la voluntad hacia la comunión con la divinidad que predicaba San Agustín<sup>71</sup>. Trinkaus concluye (1979: 112-13) que la doctrina de la primacía de la voluntad dio un gran impulso a un tipo de espiritualidad retórica y poética, a la vez que combatía la teología filosófica y metafísica de la escolástica.

Pero volviendo al tema de la primacía de la poesía dentro de la jerarquía humanista, hay un texto de Coluccio Salutati que resulta tremendamente revelador, e ilustra de nuevo la centralidad del problema de la epistemología a la vez que proporciona un interesante matiz al papel de la poesía como forma superior—o más bien, en este caso, como la menos defectuosa forma—de conocimiento que el humanismo heredó de la tradición platónica y neoplatónica. Salutati califica a la poesía como *loquendi rationem excellentissimam*. Aquí se puede comprobar el ambiguo estatus de la poesía como fundamental vía de conocimiento, no sólo porque ésta use la alegoría como un velo que cubre verdades transcendentales, o porque la Biblia

---

<sup>70</sup> Un sincretismo, insisto, en el que Trinkaus no parece detectar ninguna contradicción seria o eventualmente irresoluble—por si hicieran falta más pruebas, véanse por ejemplo sus conclusiones en 1979 p. 134. Por esta razón su lectura pertenece a la perspectiva liberal humanista y cristiana, en oposición a la del postestructuralismo y a los críticos de la modernidad. La postura de esta visión liberal humanista con respecto a la poesía es que después de todo sirve para educar la voluntad a través de los afectos, y además proporciona un contacto con la divinidad. Esta tradición se matiza y se transmuta con lo que sostiene el marxismo, la Escuela de Frankfurt, o el propio Habermas, todos los cuales a pesar de sus diferencias parecen compartir la idea de la poesía como valor de formación individual y de cohesión sionormativa. Lo que no comparten con la visión liberal humanista cristiana es el valor transcendental de la misma. Por otra parte, parece que el sublime, y sobre todo el sublime postmoderno, reduce dicho contacto con la divinidad a una operación retórica y a un deseo que nunca puede resolverse.

<sup>71</sup> El elemento platónico y neoplatónico sería por supuesto retomado más adelante de forma explícita por Marsilio Ficino, quien volvió a las fuentes—fue el primer traductor de las obras completas de Platón y de numerosos otros filósofos neoplatónicos. Ver más abajo p. 349; también p. 287.

también usara la poesía para transmitir las verdades doctrinales del cristianismo, sino porque más allá de los métodos tradicionales de la gramática, de la lógica o de la retórica que sirven para la expresión *literal* de conceptos simples a través de palabras y nombres igualmente simples, el mejor acercamiento al conocimiento de lo divino, del ámbito de lo transcendental, sólo es articulable a través del indirecto y más elaborado lenguaje poético y sus diferentes técnicas estilísticas. Aun así el lenguaje poético sigue siendo postizo e insuficiente, pero a diferencia del discurso literal de la lógica y la retórica, al menos apunta, aunque sea con falsas herramientas *más allá de sí mismo*, más allá de la letra, hacia las verdades transcendentales y el verdadero conocimiento. A la luz de este texto de Salutati se comprende mejor la lectura que lleva a cabo Freccero de la lírica de Petrarca como un caso de idolatría al convertir al laurel en el emblema de su poética, en el objeto hacia el que dirige su deseo, y por tanto hacia el que dirige su voluntad como centro constitutivo de su individualidad. El resultado es así un discurso del sujeto poético ensimismado y autoreferente, que no apunta más allá de sí mismo y de su particular constelación de signos (vid. p. 315 más arriba). Pero sobre todo este párrafo es interesante porque formula uno de los problemas básicos de la poética, una de sus irresolubles contradicciones, a saber: cómo es supuestamente el mejor vehículo para la expresión de verdades transcendentales, de conocimiento de orden superior, al mismo tiempo que se admite que estas verdades nunca pueden ser concebidas por el intelecto o el lenguaje humano. Esta aporía forma parte de nuevo de esa doble consciencia sobre la que teoriza Trinkaus, porque incluso en el propio Platón se puede hallar tal problemática dicotomía. Si por un lado el argumento de Salutati parece confirmar la opinión de Platón de que toda poesía es falsa en tanto que el reflejo indirecto de un reflejo, por otro lado, en algunos pasajes del propio Platón (como es el caso del *Fedro*, o del *Ion*) también se defiende la existencia de la inspiración divina:

In origin, indeed, all writing and speech is intellectual and conceptual before it is vocal or public; from this it happens that nothing can be voiced which does not first exist in the mind. Whence it follows as a corollary that the names which we use can signify nothing at all except what is tied together by our intellect, and which, indeed, we express through the congruity of grammar, we prove by the force of logic, we persuade by the flourishing of rhetoric. *When, however, we wish to speak about God, since we do not know Him, lacking a concept, words are also lacking by which we could say something in the proper way concerning His indescribable majesty. If even the least could be said about it, it would not be entirely describable. Mortals wishing to meet that necessity are driven to think up another most excellent method of speaking in so far as it can be done. Moreover this procedure could not belong to grammar the function of which is to explain simple concepts simply by simple names and words. And whereas men cannot see God in front of them, yet they see many of His effects, they are able to recognise Him only from effects, that is from behind. And they begin to speak of the manifestation of divinity as though it might be some man, since they have nothing more sublime than man, whom they know, and whom they understand by means of the senses whence our knowledge is moved. Therefore whatever we say about God is imagined and*

*borrowed from us and our actions.* As Cicero said, 'Homer imagined this and transferred human qualities to the gods'. Nor do we do this only when we speak of God, but also, as our same Cicero said, 'they imagine it to be done with the shades of the underworld, which could not be thought to exist or be conceived without bodies. For they were unable to comprehend self-subsisting souls and sought some figure or shape for them.' From this, although it is self-evident, *it is clear that not only when we speak of God but also when we talk about incorporeal beings we speak of them improperly and according to the outer shell and what we say is false. This mode of speaking is poetic carrying a falsity of appearance on the outside, but containing within the hidden truth... From this you can easily see that all transfers of meaning or metaphors, figures, tropes, metaplasms and allegories, as well as tropology and parables, peculiarly pertain to this faculty.... Poetry should therefore be defined as that mode of speaking which understands both things and words as something other than it shows them... Necessity invents this mode, custom receives and extends it, not only when necessity compels but also when beauty inspires.... Do you not see that divine literature and the entire Holy Scriptures consist entirely of this kind of speaking and nothing else? For when we speak of God or of incorporeal creatures nothing is true according to the letter, and there is nothing under that falsity of skin but the truth.* [Coluccio Salutati, *Epistolario*, ed. F. Novati, 4 vols., Rome, 1981-1911; vol. IV pp. 176-8]

*Principio quidem omnis dictio et omnis oratio prius est intellectualis atque concepta quam vocalis sive prolata; quo fit ut nichil esse possit in voce quod esse non habeat prius in mente. Unde corollarie sequitur vocabula quibus utimur nichil penitus significare posse nisi quod sub nostro se colligat intellectu: que quidem exprimimus per grammaticae congruitatem, vi logica probamus florentique rhetorica persuademus. Cum autem de Deo loqui vellemus, quoniam eum non intelligimus, deficiente conceptu, deficient et verba, quibus de inenarrabili illa maiestate aliquid proprie loqui possemus; de qua si vel minimum posset dici, inenarrabilis omnino non esset. Cui necessitati volentes mortales occurrere, compulsi sunt aliam loquendi rationem excellentissimam quoad id fieri posset excogitare. Hec autem meditatio non potuit esse grammaticae, cuius erat pure puros explicare conceptus puris vocabulis atque verbis. Et quia non poterant homines Deum ante videre, multos tamen eius videbant effectus, cognoscere potuerunt eum solum ab effectibus, hoc est retro, ceperuntque de numine divinitatis loqui, velut aliquis foret homo, nichil habentes homine sublimius quod intelligerent et sensibus, unde movetur nostra cognitio, comprehendissent. Quidquid ergo de Deo loquimur, fictum est et a nobis et nostris actibus mutuatum... 'Fingebat hec Homerus et humana ad deos transferebat', [Tusc. I, xxv, 65] nec hoc solum modo cum de Deo loquimur fecerunt at facimus, sed etiam, ut idem Arpinas noster inquit, "ea apud inferos fieri fingunt, que sine corporibus nec fieri possent nec intelligi. Animos enim per se ipsos viventes non poterant mente complecti, formam aliquam figuramque querebant..." [Tusc. I, xvi, 36] Quibus, licet se pateat, clarum est non solum cum de Deo loquimur, sed etiam cum de incorporeis sermo fiat, non improprie loqui eaque secundum corticem esse falsa. Hic loquendi modo poeticus est, falsitatem corticis pre se ferens, intrinsecus vero latentem continens veritatem... Ex quibus facile videre potes ad hanc facultatem omnes translationes sive metaphoras, schemata, tropos, metaplasmos et allegorias, necnon tropologias et parabolas peculiariter pertinere... Sit ergo tibi determinare poesis illa locutio, que vel rebus vel verbis aliud intelligit quam ostendat quem modum adinvenit necessitas, recepit et ampliavit usus non solum cum necessitas cogit, sed etiam cum affectat ornatus... nonne vides divinas litteras totumque sacre Scripture corpus prorsus aliud, si recte consideres, dicendi characterem nichil esse? Nichil enim, cum de Deo loquimur vel incorporeis creaturis, iuxta litteram verum est, nichil sub illa falsitate corticis nisi verum*

La cita ilustra también el método de interpretación alegórica que el humanismo aplicaba a los grandes poetas clásicos. Un método que venía ahora sancionado no sólo por la autoridad de San Agustín y del resto de los padres de la iglesia, sino por la propia lectura que de Homero hace Cicerón, quien justifica la cruda humanidad de las divinidades de la *Ilíada* y la *Odisea* en la necesidad de hacer accesible la oscura esencia de los dioses al entendimiento de los hombres en unos términos que éstos pudieran comprender.

A través de la aplicación del método de interpretación alegórica a la poesía de la antigüedad pagana, el humanismo perseguía encontrar un pensamiento común entre

éstos y la doctrina cristiana de la fe y la salvación. La elaboración de la noción de *theologia poetica* constituía uno de los puntos de contacto, una de las herramientas conceptuales para establecer este paralelismo. A su vez, el impulso que la *theologia poetica* dio a la articulación poética de una cosmovisión y del lugar del hombre en el mundo propició la elaboración algo más tarde de la *theologia platonica*—como veremos enseguida. Esto fue el resultado de dar más peso en el humanismo al elemento platónico puramente pagano que al cristianizado. Como ya se ha mencionado en alguna ocasión, el humanismo es una síntesis de cristianismo y pensamiento pagano, pero también es una exploración de la mezcla de este último en diversos autores—siendo San Agustín uno de los más representativos—lo cual llevó a una progresiva descomposición de unos y otros elementos, precisamente a través del análisis y de esa nueva consciencia de separación y diferenciación histórica y de distancia ideológica que emerge con el Renacimiento.

De esta forma surge la doble visión del hombre como una especie desdoblada entre las aspiraciones hacia la divinidad y la simultánea atracción de su lado terrenal y animal. En el marco del humanismo cristiano, estas ideas cuajaron en la relectura del conjunto del pensamiento de la antigüedad pagana y del papel del hombre y de su desarrollo en la historia dentro del mismo bajo la perspectiva de la acción de la divina providencia, esto es de la teleología y de la escatología cristianas. El resultado fue una nueva teología de la historia que se halla en la raíz del concepto moderno del tiempo<sup>72</sup>, y que emerge de la síntesis de dos de las principales empresas intelectuales de la modernidad temprana: la filosofía del hombre—esto es, su antropología—y el cultivo de los *studia humanitatis*. Pero veamos bajo la luz arrojada por este contexto general qué relaciones existen entre *theologia poetica* y *theologia platonica*. El comparar las diferencias y matices entre una y otra nos dará la oportunidad de ver no sólo el lugar de la poesía en cada una de ellas sino la relación de la misma con su idea de sujeto.

A la hora de hablar de Platonismo y de neoplatonismo renacentista es inevitable nombrar a Marsilio Ficino, el primer traductor al latín de las obras completas de Platón, así como de otras obras de filósofos neoplatónicos. La teología y la poética de Ficino nos permitirán contemplar un nuevo aspecto del proceso a través del cual parte del humanismo incorporaba a la poesía dentro de la antropología del propio Ficino y de su concepto del alma y del individuo. En la introducción a su *Theologia Platonica* Ficino

---

<sup>72</sup> Concepto que luego sería reelaborado a su vez a partir de la Ilustración como comienzo de la modernidad *per se* o modernidad plena. Véase la parte del proyecto que trata de *Neuzeit* y lo que dice Koselleck al respecto (vid. p. 486 más abajo). Sobre esto, véase también Trinkaus 1995, vol. II, en particular el capítulo XVI, "Accommodation and Separation in the Destiny of Mankind".

formula la doctrina platónica de la conexión del alma con la divinidad—del alma como un espejo de Dios, una interesante y productiva metáfora—y al tiempo que lo hace ubica de forma meridiana el origen de la idea de la interioridad íntima y secreta del sujeto en la filosofía griega. Nos hallamos aquí ante otro caso de la ya mencionada descomposición que lleva a cabo el humanismo renacentista a partir de la síntesis agustiniana dentro de la doctrina cristiana. Si San Agustín entretejió su doctrina con diferentes madejas que tomó de la tradición judaica, de las Sagradas Escrituras, y de la tradición de la filosofía y la retórica clásicas, el humanismo con su afán filológico e historicista contribuyó a desmenuzar y analizar estos componentes diferentes—para acabar por supuesto haciendo también su propia síntesis. Huelga decir que la idea de que a Dios se le ha de encontrar en el corazón o en el alma de los individuos va de la mano con el nuevo tipo de espiritualidad interiorizada que condujo al protestantismo—o a los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. De nuevo tropezamos con una cita con multitud de dimensiones y posibilidades interpretativas. Ficino afirma al final del párrafo la deuda de San Agustín con la filosofía platónica, una filosofía total, cuyo estudio proporciona un conocimiento de tipo universal:

For whatever subject he deals with, be it ethics, dialectic, mathematics or physics, he [Plato] quickly brings it round, in a spirit of utmost piety, to the contemplation and worship of God. He considers man's soul to be like a mirror in which the image of the divine countenance is readily reflected; and in his eager hunt for God, as he tracks down every footprint, he everywhere turns hither and thither to the form of the soul. For he knows that this is the most important meaning of those famous words of the oracle, 'Know thyself,' namely, 'If you wish to be able to recognize God, you must first learn to know yourself'. So anyone who reads very carefully the works of Plato that I translated in their entirety into Latin some time ago will discover among many other matters two of utmost importance: the worship of God with piety and understanding, and the divinity of souls. On these depend our whole perception of the world, the way we lead our lives, and all our happiness. Indeed, it was because of these views that Aurelius Augustine chose Plato out of the ranks of the philosophers to be his model, as being closest of all to the Christian truth. With just a few changes, he maintained, the Platonists would be Christians.

*Cum nihil usquam sive morale, sive dialecticum, aut mathematicum, aut physicum tractet, quin mox ad contemplationem cultumque Dei summa cum pietate reducat. Quoniam vero animum esse tamquam speculum arbitratur, in quo facile divini vultus imago reluceat, idcirco dum per vestigia singula Deum ipsum diligenter indagat, in animi speciem ubique divertit, intellegens oraculum illud 'nosce te ipsum' id potissimum admonere, ut quicumque Deum optat agnoscere, seipsum ante cognoscat. Quamobrem quisquis Platonica, quae iamdiu omnia latina feci, diligentissime legerit, consequetur quidem cuncta, sed duo haec ex omnibus potissima, et pium cogniti Dei cultum, et animorum divinitatem in quibus universa consistit rerum perceptio et omnis institutio vitae totaque felicitas. Presertim cum Plato de his ita sentiat, ut Aurelius Augustinus eum, tamquam christianae veritati omnium proximum, ex omni philosophorum numero elegerit imitandum, Platonicos asserueritque, mutatis paucis, christianos fore.<sup>73</sup>*

La ontología de Ficino (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 469), basada en su lectura de primera mano de Platón, de los neoplatónicos, y en la tradición de los *prisci theologi*,

<sup>73</sup> NOTA: Marsilio Ficino. *Platonic Theology*, ed. J. Hanskins, trans. M.J.B. Allen, pp. 8-11.

da lugar a una de las definiciones centrales del sujeto en tanto que ser con un componente inmaterial e indivisible, como un todo integral que se ha dado en llamar individuo—adviértase, por cierto, la reveladora etimología latina de esta palabra latina que usa Ficino para referirse al sujeto: *individuum*, el que no está dividido. Esta aura o presencia inmaterial se halla en todas las partes del cuerpo, y emana de un agente incorpóreo, que es independiente de las cualidades de la materia en la que se encuentre. Los atributos del alma que formula Ficino (inmaterialidad, integridad, y agencia) fueron ya establecidos por los filósofos de la antigüedad a los que él sigue, empezando por los *prisci theologi* (Zoroastro, Mercurio, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras), hasta desembocar en Platón, al cual a su vez siguió Aristóteles. La genealogía del sujeto que establece Ficino es bien clara, y es importante tenerla en mente para el momento en que se trate sobre las críticas a la modernidad de autores como Heidegger.

Pero veamos cómo estructura Ficino al alma, y cuál es su relación con el resto del cosmos, y sobre todo con el conocimiento transcendental a través de sus diferentes componentes (vid. Trinkaus 1995, pp. 476-77, y ss.). Veremos que en su tratamiento de este tema surgen diferentes conceptos que son de relevancia para la doctrina de las artes en general y de la poética en particular.

Cuando trata de las diferentes partes del alma como constituyente fundamental del sujeto en el libro XIII de la *Theologia platonica*, Ficino localiza al *idolum* en la parte inferior de la misma. Dada su localización, ésta es la parte del alma humana que tiende a converger con el cuerpo: *Idolum quoque illud animae, id est rectrix potentia corporis, non est animae purae officium, sed animae iam vergentis ad corpus*. Este *idolum*—que también se llama fantasía o imaginación—recoge las impresiones sensibles y las organiza en imágenes. La que él llama *mens* constituye la parte superior del alma (*mens enim animae inest non quantum anima proprie est, sed quantum angelica et a supernis mentibus occupata*), y es la que tiende hacia lo divino y superior. Por último, la razón (*ratio*) es un componente intermedio, que conduce al alma, a partir de los fenómenos sucesivos en el tiempo percibidos a través de los sentidos, hacia las conclusiones de un concepto universal:

*Verum ratio interponitur, vis quaedam verarum propria animarum, per quam in universali conceptu a principiis rerum ad conclusiones temporale successione discurrunt effectus resolvunt in causas, causas iterum in effectus deducunt, discurrunt etiam conceptu particulari ad discursionis universalis exemplar.*

A pesar de constituir la parte inferior del alma que tiende hacia el cuerpo (*iam vergentis ad corpus*), obsérvese la importancia que se da a esta facultad intermedia del *idolum*:

*Et quando aliquid in nostra incurrit extrema, puta in mentem, idolum vel naturam, fieri quidem potest ut anima statim illud quoquomodo percipiat, non tamen prius animadvertit se illud percipere, quam in potentiam transeat mediam. Cum enim potentia media sit, per quam nos homines sumus, immo et quod ipsi sumus, quod pertinet ad eam, evidentissime ad homines pertinet*

And whenever something comes into the range of our extreme parts, as into the mind, the *idolum* or our nature, it is possible for the soul immediately to perceive it, but it is not aware of perceiving it before it passes into this middle power. For since it is through this intermediary power that we are men, indeed that we ourselves are, whatever pertains to it, most evidently pertains to men.

Los afectos de la fantasía o *idolum* son cuatro: deseo, placer, miedo y dolor. Sin embargo, lo que más cuenta son los afectos de la *mente*, que se demuestran por ejemplo en el furor poético. En tanto que las otras artes se adquieren con tiempo (y práctica, hemos de pensar, como *techne*), la obra de los poetas es como un compendio de las otras artes:

The affection of the mind is also shown in the fury of poetic inspiration, as Plato has shown in the *Phaedrus* and in *Ion*. Whereas individual arts are acquired over a long period of time without the aid of God, poets such as Orpheus, Homer, Hesiod and Pindar insert signs of all the arts in their works. Many compose in madness and afterwards do not know what they have said, as if God had used them as musical instruments. The best poets were not erudite prudent men but those struck with divine madness. God picks inept men for this to show that poetry is a divine gift.<sup>74</sup>

Obsérvese que Ficino relaciona estrechamente la inspiración poética con la profética, así como con la elevación de la meditación filosófica, esto es diferentes tipos de elevaciones hasta llegar a un tipo de conocimiento de orden superior—literalmente en un ascenso por la escala del universo, la llamada *great chain of Being*. Esta noción es de origen platónico y está muy relacionada con lo mencionado en la sección anterior en relación a la doctrina de San Agustín sobre poética y música (v. pp. 287 y 343 más arriba).

Todas estas divisiones y funciones se corresponden con los tres órdenes de sucesión en el cosmos: la providencia, el destino y la naturaleza, con los cuales se corresponden respectivamente el intelecto, la fantasía y el cuerpo del individuo, con la razón como un ente libre y autónomo de intermediación entre todos ellos. La capacidad de los poetas, los profetas, los sacerdotes o los filósofos (correspondientes con los cuatro tipos de locura que menciona Platón en el *Fedro*), para abstraerse del cuerpo y del mundo abstracto hacia el mundo del intelecto (hacia el ámbito que

<sup>74</sup> *Theologia platonica*, lib. XIII, cap. 2, citado por Trinkaus 1995 vol. II, p. 480.

conecta la parte superior del alma, la *mens* con el todo organizado por la providencia) viene dada a través de estas conexiones del intelecto con la providencia. Conexión, que como hemos visto, se produce por la reorganización del mundo sensible a través de imágenes en el *idolum*. El *idolum* o fantasía, por su parte, permite al hombre elevarse por encima de su condición animal, y controlarla, lo cual a su vez facilita el paso hacia las partes superiores.<sup>75</sup>

Estas especiales conexiones del alma de aquellos individuos capaces de abstraerse hacia el ámbito de la sabiduría y de la belleza absolutas facilitan la capacidad creadora del hombre, así como su industriiosidad. Éste resulta así capaz de emular e imitar la naturaleza por medio del arte y de la industria, y sobre todo de imitar las obras de la naturaleza divina. Y de esta forma puede llegar a perfeccionar las obras de la naturaleza inferior—i.e., la naturaleza creada—corrigiéndola y modificándola. El siguiente párrafo de Ficino ilustra muy bien la idea del hombre como rey de la creación, y de cómo su naturaleza de pequeño dios y *artifex* le eleva por encima de las demás especies. Esta cita constituye también una de esas declaraciones programáticas del optimismo humanista y de su concepto del *homo faber*, de la idea del hombre como un émulo de la naturaleza, así como de un competidor con la misma, a través del uso de la *técnica* y de las *artes*. Igualmente el tono y los contenidos de este párrafo constituyen un revelador trans fondo para comprender mejor la tradición hacia la cual se dirige la crítica que hace Heidegger a la matematización del universo recogida en su artículo “The Age of the World Picture”<sup>76</sup>. Aquí Ficino da también un buen ejemplo de la visión sintética y universal del humanismo y del optimismo renacentistas al mostrar cómo dentro del mismo pensador se pueden encontrar trazas de transcendentalismo a la vez que elogios y defensas de la técnica y las ciencias:

The other animals either live without art, or have each one single art to the use of which they do not turn by their own power but are dragged by a law of fate. The sign of this is that they gain nothing from time for the work of making things. On the contrary men are the inventors of innumerable arts which they practise according to their own decision. This is shown by the fact that individuals practise many arts, change, and become more experts by extensive exercise, and what is marvellous, human arts make by themselves whatever nature itself makes, so that we seem not to be servants of nature but competitors... Man at last imitates the works of divine nature and perfects, corrects and modifies the works of lower nature.

<sup>75</sup> Cabría establecer aquí una comparación con lo que dice Ernesto Grassi acerca de Salutati y su *De laboribus Herculis*, al tratar de las musas, el papel de la memoria, y la *inventio* como la capacidad de descubrir similitudes entre las diferentes percepciones sensibles para así alcanzar el conocimiento. Grassi (p. 72 ss.) identifica este tipo de proceso de conocimiento como uno de los centrales, de los rasgos distintivos del humanismo, del cual Grassi encuentra trazas en Vico, así como en Heidegger.

<sup>76</sup> Ficino hace una larga lista—que no se recoge en la cita—de grandes logros técnicos de los hombres, en la que menciona por ejemplo, cómo a través de las reglas de las matemáticas, Arquitas de Tarento construyó una paloma mecánica que podía volar (vid. Trinkaus 1995 vol. II, p. 482).

*Caetera animalia vel absque arte vivunt, vel singula una quadam arte, ad cuius usum non ipsa se conferunt, sed fatali lege trahuntur. Cuius signum quod ad operis fabricandi industriam nihil proficiunt tempore. Contra homines artium innumerabilium inventores sunt, quas suo exsequuntur arbitrio. Quod significatur ex eo quod singuli multas exercent artes, mutant, et diuturno usu fiunt solertiores, et quod mirabile est, humanae artes fabricant per seipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quas non servi simus naturae, sed aemuli... Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat'.<sup>77</sup>*

Otro gran neoplatónico del Renacimiento es Pico della Mirandola. Y en su pensamiento se vuelve a encontrar la doctrina de la teología poética. Resulta interesante contemplar cómo en su filosofía se encuentra la influencia del neoplatonismo medieval que precedió a la escolástica de los siglos XIII y XIV, y que tuvo un cierto papel en el método de interpretación alegórica de ese periodo. De ahí su tendencia—bien clara en su comentario al *Canzone d'amore* de Girolamo Benivieni (vid. Trinkaus 1995, vol. II, p. 520-521)—a deducir y establecer relaciones abstractas entre los símbolos expresados a través de las imágenes y las acciones concretas de un mito. En contraste con los párrafos de Ficino que acabamos de leer, la idea del hombre de Pico della Mirandola se halla anclada más bien en la tradición poético-religiosa del misticismo pagano, cristiano y hebreo, que en la idea de la vida activa y del *homo faber* renacentista. En tanto que Ficino ofrece una imagen fáustica del hombre como experimentador y como mago, Pico tiene un concepto del hombre básicamente religioso y poético. Para Ficino el hombre era un milagro, y como tal también hacía milagros a través de una especie de experiencia visionaria auto-hipnótica que gracias al vuelo de la imaginación le elevaba al mundo superior, donde podía ponerse en contacto con seres angelicales y almas estelares, invocar sus poderes y no sólo encantar a las bestias como una especie de moderno Orfeo, sino también operar de manera efectiva sobre la naturaleza inferior. Pico, sin embargo, como demuestra su lectura alegórica del relato de la creación en el *Génesis*, entreteje la imagen del cosmos y de la cosmogonía que encuentra allí con su filosofía del hombre, con su antropología, y el resultado es un relato místico-poético en el que hombre y universo aparecen como seres transpasados por un alma vibrante que les da la vida.

---

<sup>77</sup> Ficino, *Theologia platonica*, XIII, iii, citado por Trinkaus 1995, vol. II; p. 482, y n. 44. Véase más abajo, p. 407. Véase Trinkaus 1995, vol. I, pp. 247-8 para una idea similar de Manetti con el hombre como segundo creador. El largo pasaje que cita Trinkaus (1995, vol. II, p. 482 ss) de la *Theologia platonica* ilustra muy bien la idea del dominio de la naturaleza por parte del hombre—y podría ser de mucho provecho para alguien que trabaje en ecocrítica y buscara textos que legitimen el dominio absoluto del hombre sobre la naturaleza y su derecho absoluto a manipularla. Este mismo párrafo es también un buen contraste para complementar la información y el análisis del pasaje de *Las metamorfosis* que se hace en el Apéndice III.

LA POESÍA COMO *ALIENILOQUIUM*. DEL MÉTODO ALEGÓRICO AL PLATONISMO RENACENTISTA

Una de las principales operaciones que llevó a cabo el humanismo fue la reforma de las disciplinas, colocando a la poesía en la cúspide de las artes liberales, cúspide ocupada en la jerarquía escolástica por la teología. Como demuestran sin embargo la *theologia poetica* y la *theologia platónica*, no se produjo una ruptura total entre uno y otro sistema, y a pesar de las obvias diferencias, al elevar a la poesía como la suprema entre las artes liberales no se abandonó del todo a la teología, sino que más bien se teologizó a la poesía. En esta sección veremos que el humanismo que siguió a Petrarca usó también el método de lectura alegórico para dirigirse a los textos paganos, y usando las herramientas de los métodos de lectura que inauguró San Agustín, se dedicó a actualizar a la poesía pagana bajo una perspectiva cristiana y universal. Y así, contra los ataques que la tachaban de terrenal, demasiado centrada en los placeres y en la belleza sensual y carnal, los humanistas se lanzaron con entusiasmo a la defensa de la poesía no sólo como un discurso con valor filosófico y ético, sino también como una expresión indirecta (un *alieniloquium*) de la palabra de Dios, el cual habla a través de los poetas de igual modo que lo hizo a través de los profetas. De esta forma, se puede ver cómo se pasa del concepto de *theologia poetica* al de *theologia platónica*, que a su vez constituye la base de la primacía del platonismo en las artes, con la idea del amor—el *eros* platónico—como la energía universal que atraviesa a todos los seres y anima a los artistas y a sus obras. Tendremos ocasión de comprobar cómo este discurso platónico se une al petrarquismo que ya se ha estudiado en secciones anteriores, y ambos forman el sustrato discursivo no sólo de la poesía de Sir Philip Sidney, sino también de su célebre tratado *Defence of Poetry*, que constituye un compendio casi enciclopédico de los diferentes argumentos que habían usado los humanistas para defender a la poesía de los fundamentalistas de su tiempo. Una comprensión de estas corrientes humanistas contribuirá por tanto a poner en perspectiva la obra de Sidney.

La poesía como *alieniloquium* implica la noción del poeta como *vate*, como profeta que inspirado por la divinidad y conectado con la misma articula en sus versos verdades de orden divino, y de carácter filosófico y moral, ocultas bajo los ropajes de los dioses paganos o de los fenómenos de la naturaleza, a veces incluso bajo imágenes que pueden recordar literalmente el amor terrenal, cuando en realidad su referente

último (ése que siempre está más allá del texto y del discurso, ese *otro* al que suele apuntar) es la verdad transcendental. Por eso, la *theologia poetica* deriva de la poética bíblica, ya que en ambos casos el método de interpretación ha de ser el mismo. A su vez, el hecho de que las Sagradas Escrituras hubieran usado el lenguaje figurativo, los tropos, las metáforas, etc., da prestigio y autoridad al resto del discurso poético, y justifica que se busquen los significados ocultos bajo las superficies de apariencia más pagana.

Así se establece una nueva genealogía, en cuya raíz se habla de los *prisci poetae*, que en la tradición platónica se convierten en los *prisci theologi*, los antiguos teólogos, que prefiguran las verdades de la revelación cristiana tal y como aparecen en las Sagradas Escrituras. Ya Petrarca, en su invectiva *Contra medicum*, avanza esta idea, que conocerá diferentes avatares y evoluciones a lo largo del humanismo posterior, hasta derivar en el neoplatonismo del petrarquismo renacentista:

The greatest philosophers testify and the authority of the saints confirms, that the first theologians among the gentiles certainly were poets, and, if you do not know it, the name of poet itself indicates it. Among these Orpheus was especially ennobled, whom Augustine mentions in the eighteenth book of the *City of God*. 'But they failed to arrive at the destination they sought' someone has said. I admit it, for perfect knowledge of the true God is the consequence not of human study but of heavenly grace. Nevertheless the spirit of these most studious men should be praised, because, by what roads they could, they drew near to the desired heights of truth so that they preceded the philosophers in this very great and necessary inquest. It should be believed also that these most ardent investigators did at least reach as far as they were able to go by human powers, so that, according to that principle of the Apostle stated above, invisible things having been known and seen from those things which are made, they attained to some sort of knowledge of the first cause and of the one God; and thus they successively acted in all ways so that, what they did not dare do publicly because the living truth had not yet illumined the world, they might secretly persuade – that the gods were false whom the deluded people worshipped.<sup>78</sup>

Petrarca ya afirma, pues, la existencia de una suerte de tradición secreta, oculta bajo el significado literal y manifiesto de los poetas paganos. Estos poetas paganos ya estaban imbuidos de la inspiración divina—una suerte de intuición de la gracia—que los convertía en ocultos profetas-poetas.

Para estudiar el fenómeno de la modernidad y del Renacimiento como modernidad temprana, es muy revelador comprobar que Boccaccio, uno de los grandes fundadores de la principal tradición vernácula renacentista, como es la italiana—la cual que luego serviría de modelo y de inspiración para el resto de las tradiciones nacionales europeas—también tuvo un papel muy activo en la actualización de las interpretaciones cristianas y en la alegorización cristiana de los mitos paganos.

---

<sup>78</sup> *Invectiva contra medicum*, ed. Pier Giorgio Ricci, Roma, 1950, pp. 71-72; citado por Trinkaus 1995, pp. 692-3.

Boccaccio no sólo inaugura toda una gran tradición narrativa con su *Decamerón*, sino que también compuso un tratado en latín—*De genealogia deorum*—que durante muchos años constituyó el manual principal de consulta para los mitos y las leyendas de la Antigüedad Clásica, hasta que fue desplazado por otros en el siglo XVI.

Desde el mismo comienzo de su *De genealogia deorum*, Boccaccio siente la necesidad de curarse en salud y defender su tratado de las acusaciones de impiedad que puedan llegar a lanzarle los fundamentalistas que vean en su catálogo de leyendas no cristianas un ataque a la fe y a la verdad revelada. Y sobre todo necesita defender su afirmación de que los poetas paganos eran teólogos. Como suele ser habitual en el humanismo, Boccaccio se remonta a San Agustín para su defensa. El de Hipona, en la *Ciudad de Dios*, ya citaba también a Varrón, quien a su vez se refiere a los tres tipos de teologías que se encuentran en los poetas: la mítica, la física, y la civil. La física es la principal, ya que trata de la naturaleza del universo y del hombre. Se recurre al repetido argumento de que el propio Aristóteles llamó a los poetas profetas, dado que sus obras son alabanzas de los dioses, sus poderes y su naturaleza. Boccaccio traza así una genealogía, en la que los poetas paganos tienen una primera intuición de un Ser todopoderoso al contemplar sus obras en la naturaleza. Y coincide con Petrarca—quien expuso esta idea en su epístola a Gerardo—en relatar cómo al tiempo que se construían templos, y se elaboraban rituales para alabar a dicho principio rector del universo, de la naturaleza y de los hombres, estos mismos poetas teólogos también componían cánticos y versos en alabanza del mismo, siendo éste el origen de la poesía. Boccaccio añade a Moisés a esta genealogía, como el primerísimo de los *prisci poetae*, a quien con posterioridad siguieron otros poetas bíblicos, así como los griegos.

Junto con la obra de Boccaccio, *De genealogia deorum*, el *De laboribus Herculis* de Salutati constituye otro hito en el establecimiento de la doctrina de la teología poética. La teoría de Salutati es particularmente interesante a la luz de la lectura que hace Freccero de la poética de Petrarca como idolatría, porque Salutati localiza el origen de la poesía en la adoración de los ídolos por la humanidad primitiva y precristiana:

Since poetry, because it seems to me to be most similar, had its beginnings with the worship of idols, I believe we must investigate how and at what time so great an error invaded the world.<sup>79</sup>

Los poetas comenzaron a ejercer su oficio por este periodo, según Salutati, al afanarse en escribir acerca de todos estos falsos ídolos, pero escondiendo la auténtica naturaleza del Dios verdadero bajo un velo tejido de mitos y fábulas, dado que tenían

---

<sup>79</sup> *De laboribus Herculis libri quattuor*, ed. B.L. Ullman, p. 76, citado por Trinkaus 1995, pp. 697-98.

levantar las iras de sus contemporáneos si denunciaban la falsedad de sus dioses. De esta forma, en opinión de Salutati, estos ocultos poetas estaban más cercanos a la verdad, y su relación con ella era mucho más profunda y sincera que la de los filósofos de su época, los cuales se pretendían grandes sabios y profesores. Salutati también establece su propia versión de la genealogía de los poetas-profetas, y afirma que fue Enoc el primero que invocó el nombre del Señor, aunque también afirma que incluso Enoc tuvo que recurrir a expresiones y palabras indirectas (i.e., al *alieniloquium*) para referirse a Dios, dada su inexpresable infinitud:

... since it is written that Enoch began to invoke the name of the Lord; but it is impossible to speak properly of God by words of human invention, since He is entirely infinite and inexpressible, and cannot be explained by us; therefore that invocation was undoubtedly by means of figurative words signifying something else than Him; thus from this time it may be said that our poetry, which we are discussing, began. For also many Hebrews thought the image of God itself was invented for which depreciatory words were spread.<sup>80</sup>

En cuanto a la poesía secular, al igual que las Sagradas Escrituras tienen el amor de Dios como el aliento que las impulsa, la que él llama poesía humana también tiene tanto al Creador como a la criatura como centro de su discurso. En consecuencia, el centro oculto y místico de esta poesía son las relaciones entre Dios y los hombres, lo cual justifica su carácter teológico.<sup>81</sup>

Otro aspecto muy interesante de la obra de Salutati es el tratamiento que da al tema de las Musas, y a la poesía como conocimiento (vid. Grassi p. 71 ss). En la teoría del conocimiento de Salutati—como en todo el humanismo—la *inventio* juega un papel fundamental (vid. p. 381 más abajo): la *inventio* es el proceso a través del cual descubre las similitudes y analogías entre todas las percepciones, y a partir de aquí es capaz de abstraer universales. Es fácil ver aquí los ecos y los paralelismos no sólo con otros autores humanistas que ya se han mencionado, tales como Ficino, sino que también es posible ver algunos conceptos que volverán a emerger, por ejemplo, con el empirismo de Locke o Hume. Igualmente, el tema de la recolección de los dispersos fragmentos de la experiencia nos retrotrae a la idea del sujeto de San Agustín.

Salutati trata de este asunto en la parte que dedica al análisis de la naturaleza y función de cada una de las musas—y aquí de nuevo podemos ver el método de interpretación alegórica de Salutati en pleno funcionamiento: la idea de que bajo el

<sup>80</sup> Salutati, *De fato*, citado por Trinkaus 1995, vol. II, p. 698.

<sup>81</sup> En cierta forma, en esta alegorización de la poesía pagana, y en la empresa de deducir significados ocultos y generales a partir de imágenes concretas, y del establecimiento de genealogías con otras doctrinas y disciplinas, Salutati también inaugura lo que luego se convertiría –en su versión secularizada– en la crítica literaria. Sobre esto véase el artículo de Andrew Delbanco.

ropaje mítico de la antigüedad clásica se encontraban las líneas maestras de una teoría del conocimiento y de una poética. Al comentar los significados y el simbolismo de la tradición clásica de las musas, *Salutati* pretende demostrar cómo éstas son fundamentales a la hora de comprender los orígenes del conocimiento (*scientia*). De forma que las competencias de las musas no se limitan tan solo al ámbito de la poesía, sino que también se ocupan de todas las formas elevadas de la vida de la mente, y representan un principio puramente intelectual. En palabras del propio Cicerón, vivir con las musas es vivir humanísticamente—*cum Musis, id est, cum humanitate et doctrina*<sup>82</sup>. Más que abordar a las musas una por una como representantes individuales de cada una de las ciencias o disciplinas, *Salutati* trata de ellas en conjunto, dado que su presencia como tal es la que hace posible la búsqueda del conocimiento y el desarrollo de una *doctrina perfecta*. En el siguiente párrafo, *Salutati* resume algunos de los procesos y de los conceptos básicos de la teoría del conocimiento humanista, estrechamente relacionada con su poética, en concreto la *memoria*, y la *invención* como proceso de descubrimiento de *analogías* a partir de los fragmentos de la experiencia. En dicho párrafo, *Salutati* resume las nueve funciones de las musas en lo que se refiere al aprendizaje y el conocimiento:

So that science can be perfected, it is most important to want to learn with pleasure, to be persevering, to perceive, to remember the perceived, to find something out from all of these, to make a judgment about what has been found out, and finally, to make a selection.

*Oportet enim, ut doctrina perfecta sit, primum velle, secundum delectabiter velle quod discas, tertio perseverare, quartum percipere, quintum percepta tenere, sextum ex his ómnibus aliquid invenire, septimum iudicare super inventis, octavum eligere, nonum et ultimum optime pronuntiare*  
(*Salutati, De laboribus Herculis, I.9.14*)

La quinta musa, Polimnia, simboliza la retención de lo que se percibe ("*percepta tenere*"), o sea, la memoria, en tanto que la sexta, Erato, representa la invención ("*ex his omnibus aliquid invenire*"). *Salutati* deriva tales significados a partir de la etimología de los nombres de dichas musas: "*Polimniam enumerat quati 'multa memorantem'. 'Polis' enim 'pluralitas', 'Neomen' memoria est... Erato quod ex Graeco confirmans latine dici quasi similia invenit*" (*Salutati, De laboribus Herculis, I.9.14*). De manera que no se puede alcanzar la sabiduría o el conocimiento si no se tiene la capacidad para ir más allá de los fragmentos de la experiencia hacia el descubrimiento de analogías. La *retención* y *recolección* de lo que ha sido percibido sólo conduce al conocimiento cuando se sintetiza a través de la *inventio*:

---

<sup>82</sup> Cicerón, *Tusculanae*, v.23.66.

For what would it mean to only remain with the parts and not with something that is worthy of our efforts, namely, with putting together what results from imitating what is perceived and then moving from one similar thing to the next?

Quid enim esset solum incumbere partis et nichil dignum tanto studio vel saltem perceptorum imitatione componere at de similibus in similia se transferre?  
(*Ibid.*, I.9.12)

Salutati, al igual que todos los humanistas que usaron el método alegórico para actualizar la poesía pagana, también estableció un vínculo con la tradición medieval—lo cual viene por cierto a demostrar lo falaces y superficiales que pueden llegar a ser las afirmaciones y separaciones categóricas entre unos periodos y otros. Con esto inaugura al mismo tiempo la idea de que bajo las apariencias y los mitos de una y otra tradición se hallaba una misma filosofía del hombre de carácter universal así como un concepto de Dios con una voluntad que actuaba a través de la providencia. Esto equivale al reconocimiento de una serie de valores universales en términos de las inquietudes y experiencias humanas, valores que se hallan por encima de las diferencias culturales y religiosas. Con este universalismo el humanismo, como en tantas otras cosas, establece una de las bases fundamentales de la llamada modernidad.

En este recorrido por el humanismo que sucedió a Petrarca, Cristóforo Landino representa el paso final dado para la transformación de la teología poética en una teología platónica, la cual a su vez daría lugar a la estética basada en el neoplatonismo que vendría a dominar el siglo XVI. Con sus comentarios a la *Eneida* de Virgilio y a la *Divina comedia* de Dante, Landino fusionó las doctrinas humanistas sobre el papel central de la voluntad en el sujeto con la doctrina platónica del *eros*. Como en el caso de Ficino, supone un nuevo avatar de la dicotomía en el pensamiento occidental entre cristianismo y platonismo, con un nuevo énfasis y un nuevo realineamiento de los diferentes componentes, tras la fundamental reactivación del platonismo de primera mano con la labor filológica y divulgadora de Marsilio Ficino. Y así uno de los aspectos más interesantes de Landino es su *platonización* de Virgilio a través del método alegórico de interpretación. Con ello retomó la idea que hemos visto antes en San Agustín—recuérdese su lectura alegórica de la *Eneida*—y transformó a Eneas en un símbolo del cristiano de a pie como un peregrino dentro de un esquema teleológico agustino: Trinkaus describe al Eneas que emerge de los comentarios de Landino como un “Christian Everyman” (1995, pp. 712-13).

Partiendo de la doctrina platónica tal y como aparece en el *Fedro* y el *Ion*, Landino consideraba que el poeta estaba a mitad de camino entre Dios y hombre, dado

que su proceso creador se producía a partir de material ya existente (esto es, de la naturaleza creada), pero también a través de la creación a partir de su propia mente dada la especial conexión de ésta con el ámbito de lo trascendental. Dios crea de la nada, y el hombre crea con lo existente, bien a partir de la naturaleza creada, bien a partir de sus intuiciones de lo divino: de ahí la situación intermedia y privilegiada del poeta. Esta inspiración semidivina del poeta le permitía tener acceso a conocimientos que estaban fuera del alcance del resto de los mortales, de ahí que el poeta sea también un teólogo y un profeta.

Virgilio se contaba entre los *prisci theologi* y los *prisci poetae*, en tanto que sobre todo la *Eneida* es una obra cuyo significado profundo (que Landino se encarga de revelar y comentar) es una representación del camino que han de seguir los hombres hasta llegar al bien sumo, esto es, la contemplación de lo divino. Landino se adhiere a la genealogía de *prisci poetae / theologi* que se había establecido ya en el humanismo, con la lista de poetas bíblicos (David, Salomón, el autor del *Deuteronomio*, Isaias o Moisés), cuyo saber se transmitió a los paganos (Orfeo, Hermes Trismegisto, etc.) y a su vez de éstos a Platón. Virgilio y Dante son dos componentes más de esta estirpe de poetas profetas y teólogos.

Landino distingue dos niveles de interpretación en toda poesía teológica: el significado manifiesto y el significado latente. Si la interpretación del sentido latente saca a la luz los significados de orden teológico, místico y trascendental, el sentido manifiesto revela la descripción que ejemplifica las virtudes cívicas de la vida activa. Este doble nivel de interpretación es muy significativo, y se relaciona en cierta forma con la doble consciencia de la que habla Trinkaus. Por esta razón se encuadra también en la tradición humanista de intentar reconciliar los dos aspectos de la experiencia humana, i.e. la organización social y política de orden práctico dentro de la historia y dentro de la ciudad, por un lado, y por otro la economía moral y trascendental del individuo. El hecho de que el mismo tipo de discurso—la poesía—sea polivalente a la hora de ejemplificar la conducta y el camino a seguir en ambos ámbitos es muy significativo y merece un comentario y un estudio detallado de Landino:

But, as we recognize this in Vergil, there are accordingly two modes of living among men, of which one consists in speculation, and the other is placed in action. So also in this poet, as he informs us about the whole man, you will apprehend a double meaning. For if you judge that which appears to be extrinsic from a knowledge of the words, it is concerned entirely with civil life and right actions and from these the perfect actions which are concerned with life and the moral virtues; so you will find it not only described but also depicted, so that he not only teaches these things by his very

clear doctrine but also draws you to it by his marvelous smoothness of speech and also when necessary incites and drives you towards it by the vehemence and force of his style.<sup>83</sup>

El otro lado de la interpretación, la de la íntima *penetralia*, como la denomina Landino, muestra el camino para el sumo bien, el *summum bonum*, y lo interesante del siguiente párrafo es que la expresión de esta especie de camino de perfección cristiano está mucho mejor articulado en el *extraño modo poético*, que en la prosaica y pedestre práctica habitual de los filósofos. Tanto en lo cívico, como en lo transcendental, Landino continua y revivifica la tradición de que la poesía no sólo alimenta el alma y dirige a la voluntad hacia el sumo bien—en otras palabras, conforma el centro secreto del individuo—sino que también educa a buenos ciudadanos en las virtudes cívicas y sociales. No se puede pensar en una situación más privilegiada para la poesía como género. En Landino entendido como el culmen de la tradición humanista del Renacimiento y su elevación de la poesía al más alto rango, podemos ver cómo ésta es polivalente, y cómo en su tipo de discurso se encuentran enseñanzas prácticas para el ciudadano y para la cura y orientación de las almas—desde esta perspectiva será interesante comparar esto con el papel mediador que tiene el ámbito de lo estético y la poesía a partir de Kant y dentro del Romanticismo. Una diferencia interesante es que en el humanismo—y en Landino en particular—la razón debía dirigir la voluntad hacia el fin apropiado, y en este sentido, es de suponer que para dirigir la voluntad en el sentido correcto, los textos poéticos que servían de guías debían de algún modo u otro estar alineados con la razón que dirige la voluntad y el deseo en la dirección correcta (vid, Trinkaus 1995, pp. 717-18). En otras palabras, poética y razón no están reñidas aquí—obviamente porque no se trata de una razón instrumental o matematizada, *desencantada*, sino de una razón que conecta lo divino con lo humano de algún modo, en tanto que la razón a partir de la Ilustración se desgaja de la teleología y de la escatología cristiana, de un universo total y orgánico, y se queda a ras de tierra.

If, however, it is permitted to look into his most intimate *penetralia*, how much, immortal God, how great, how admirable, and finally how salutary for us you will find it. For, since he knew both by himself from his own great wisdom and also learned from the divine Plato, that men are so created by the supreme God that we are eager to be of value not only to ourselves but to all others, as far as it can be done, he decided to compose this poem in such a way that it would teach us where and what is the final good, and what other goods are to be sought on account of it, and also by what methods we might be carried there as though by a certain and indubitable road. And he proposed to write about this not by the more vulgar practice of many philosophers but in the rare and poetic way.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Laur., f. 127r-v; Cristóforo Landino, comentarios a la *Eneida* de Virgilio, citado por Trinkaus 1995, vol. II, p. 715.

<sup>84</sup> Laur. f. 127v, *ibid.*; citado por Trinkaus 1995, vol. II, pp. 715-16.

La recta razón que orienta a la voluntad y al deseo en la dirección correcta es una razón inspirada por la divinidad, y es por supuesto un todo con el resto del sistema de fuerzas cósmicas regidas por el amor divino, y así está por supuesto lejos de la razón instrumental que más tarde se alejaría del ámbito de la estética y de la poética. Por eso uno de los elementos que Landino combina es el tema de la evolución del hombre primitivo hacia una organización social basada en la razón sobre la cual los hombres aprendieron a vivir en sociedad, en la *ciudad*. No se olvide que esta *ratio* se basaba en el pitagorismo, y que el propio San Agustín había usado la palabra para referirse a la armonía de equivalencia entre Dios y la creación<sup>85</sup>, de forma que se trata de una *ratio* que consistía en proporción y armonía con el universo y con el mundo transcendental de la divinidad, y para nada constituye la razón deductiva o instrumental como proceso de pensamiento totalmente interiorizado y subjetivizado—mentalizado—desligado de toda conexión con un sistema armónico universal. Landino combina, digo, este tema de la evolución desde el primitivismo hasta la sociedad racionalizada (en tanto que armonizada con lo divino) con el tema de los dos amores, de los dos *eros*, y usa a Troya como ejemplo representativo de la primera fase de la humanidad, cuando los hombres eran irracionales y no sabían de cosas divinas. Perseguían por tanto la felicidad a través del placer, del amor terrenal, hasta que poco a poco fueron descubriendo—gracias a sacerdotes y poetas, no se olvide—que estos placeres eran débiles y mundanos, y que había un Ser superior cuyo amor era mucho más real y verdadero, y hacia el cual habría que dirigir la voluntad. Es este amor verdadero el que hace a los hombres dueños de sí mismos y en consecuencia dueños y capaces de cualquier empresa que puedan proponerse en el ámbito de la naturaleza creada (vid. Trinkaus 1995, pp. 719-20).

En cuanto al poder de la poesía, la fuerza que la impulsa, la base de la inspiración del poeta, y su conexión con el cosmos creado y con su Creador es el amor, *eros* como fuerza universal y divina. Y aquí la doctrina de la voluntad se conjuga con el platonismo. Porque la volición humana parte de una atracción *erótica* por el objeto al que se dirigen sus acciones. Y hay dos tipos de *eros*, representados por las dos Venus,

---

<sup>85</sup> Véase p. 290 más arriba. Para el pensamiento estoico, tan importante en el Renacimiento, frecuentemente opuesto, pero también mezclado con el pensamiento de San Agustín, la razón era el elemento divino que formaba parte de la naturaleza humana como la capacidad universal de conocer la naturaleza y el principio que regulaba el cosmos. En la doctrina moral de los estoicos—insisto, frecuentemente combinada con el agustinismo en el Renacimiento—la virtud consiste en adecuar la conducta a los dictados de la razón, en armonía con el cosmos y con la naturaleza (vid. Bouwsma 1975, pp. 10-11). A diferencia del agustinismo, que era más providencialista en su doctrina y ponía un énfasis especial en el libre albedrío, el estoicismo propugnaba una especie de determinismo naturalista dentro del cual el destino del hombre, como microcosmos, estaba más directamente asociado a los movimientos y designios del todo universal, y la historia no estaba orientada a lo largo de las líneas de la escatología agustiniana—Bouwsma denomina a este aspecto de la doctrina estoica una *teología natural* (ibid.).

la carnal y la divina. Uno es el amor propio, que deviene en placer, y el otro el amor de cosas elevadas, que se convierte en virtud. Por supuesto, esto es otro avatar del tema de la doble voluntad que vimos tematizado en la obra de Petrarca, y está también relacionado con la distinción de San Agustín entre el uso y el disfrute<sup>86</sup>. En este sentido merece la pena recalcar que este tema de la voluntad dividida, y por tanto del modo en que el sujeto modela y construye su propia interioridad, constituye el entramado y el andamiaje interno de la poética del yo de San Agustín y de Petrarca—heredero uno del otro, y sin perder nunca de vista la noción de Vance según la cual la teología de San Agustín tiene un carácter esencialmente semiótico y poético. Merece igualmente la pena llamar la atención sobre el hecho de que en las diversas fases de este proceso, tanto en el momento *fundador* de San Agustín, en la revaloración de Petrarca, así como en el platonismo renacentista de Ficino, Landino y sus seguidores, Virgilio y la épica se hallan en el centro de estas articulaciones de la poética como el discurso más apropiado para la enseñanza y la articulación de la filosofía y la teología. En todos estos casos también Virgilio y su *Eneida* constituyen el eje con respecto al cual la tradición doctrinal y poética de la Biblia se conecta con la tradición de la antigüedad clásica para dar cuerpo al gran tronco de la tradición judeo-cristiana. Bajo esta perspectiva no sorprende que se haya considerado a Virgilio el Padre de Occidente.

---

<sup>86</sup> Véase la nota de más arriba con la referencia a *De doctrina christiana*, p. 334, nota 60.



### III

#### LA POÉTICA DEL SIGLO XVI EN INGLATERRA. SIDNEY Y SU *DEFENCE OF POESIE*

Para el momento en que se publicó la *Defensa de la poesía* de Sir Philip Sidney en 1595, ya había una considerable actividad en los nuevos modos poéticos en Inglaterra. Durante la primera mitad del siglo Sir Thomas Wyatt y Henry Howard ya habían introducido el petrarquismo en Inglaterra, con el soneto y el uso del decasílabo blanco por parte de este último para traducir a Virgilio por vez primera en inglés moderno. Hacia el final de la *Defensa*, el propio Sidney hace un breve repaso de la poesía inglesa que le precedió, remontándose al *Troilo y Criseida* de Chaucer. De su propio siglo menciona *The Mirror for Magistrates*, *The Shepherd's Calendar* de Spenser, y la lírica de Henry Howard como algunos de sus más destacados representantes (Vid. Robinson, ed. 1970, pp. 74-75). El petrarquismo, sin embargo, perdió vigencia durante muchos años, hasta el comienzo de la actividad de Sidney como autor, cuando conoció un nuevo auge.

Hacia 1595 también se había publicado algún que otro importante tratado de retórica, como *The Arte of Rhetorique* de Thomas Wilson (1553), o de poética, como *The Arte of English Poesie* de George Puttenham (1589). En 1531 con *The Governour*, Sir Thomas Elyot había situado a la poesía entre las disciplinas que eran fundamentales para la educación de un miembro de la corte, recogiendo la tradición humanista de la formación integral del individuo para cargos públicos, con la combinación de oratoria y poesía que se había convertido ya en estándar para formar

individuos virtuosos. Años más tarde, en 1570, Roger Ascham continuó con la tradición de Elyot en *The Schoolmaster*.

De entre todas estas diferentes alternativas he decidido concentrarme en el breve tratado de Sidney porque además de provenir de la pluma de uno de los mejores poetas líricos del renacimiento inglés, su *Defensa* constituye un compendio de las ideas que sobre la naturaleza y la función de la poesía habían venido circulando por Europa hasta las postrimerías del siglo XVI. Habrá ocasión de comprobar cómo lo que el humanismo había venido dictando en Europa se ve reflejado en un autor inglés que representa como pocos el triunfo de la lírica petrarquista en Inglaterra. La *Defensa* incluye además un elemento que no estaba demasiado presente en los humanistas que hemos estudiado hasta ahora. Me refiero a la doctrina aristotélica de la imitación, tal y como ésta surgió a raíz del auge de la *Poética* de Aristóteles a partir de sus primeras ediciones impresas en el renacimiento<sup>87</sup>. En consecuencia, y como afirma su editor Forrest G. Robinson, la publicación de la *Defensa* supone el arranque del neoclasicismo en Inglaterra, y es indudable que hay en ella una influencia directa de la *Poética* de Aristóteles, y de sus más recientes apólogos. Su eclecticismo, al mismo tiempo, no desdeña en absoluto el elemento neoplatónico, o la influencia de Horacio. En los próximos párrafos se hará un breve recorrido por algunos de los componentes del tratado. Baste ahora señalar, a modo de introducción, que la voluntad ecléctica de Sidney queda de sobra demostrada en las conclusiones al tratado, en las cuales hace un resumen de los diferentes argumentos y autores a los que ha recurrido para defender a la poesía. La amplia gama de autoridades y fuentes va desde el propio Aristóteles y su doctrina de la imitación, hasta Cristóforo Landino y su platónica doctrina de furor poético. Entre uno y otro aparecen también los nombres de Hesíodo, Homero, Pietro Bembo o Escalígero (vid. Robinson, ed., 1970, pp. 87-88). Este eclecticismo afecta también a lo que Sidney entiende por poesía. A lo largo de toda esta sección dedicada a la *Defensa* se ha de tener en cuenta que cuando Sidney habla de la poesía, se refiere de una manera a veces un tanto borrosa a una aristotélica idea de la misma, con lo que incluye la ficción, en tanto que la poesía es—a la par que inspiración divina, fuente superior de conocimiento y arrebató lírico—imitación y fingimiento de acciones humanas.

En la más genuina vena del humanismo renacentista, la defensa de la poesía de Sidney parte de los principios establecidos por la tradición retórica de la Antigüedad Clásica. Del humanismo toma también la visión de la poesía como herramienta

---

<sup>87</sup> La primera edición impresa de una traducción al latín se publicó en Venecia en 1498, y la primera impresión del texto original en griego data de 1508. Vid. García Yebra, 1974, pp. 18, 34

educativa por excelencia, de la poesía como *paideia*, fuente principal de conocimiento, camino de perfección y virtud, tanto cívica como moral. Este último elemento, como hemos visto en el humanismo italiano y como veremos de nuevo en Sidney, eleva a la poesía a la cúspide entre las otras disciplinas. Y al igual que el resto del humanismo, Sidney también se acerca a la poesía filosóficamente, mostrando la influencia del neoplatonismo en su defensa de la poesía como el alegórico velo que cubre verdades ocultas y transcendentales, como resultado de la chispa divina en el alma del hombre. En pocas palabras, la obra muestra el proverbial y fructífero eclecticismo de la época. Esta excepcional exhaustividad en términos doctrinales se debe a la formación internacional de Sidney a través de sus diferentes viajes por Europa, que le permitieron entrar en contacto con el humanismo internacional de la época y sus doctrinas poéticas a través de los autores y las obras más recientes. La *Defensa* revela sus raíces en la retórica y la elocuencia clásicas no sólo en estos contenidos que la entroncan con la tradición humanista. También su aspecto formal delata sus raíces, pues está articulada como una *oratio*, como un discurso en la más ortodoxa tradición de Cicerón y Quintiliano.

Un elemento que viene a enfatizar el carácter excepcional de la *Defensa* de Sidney es que no existía un corpus crítico entre lo publicado en Inglaterra con anterioridad que le pudiera servir para pertrechar material con el que entretejer su tratado. De lo que recientemente se había escrito en Inglaterra, la única influencia que pudo haber recibido Sidney habría sido una especie de refuerzo negativo. Me refiero a la obra de Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579), un virulento ataque puritano contra poetas, dramaturgos y actores, precisamente dedicado a Sidney<sup>88</sup>. Robinson recoge la opinión de la crítica que durante años estimó que el tratado de Gosson provocó la contrarreacción de Sidney, aunque se apresura a añadir que no hay muchos argumentos para defender esta interpretación. En primer lugar, como es bien conocido, Sidney era uno de los grandes paladines del protestantismo en la corte de Isabel Tudor, y por ello no hay ninguna ironía o contradicción en que un miembro de su mismo partido le dedicara un tratado de este tipo. Es posible asimismo que Sidney compartiera las opiniones de Gosson sobre lo que el puritanismo de la época consideraba la inmoral y corrupta influencia de la escena inglesa sobre el público: y así lo admite hacia el final de la *Defensa* (vid. Robinson, ed. 1970 pp. 74-75). La única

---

<sup>88</sup> El subtítulo de la obra de Gosson es muy revelador: "a plesaunt invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Caterpillers of a Commonwealth". Gosson tuvo un predecesor en la obra de John Northbrooke, cuyo *Treatise against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* vió la luz pública alrededor de 1577.

obra que Sidney salva de esta censura al teatro de su época es *Gorboduc*, a la que elogia por lo elevado de sus sentencias morales y su ejemplar valor cívico. A pesar de eso, en uno de sus arrebatos aristotélicos y neoclásicos Sidney echa en cara a dicha obra que falte a las unidades de tiempo y de lugar, contraviniendo así los preceptos establecidos en la *Poética*.

Pero volviendo a Gosson y su tratado, sí que se debe registrar cierta ironía en el hecho de que use como puritano argumento contra la poesía el que ésta “slop downe into the hart, and with gunshotte of affection gaule the minde”<sup>89</sup>. Pues aquí Gosson no hace más que repetir la idea humanista de que la poesía actúa como retórica persuasión, y a través de su apelación a los afectos pasa por el corazón e infecta la mente. Gosson, como todo el humanismo, cree en el poder moldeador de la conducta que tiene la poesía, y por eso la estima tan peligrosa cuando conduce por los afectos a la voluntad en lo que él estima es una dirección incorrecta.

Obsérvese que Sidney no contradice esta opinión, sino que más bien la matiza de manera fundamental al afirmar que la poesía—la buena poesía, moral y formalmente hablando—sí que conduce a los afectos, y por ende a la voluntad, en la dirección correcta. Existe un grupo de disciplinas que se orientan al conocimiento de las cosas (por ejemplo, el derecho o la medicina, esto es, disciplinas *instrumentales*), y otro grupo que tiene fines morales conducentes al fin supremo de todo proceso de aprendizaje, cual es una vida activa guiada por la virtud. Dentro de esta categoría moral se hallan historia, filosofía y poesía. Entre todas ellas, la poesía reina suprema.

A través de la doctrina aristotélica de que el conocimiento supremo que ha de llevar a la acción trata de ideas universales sobre los vicios y las virtudes, o sea, de que el conocimiento superior es de carácter abstracto, Sidney concluye que la mejor forma de mover a la acción es proporcionar a dichas nociones generales y abstractas una vestimenta verbal para de esta forma hacerlas visibles al ojo de la mente. Al tratar de lo universal y abstracto como objeto principal de las formas superiores de conocimiento la historia queda excluida, porque trata de lo particular y específico. Sidney recurre a Aristóteles directamente para argumentar con el filósofo griego que la poesía es *philosophoteron* y *spoudaioteron*, o sea más concienzuda, seria y filosófica que la historia. La razón es que en tanto que la historia trata de lo particular (*kathekaston*), la poesía se ocupa de lo universal (*katholou*) (véase Robinson, ed. 1970, p. 31)<sup>90</sup>.

<sup>89</sup> Gosson, *op.cit.*, citado por Robinson, ed., p. xix.

<sup>90</sup> Cervantes se hace eco de estas doctrinas típicamente renacentistas, cuando hace decir al bachiller Sansón Carrasco que “... uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las

Contra la filosofía Sidney tiene algunas de las típicas reservas que los humanistas formularon contra la escolástica. Es cierto que la filosofía trata de principios y conceptos universales, y que su doctrina puede ser correcta. Su aridez y verbosidad, sin embargo, no mueven a los afectos y por tanto no conducen más allá de la pura especulación hacia una vida activa regida por el principio de la virtud. Ésta era una idea que se remontaba al menos al periodo del humanismo de Francesco Petrarca, cuyo célebre adagio afirmaba que es mejor amar el bien que conocer la verdad<sup>91</sup>.

Sidney afirma que a partir de la visualización de las ideas universales y abstractas por el ojo de la mente, la poesía proporciona imágenes vívidas, moviendo los afectos, y de esta forma conduce del conocimiento (*gnosis*) a la acción (*praxis*). Uno de los principales recursos de los que dispone el poeta para proporcionar esta vividez es la *enargeia*, la cual consiste en una articulación del discurso poético de tal manera que las ideas abstractas queden expresadas con claridad en imágenes concretas<sup>92</sup>. Por contra la filosofía no llega a dar ese paso, y se queda en conocimiento abstracto y con frecuencia oscuro. Las imágenes de la poesía iluminan las verdades universales, las embellecen y las hacen accesibles al entendimiento de una manera mucho más efectiva, con lo cual terminan por guiar a la voluntad, y eventualmente a la acción<sup>93</sup>. La importancia doctrinal del proceso de la visualización de ideas abstractas

cosas, no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna" (Segunda parte, cap. III; Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 26<sup>th</sup> ed., 2007, p. 55, en general este capítulo está lleno de ecos de las doctrinas poéticas del renacimiento, y merece un estudio más reposado). Don Quijote vierte sus propias opiniones acerca de la poesía en la Segunda Parte, capítulo XVI (p. 159 ss. en la edición de Allen)

<sup>91</sup> Sobre este tema, véase Trinkaus 1979, pp. 31-33.

<sup>92</sup> Hay numerosas fuentes para el concepto de *enargeia*, y Robinson menciona entre otros a Aristóteles (*Retórica*, III, 10, ss.), Escalígero (*Poetices*, III, 26), y Puttenham (*Arte*, p. 143). Véase la nota 426 de Robinson (pp. 80-81). Preminger & Brogan (1993: p. 332) la definen como aquella figura de la retórica clásica que apela a los sentidos del oyente o lector, principalmente a la vista, y señalan a Quintiliano como el tratadista que proporciona una más detallada descripción de la misma: "... by penetrating the visual imagination of the listener and involving him in the subject of the speech, the orator can persuade more effectively than through logical argument alone. To achieve *enargeia*, the orator must use his visual imagination (*phantasia*) to conjure up the scene mentally. He then represents this vision in the delivery of the speech, evoking an analogous image, and producing the concomitant feelings, in the mind of the audience. One important technique for vivid portrayal is the selection and disposition of significant detail. The theory of *enargeia* supposes a reciprocal relation between mental images and the arousal of emotion, and is thus linked to the notion of *psychagogia*—leading or enchanting the mind" (*ibid.*). En lo concerniente a la poesía, es importante tener en cuenta la doctrina de Longino que recogen Preminger y Brogan, que ilustra una interpretación más platonista o neoplatonista del término, más allá de la simple persuasión retórica: "Outside practical rhetoric, *enargeia* was also felt to be a desirable quality in historiography and, especially, poetry. The Latin rhetoricians often drew their examples of *enargeia* from Virgil, as the Greeks did from Homer. Ancient commentaries on Homer and on Attic tragedy frequently draw attention to vividly pictorial passages and phrases. For Pseudo-Longinus (*De Sublimitate* 15), vivid imagery (which he usually refers to as *phantasia*) is one means of attaining the sublime. But he makes an important distinction between the use of such imagery by the orator, who must keep within the bounds of credibility, and by the poets, who are free to invent and elaborate fabulous subjects". (*Ibid.*)

<sup>93</sup> "For suppose it be granted (that which I suppose with great reason may be denied) that the philosopher, in respect of his methodical proceeding, doth teach more perfectly than the poet: yet do I think that no man

a través de la mente sin duda responde al neoplatonismo y a la función que según vimos más arriba Ficino y otros atribuían al *idolum* para ir de lo particular—esto es, del ámbito de la percepción—hacia las esferas superiores en las cuales se hallan los principios universales, las ideas abstractas que constituyen el verdadero conocimiento.

Para explicar el proceso de creación y percepción poética, Sidney recurre a la noción de “fore-conceit” o *Idea*. Ésta viene a ser la estructura conceptual del poema, que precede al propio proceso de escritura del mismo (vid. Robinson 1970, p. xxii). Por medio del “fore-conceit” Sidney propugna ir de lo abstracto a lo concreto, construyendo el poema como una especie de mapa o diagrama, una pintura o imagen que representa al “fore-conceit”<sup>94</sup>. A su vez, el lector podrá repetir este mismo proceso en dirección opuesta, y gracias a la imagen concreta del poema podrá llegar al principio universal y abstracto incorporado en él. El poema parece convertirse así en un *alieniloquium* de este “fore-conceit” tomado del ámbito de los universales, del mundo de las ideas. En términos de la teoría del conocimiento de Marsilio Ficino, el “fore-conceit”, como idea abstracta, encuentra un nombre y una morada a través de la *inventio*, por medio de su paso por el *idolum*, esa parte inferior del alma humana que está más en contacto con el cuerpo y que organiza las dispersas percepciones sensibles en imágenes. Es éste *alieniloquium*, esta *imagen heterológica* lo que constituye la base para que el lector, a través de su propia invención llegue, por el camino inverso, a asimilar el concepto abstracto que estaba en su origen. El texto poético es aquí sólo un mediador, un vehículo para componer y descomponer en términos visuales, concretos y aprensibles, ideas y principios universales de carácter abstracto. El concepto que el neoplatonismo, y la teoría del conocimiento aristotélica, y por supuesto la tradición agustiniana, tenían de la poesía como proceso heterológico o *alieniloquium* contrasta con la interpretación deconstructiva que hace Freccero del petrarquismo como discurso *tautológico*. Un principio que en la deconstrucción parte del principio de Derrida: no hay nada fuera del texto.

---

is so much *philophilosophos* as to compare the philosopher in moving with the poet. And that moving is of a higher degree than teaching, it may by this appear: that it is well nigh the cause and the effect of teaching. For who will be taught if he be not moved with desire to be taught; and what so much good doth that teaching bring forth (I speak still of moral doctrine) as that it moveth one to do that which it doth teach? For as Aristotle saith, it is not *gnosis* but *praxis* must be the fruit. And how *praxis* can be, without being moved to practice, is no hard matter to consider”. (Robinson, ed. 1970 pp. 36-37).

<sup>94</sup> Es en este sentido en el que Sidney menciona la doctrina horaciana del *ut pictura poesis*. Vid. Robinson, ed. 1970, pp. 18-20. En este fragmento Sidney se explaya en uno de sus frecuentes recursos a las metáforas relacionadas con la imagen y la representación visual para explicar la naturaleza y función del discurso poético. Además de la conocida *Ars poética* de Horacio (verso 333 ss.), también Aristóteles había recurrido a dichas comparaciones en la *Poética* (XXV). Vid. García Yebra, ed. 1974, y Hardison & Golden, ed. y trad. 1995. Por cierto que esta teoría del conocimiento, basada en metáforas de visualización, y de la *representación (vorstellung)* de conceptos abstractos constituye la tradición moderna que Heidegger rechaza en su artículo “The Age of the World-Picture”.

Como se verá a lo largo de este recorrido por la poética de Sidney, este tema es fundamental, y no sólo lo pone en estrecha relación con las doctrinas centrales del humanismo, sino que también lo entronca con la tradición más amplia de la poesía como conocimiento que continúa después del siglo XVI. Para Sidney, lo que distingue a la poesía de las otras disciplinas es precisamente esta capacidad de hacer visible al ojo de la mente conceptos que de otra forma encontrarían más dificultad para ser aprehendidos por el entendimiento humano. A su vez, la viveza, claridad y encanto de dicha imagen, la *enargeia*, proporciona el conocimiento del bien que conduce a la voluntad, al deseo, en la dirección correcta. Como se puede apreciar en la siguiente cita—el párrafo es la conclusión de una larga disquisición en la cual se comparan historia, filosofía y poesía—la poesía ilumina, y hace atractivas y persuasivas las doctrinas, los áridos conocimientos que el filósofo articula:

Now doth the peerless poet perform both: for whatsoever the philosopher saith should be done, he giveth a perfect picture of it in someone by whom he presupposeth it was done, so as he coupleth the general notion with the particular example. *A perfect picture I say, for he yieldeth to the powers of the mind an image of that whereof the philosopher bestoweth but a wordish description, which doth neither strike, pierce, nor possess the sight of the soul as much as that other doth.* For as in outward things, to a man that had never seen an elephant or a rhinoceros, who should tell him most exquisitely all their shapes, color, bigness, and particular marks; or of a gorgeous palace, the architecture, with declaring the full beauties, might well make the hearer able to repeat, as it were by rote, all he had heard, yet should never satisfy his inward conceits with being witness to itself of a true lively knowledge. But the same man, as soon as he might see those beasts well painted, or the house well in model, should straightways grow without need of any description, to a judicial comprehending of them. *So no doubt the philosopher, with his learned definition, be it of virtue, vices, matters of public policy or private government, replenisheth the memory with many infallible grounds of wisdom, which, notwithstanding, lie dark before the imaginative and judging power if they be not illuminated or figured forth by the speaking picture of poesy.* (Robinson, ed. 1970, pp. 27-28; las cursivas son mías)

Sidney abre los primeros párrafos de su tratado en defensa de la poesía con argumentos que son un eco del humanismo italiano que hemos estudiado en las secciones anteriores. El principal de ellos es el carácter fundador de la poesía como fuente de conocimiento, y en calidad de tal con un papel central en el establecimiento de todas las grandes civilizaciones. Los nombres de los poetas griegos que menciona Sidney son familiares: Museo, Homero, Hesíodo, Linus, y una extensa lista de poetas-fundadores de ciudades y de civilizaciones. Dicha genealogía se remonta a los orígenes míticos—Sidney desafía al lector a encontrar una tradición textual anterior a la que fundaron los *prisci poetae*—y se extiende, en la empresa de apropiarse del prestigio y la autoridad moral de la cultura de la antigüedad clásica, hasta Gower y Chaucer, poetas fundadores para la tradición inglesa. Como etapas intermedias entre Grecia e Inglaterra, Sidney menciona a Roma y a los poetas del humanismo italiano: Dante,

Boccaccio y Petrarca. Difícilmente se podrá encontrar una mejor y más explícita articulación del canon moderno en el ámbito de la poesía inglesa.

Let learned Greece, in any of her manifold sciences, be able to show me one book before Musaeus, Homer, and Hesiod, all three nothing else but poets. Nay, let any history be brought that can say any writers were there before them, if they were not men of the same skill as Orpheus, Linus, and some other are named, who, having been the first of that country that made pens deliverers of their knowledge to their posterity, may justly challenge to be called their fathers in learning: for not only in time they had this priority (although in itself antiquity be venerable), but went before them, as causes to draw with their charming sweetness the wild untamed wits to an admiration of knowledge. So as Amphion was said to move stones with his poetry to build Thebes, and Orpheus to be listened to by beasts, indeed stony and beastly people, so among the Romans were Livius Andronicus and Ennius. So in the Italian language, the first that made it aspire to a treasure-house of science were the poets Dante, Boccaccio, and Petrarch. So in our English were Gower and Chaucer, after whom, encouraged and delighted with their excellent fore-going, others have followed to beautify our mother tongue, as well in the same kind as in other arts." (Robinson, ed. 1970, pp. 5-7)

Pero más allá de la función cívica que debidamente cumplieron los poetas al establecer la sabiduría o ciencia activa—ciencias aplicadas, diríamos hoy—también la primera articulación del saber abstracto y universal, la filosofía, se debe a los *prisci poetae*. Éstos dieron origen no solamente a la filosofía natural, sino también a la filosofía moral, de la cual parten los principios en los que se basan las leyes para el establecimiento de las repúblicas, así como su buen y justo gobierno. El mismo Platón aparece en la nómina de *prisci poetae* como continuador del mito de Atlantis que había comenzado Solón.

This did so notably show itself, that the philosophers of Greece durst not a long time appear to the world but under the masks of poets. So Thales, Empedocles, and Parmenides sang their natural philosophy in verses; so did Pythagoras and Phocylides their moral counsels; so did Tyrtaeus in war matters and Solon in matters of policy: or rather, they being poets, did exercise their delightful vein in those points of highest knowledge which before them lay hid to the world. For that wise Solon was directly a poet, it is manifest, having written in verse the notable fable of the Atlantic Island, which was continued by Plato. (Robinson, ed. 1970, pp. 7-8)

La presencia de un filósofo de la talla y el prestigio de Platón es fundamental para prestar autoridad a una defensa de la poesía. De nuevo Sidney recurre a la noción de la poesía como método retórico para la persuasión, a través de la belleza y del fingimiento—de la ficción, al igual que hizo Platón al continuar la fábula de Atlantis. Pero Platón recurrió a la poesía no sólo para establecer mitos y fábulas. También revistió el poder interior de su doctrina filosófica con la belleza de la poesía, y articuló sus enseñanzas en forma de diálogos fingidos para hacerlos más accesibles a los lectores.

And truly, even Plato, whosoever well considereth shall find that in the body of his work, though the inside and strength were philosophy, the skin as it were and beauty depended most of poetry, for

all standeth upon dialogues, wherein he feigneth many honest burgesses of Athens to speak of such matters, that if they had been set on the rack they would never have confessed them; besides his poetical describing the circumstances of their meetings, as the well ordering of a banquet, the delicacy of a walk, with interlacing mere tales, as Gyges ring, and others, which who knoweth not to be flowers of poetry did never walk into Apollo's garden. (Robinson, ed. 1970, pp. 8-9)

Algo más adelante, sin embargo, Sidney se ve obligado a enfrentarse al problema del rechazo de Platón a los poetas. Lo hace afirmando que Platón en realidad no se oponía a la poesía *per se*, sino solamente a aquellos poetas que abusaban de la misma para difundir opiniones erróneas sobre los dioses. Sidney defiende su argumento recurriendo a la doctrina poética expuesta en el *Ion*, y concluye que Platón tiene a la poesía en más alta estima que el propio Sidney, al definirla como "a very inspiring of a divine force, far above man's wit" (Robinson, ed. 1970, pp. 66-7).

Igual que con los filósofos sucede con los historiadores, quienes también se sirven de la poesía, y se cita al mismo Heródoto y su invocación a las musas. El primer historiador también recurrió a la poesía en tanto que ficción para embellecer y hacer más efectivos e impactantes los relatos de acciones y batallas que él mismo nunca había presenciado, o para componer discursos que nunca habían pronunciado los grandes personajes en cuyos labios Heródoto los ponía.

And even historiographers (although their lips sound of things done, and verity be written in their foreheads) have been glad to borrow both fashion and perchance weight of poets. So Herodotus entitled his *History* by the name of the nine Muses, and both he and all the rest that followed him either stole or usurped of poetry their passionate describing of passions, the many particularities of battles, which no man could affirm; or, if that be denied me, long orations put in the mouths of great kings and captains, which it is certain they never pronounced. So that truly, neither philosopher nor historiographer could at the first have entered into the gates of popular judgments if they had not taken a great passport of poetry, which, in all nations to this day where learning flourisheth not, is plain to be seen; in all which they have some feeling of poetry. (Robinson, ed., 1970 p. 9)

Obsérvese que Sidney usa el término poesía con un significado muy amplio, y de nuevo en forma típicamente humanista, para referirse tanto al contenido como al continente de forma simultánea, esto es, poesía en tanto que un estilo bello y atractivo, y también en tanto que disposición de las diferentes partes, con un toque de ficción verosímil para ayudar no sólo a embellecer el discurso, sino también para hacerlo más creíble, accesible, y ejemplarizante a ojos del lector. Sidney aquí justifica que los sabios-poetas de la antigüedad, en tantas disciplinas diferentes, echaran mano del elemento de pura invención como justificación para el elemento persuasivo y embellecedor del discurso. Era este mismo elemento el que inquietaba a los enemigos de la poesía, principalmente a los puritanos, a quienes preocupaba el poder persuasivo

de tales recursos usados de manera indiscriminada. Esta actitud con respecto a la retórica como persuasión, y a la poética como la mayor de las artes persuasivas y *encantadoras* es parte de la ambigua posición del renacimiento con respecto a la misma<sup>95</sup>.

Para Sidney la poesía es una presencia universal, y su rol fundador y legislador en todos los grupos humanos es patente. Para demostrarlo Sidney echa mano de dos representantes de la alteridad en su época. Uno de ellos, Turquía, es el *otro* del Occidente europeo y cristiano. Y también entre los turcos hay poetas. Es interesante subrayar que al hablar de los poetas entre los turcos, Sidney los equipara con sus "law-giving divines". Recuérdese que para el humanismo los poetas son fundadores no sólo en el aspecto puramente cívico y secular, también fueron los fundadores de los ritos y los primeros grandes adoradores de la divinidad, de manera que combinaban la doble función de legisladores-fundadores y de sacerdotes-teólogos, en tanto que autores de textos sagrados y compositores de los primeros himnos en alabanza a la divinidad, al haber sido los primeros que alcanzaron el superior conocimiento de la misma. Pero más allá de los turcos—que por muy infieles que fueran habían construido al menos un gran imperio—incluso un pueblo bárbaro y aparentemente incivilizado como el irlandés (entre los cuales, dice Sidney, "truly learning goeth very bare") tiene también sus propios bardos. A la lista de bárbaros *otros* que disfrutaban del beneficioso poder de la poesía Sidney añade los indios (que ni siquiera tienen escritura, pero sí canciones e himnos), y los galeses:

In Turkey, besides their law-giving divines, they have no other writers but poets. In our neighbour contry Ireland, where truly learning goeth very bare, yet are their poets held in a devout reverence. Even among the most barbarous and simple Indians where no writing is, yet have they their poets, who make and sing songs which they call *areytos*, both of their ancestors deeds and praises of their gods; a sufficient probability that, if ever learning come among them, it must be by having their hard dull wits softened and sharpened with the sweet delights of poetry. For until they find a pleasure in the exercises of the mind, great promises of much knowledge will little persuade them that know not the fruits of knowledge. In Wales, the true remnant of the ancient Britons, as there are good authorities to show the long time they had poets which they called *bards*, so through all the conquests of Romans, Saxons, Danes, and Normans, some of whom did seek to ruin all memory of learning from among them, yet do their poets even to this day last, so as it is not more notable in soon beginning than in long continuing. (Robinson, ed. 1970, pp. 9-10)

El carácter divino de la poesía, su inspiración por los poderes superiores, quedaba demostrado por el hecho de que los romanos llamaran *vates* (profeta) al poeta. También el oráculo de Delfos y la Sibila se expresaban en verso. Y más allá de estas

---

<sup>95</sup> El rechazo de la doctrina puritana a la noción de que el arte mejore al modelo u original, y su ideal de transparencia absoluta entre significado y significante para no alejarse de la verdad y crear *objetos* o *artefactos* falaces viene perfectamente ejemplificado por las célebres instrucciones que Oliver Cromwell dio a su retratista, de quién exigió que lo pintase tal cual era, "warts and all".

supersticiones paganas, el David bíblico compuso los salmos, el más divino de todos los poemas. Aun cuando todos los demás argumentos quedaran invalidados, sólomente con la autoridad y el prestigio de la poesía bíblica se podría sostener con devastador éxito una defensa de la poesía como vehículo para el conocimiento y la verdad de orden superior.

And may not I presume a little further, to show the reasonableness of this word *vates*, and say that the holy David's Psalms are a divine poem? If I do, I shall not do it without the testimony of great learned men, both ancient and modern. But even the name Psalms will speak for me, which being interpreted is nothing but songs; then, that it is fully written in meter, as all learned hebricians agree, although the rules be not yet fully found; lastly, and principally, his handling his prophecy, which is merely poetical. For what else is the awaking his musical instruments, the often and free changing of persons, his notable *prosopopoeias*, when he maketh you, as it were, see God coming in His majesty, his telling of the beasts' joyfulness, and hills leaping, but a heavenly poesy, wherein almost he showeth himself a passionate lover of that unspeakable and everlasting beauty to be seen by the eyes of the mind, only cleared by faith? But truly, now having named him, I fear me I seem to profane that holy name, applying it to poetry, which is among us thrown down to so ridiculous an estimation. But they that with quiet judgments will look a little deeper into it, shall find the end and working of it such, as being rightly applied, deserveth not to be scourged out of the Church of God. (Robinson, ed. 1970, pp. 11-12)

Algo más adelante Sidney expone de manera explícita la doctrina aristotélica de la imitación—incluída la doctrina del enseñar deleitando—comentando la etimología de la palabra poesía a partir del griego *poiein*, con su equivalente inglés "maker"<sup>96</sup>. Después de comparar a diversas disciplinas, todas las cuales trabajan con la naturaleza (incluso la metafísica, ya que los conceptos universales con los que ésta trabaja son abstraídos de la naturaleza), Sidney concluye que sólo el poeta a través de su arte superior mejora la naturaleza y la eleva a la perfección. O bien inventa una especie de segunda naturaleza que no existía antes, creando seres fantásticos:

... And the metaphysic, though it be in the second and abstract notions, and therefore be counted supernatural, yet doth he indeed build upon the depth of nature. Only the poet, disdainig to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goes hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.

Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done, neither with pleasant rivers, fruitful trees, sweet smelling flowers, nor whatsoever else may make the too much loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver a golden. (Robinson, ed. 1970 p. 15)

---

<sup>96</sup> Para el párrafo en el que Sidney reconoce expresamente su deuda con Aristóteles, véase Robinson, ed. 1970, pp. 18-20. Aquí también hace una detallada descripción de los diferentes tipos de imitación, y distingue entre los poetas bíblicos y cristianos (que imitaron a la divinidad correcta), y a los paganos, que se equivocaron de Dios. La poesía que imita las excelencias de Dios constituye la más alta forma de imitación. Le sigue luego la poesía que a través de la imitación formula doctrinas filosóficas, ya sea de tipo natural, morales o incluso la astronomía, y aquí incluye a Lucrecio y su *De rerum natura*, o a las *Georgicas* de Virgilio.

Robinson (*ibid.* nota 55) apunta a Escalígero (*Poetices*, I, 1) como la fuente de este párrafo. Robinson resume lo que él llama la psicología clásica—parte de la cual hemos visto formulada por Marsilio Ficino—la cual sostiene que el intelecto, por el poder mediador de la imaginación, podía articular nuevas formas a través de los materiales percibidos por los sentidos. De ahí que pueda mejorar a la propia naturaleza en sí, combinando los elementos percibidos en la misma para formar una segunda naturaleza idealizada, el ámbito en el cual el poeta es rey y creador. Pero además de idealizar y mejorar la naturaleza dada, el poeta también puede inventar seres y criaturas fantásticas e inexistentes a partir de los dispares elementos percibidos por los sentidos, tras recombinarlos dentro del ámbito de su propia imaginación: “the zodiac of his own wit” lo llama Sidney, esto es, el *idolum* como la parte inferior del alma donde se reorganizan los dispersos fragmentos de la percepción. Aquí de nuevo Sidney se tropieza con una de las facultades de la poesía que puede convertirse en un arma de doble filo<sup>97</sup>, una de esas áreas en las que los enemigos de la poesía podían cargar sus ataques contra la misma, dado el poder que un uso incorrecto de la misma tenía para engendrar cosas inexistentes, o sea, falsedades.

Pero para Sidney la segunda naturaleza que crea el poeta tiene un carácter ejemplarizante, y además es de una belleza arrobadora, con lo cual está desprovista de falsedad o maldad. Dicha belleza que deleita sirve, por ejemplo, para difundir ideales de claros y perfectos varones como Eneas, de quien dice Sidney que difícilmente se podrá encontrar un ejemplar entre nosotros. Y es que esta segunda naturaleza que emerge del texto es resultado de la Idea o “fore-conceit”, la abstracción o concepto<sup>98</sup>, idealizada y perfeccionada que el poeta ha creado en su *imaginación*. Adviértase que Sidney quiere dejar muy claro que la segunda naturaleza se origina no en el texto, sino en la imaginación del autor, quien a su vez lo toma de principios

---

<sup>97</sup> Y así lo percibiría más adelante Addison al distinguir entre “true wit” y “false wit”. Véase la página 425, nota 142, más abajo.

<sup>98</sup> A partir de los elementos que convergen para componer la noción de “fore-conceit” y la doctrina que se halla detrás de la misma surgirían otras derivaciones con significados variables, como el *conchetto* italiano, del que deriva el inglés *conceit*, o la idea de *metaphysical conceit* o *metaphysical wit*. Véase la definición inicial que del mismo dan Preminger & Brogan (1993, p. 231), en la cual destaca el papel de la *imaginación* y de la *fantasía* en los orígenes del término, así como su carácter abstracto, en todo lo cual coincide con la descripción general que de él hace Sidney: “A complex and arresting metaphor, in context usually part of a larger pattern or imagery, which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways; in earlier usage, the imagination or fancy in general. Derived from the Italian *conchetto*, the term denotes a rhetorical operation which is specifically intellectual rather than sensuous in origin. Its marked artificiality appeals to the power of reason to perceive likenesses in naturally dissimilar and unrelated phenomena by abstracting from them the qualities (or logical “places”) they share”. Obsérvese también cómo esta definición de *conceit* no está muy alejada de la idea de sinestesia, con frecuencia señalada como la base de la poesía simbolista (y del modernismo en la tradición española).

universales. Sidney además insiste en el carácter ejemplarizante, en el poder persuasivo, de dicha segunda naturaleza y su función social:

But let those things alone and go to man, for whom as the other things are, so it seemeth in him her uttermost cunning is employed, and know whether she have brought forth so true a lover as Theagenes, so constant a friend as Pylades, so valiant a man as Orlando, so right a prince as Xenophon's Cyrus, so excellent a man every way as Virgil's Aeneas. Neither let this be jestingly conceived, because the works of the one be essential, the other in imitation or fiction; for any understanding knoweth the skill of the artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that *Idea* is manifest by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them. Which delivering forth also is not wholly imaginative, as we are wont to say by them that build castles in the air, but so far substantially it worketh, not only to make a Cyrus, which had been but a particular excellency, as nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world to make many Cyruses, if they will learn aright why and how that maker made him. (Robinson, ed. pp. 15-16)

Con estos argumentos Sidney rehúye la interpretación negativa de los poderes de la poesía y de la imaginación. Pero hay un argumento aún más poderoso para defender el carácter positivo de tal capacidad imaginativa y de la función benéfica que se deriva de la misma. Para demostrar esto Sidney recurre al platonismo, afirmando que si el hombre tiene la capacidad para crear esa segunda naturaleza, ello se debe a que está hecho a imagen y semejanza del Creador—al que Sidney llama “the Maker of that maker”. Dios ha conferido tal capacidad al poeta, y por eso la parte divina del hombre puede llegar a concebir la perfección, y a superar su propia naturaleza como parte del mundo creado, produciendo así obras que aspiran al mundo superior del conocimiento divino. Esta imaginación (“wit”) hace al hombre aspirar a la perfección divina, en tanto que su voluntad torcida le arrastra hacia los asuntos terrenales. De nuevo aquí encontramos formulado el tema de la voluntad dividida que ya se ha tratado con anterioridad en Petrarca.

Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of nature, but rather give right honor to the heavenly Maker of that maker, who having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature, which in nothing he showeth so much as in poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings, with no small argument to the incredulous of that first accursed fall of Adam: sith our erected wit makes us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it. But these arguments will by few be understood, and by fewer granted. Thus much (I hope) will be given me, that the Greeks with some probability of reason gave him the name above all names of learning.” (Robinson, ed. 1970, pp. 17-18)

El poeta, pues, al igual que Dios, crea con conceptos generales como modelos, conceptos que son el resultado del proceso de abstracción a partir de elementos particulares. Según una interpretación trascendentalista—que podríamos denominar *heterológica*—tal abstracción es un vehículo que acerca la mente del poeta a los universales que emanan de la mente de Dios. Según una interpretación no

transcendentalista—o *tautológica*—tales conceptos son solamente una abstracción realizada en la mente del poeta a partir de los dispersos fragmentos de sus percepciones sensibles—esto es, un artefacto mental y subjetivo sin justificación u orientación final más allá de su propio carácter de imagen articulada. La inherente ambigüedad y el potencial de una doble interpretación en tal proceso resultan evidentes. De ahí la ansiedad, y el interés de los humanistas, y de Sidney, por desactivar dicha indeterminación para así evitar que la interpretación cayera del lado secular o materialista, porque dicha interpretación dejaría tanto al creador como a la poesía encerrados en el laberinto tautológico de los signos—y lo que es peor aún, revelaría la idea de Dios como una ficción más entre las innumerables que pueden surgir de la imaginación de los hombres y del discurso religioso de los *prisci poetae* y *prisci theologi* que los fundaron en el origen mítico.

Como se ha visto arriba, éste es un problema al que tuvo que enfrentarse no sólo Petrarca, o el humanismo, sino el propio San Agustín. Y es que la concepción de la doctrina de la creación, y de la teoría del conocimiento como construcciones verbales o discursivas—esa consciencia semiótica a la que se refería Eugene Vance—seguía tan viva en las mentes de los humanistas y en los principios del humanismo como lo había estado desde la época de San Agustín. Sólo la apelación a un principio externo al discurso, un principio heterológico, podría salvar a los signos de convertirse en una constelación endogámica que entrara en una regresión infinita.

Robinson proporciona un excelente ejemplo de cómo la noción de lenguaje y discurso poético, y todas las metáforas relacionadas con el mismo, seguían constituyendo la forma simbólica en la que se articulaba el discurso teológico. Se trata en concreto de una obra del francés Phillipe de Mornay, publicada en 1581 y que el propio Sidney comenzó a traducir al inglés con el título de *A Woorke concerning the trewnesse of the Christian Religion*. Sidney nunca acabó su traducción, y le encargó el resto a Arthur Golding—traductor también de las *Metamorfosis* de Ovidio. La traducción completa al inglés se publicó en 1592. En los primeros capítulos de su obra, de Mornay afirma que Dios creó el *Logos*, la segunda persona de la Trinidad, “which some translate *Word* or *Speech*, and othersome *Reason*”, y así “we say that by the same *Speech* or *Word*, God made all things”. Al igual que Dios, la razón humana crea también palabras y frases. A partir de estas premisas, uno de los conceptos más interesantes de de Mornay es su noción de la doble habla, la cual resulta muy sugerente para poner en clara perspectiva los temas de la interioridad, del carácter eminentemente discursivo del sujeto, y de la íntima conexión de estos asuntos con el

discurso teológico. De Mornay afirma: "There is in man a dubble Speech; the one in the mynd, which they call the inward Speech, which we conceive afore we utter it; and the other the sounding image therof, which is termed the Speech of the Voyce". A través de su conocimiento de conceptos generales y universales aprehendidos por el hombre interior, que funciona según esa suerte de íntimo discurso pre-verbal, el hombre tiene acceso a los procesos y a los esquemas por medio de los cuales Dios creó el mundo, y así puede emularlo a su manera creando esa segunda naturaleza. El poeta: "maketh his worke by the patterne which he had erst conceived in his mynde, which patterne is his inward word: so God made the World and all that is therein, by that sayd Speech of his as by his inward skill or arte"<sup>99</sup>.

El pedigrí aristotélico de la poética de Sidney—dentro de su general carácter ecléctico—vuelve a emerger en la siguiente cita. Ésta resulta particularmente interesante porque en ella Sidney afirma que ni verso, ni ritmo, ni rima son elementos constituyentes de la poesía, tan sólo ornamentos. Por un lado, esta separación de forma y contenido, de las *razones* y de las *palabras* estaba determinada por la tradición retórica en la que se entronca Sidney, la cual distinguía la *inventio* de la *dispositio* y de la *elocutio*. La influencia de Petrus Ramus sobre Sidney también tiene su papel en esta distinción<sup>100</sup>. Pero aquí el peso principal quizá provenga más bien de la *Poética* de Aristóteles, porque Sidney insiste en que el centro, la función esencial de la poesía, es la imitación ("the feigning") de acciones e individuos ejemplares para la edificación moral de los lectores. La importancia del ornamento rítmico y verbal viene dada porque así se hace más agradable el discurso, y además se aleja a éste del habla común. Al ofrecer las verdades y las acciones dignas de imitar con tan bello ropaje éstas ganan un valor añadido. Pero en opinión de Sidney, nunca se ha de perder de vista la función educativa y ejemplificadora de la poesía. Por eso Sidney insiste en que hay autores que a pesar de no escribir en verso pueden ser considerados poetas en virtud tan sólo de su invención. Aprovecha también para subrayar—en lo que aparenta ser un reproche a algunos de sus contemporáneos—que hay autores que escriben en verso, y sin embargo no merecen el nombre de poetas.

For indeed the greatest part of poets have apparelled their poetical inventions in that numbrous kind of writing which is called verse; indeed but apparelled, *verse being but an ornament and no cause to poetry, sith there have been many most excellent poets that never versified, and now swarm many versifiers that need never answer to the name of poets.* For Xenophon, who did imitate so excellently as to give us *effigiem justí imperii*, the portraiture of a just empire, under the name of Cyrus (as Cicero saith of him), made therein an absolute heroical poem. So did Heliodorus

<sup>99</sup> Phillippe de Mornay, *Works*, III, 266-68, citado por Robinson, ed. 1970, p. 18, n. 63.

<sup>100</sup> Sobre la influencia de Ramus, vid. Robinson, ed. 1970, pp. 13-15, n. 53.

in his sugared invention of that picture of love in Theagenes and Cariclea, and yet both these writ in prose: which I speak to show, that it is not rhyming and versing that maketh a poet, no more than a long gown maketh an advocate, who though he pleaded in armor should be an advocate and no soldier. But *it is that feigning notable images of virtues, vices, or what else, with that delightful teaching, which must be the right describing note to know a poet by*: although indeed the senate of poets hath chosen verse as their fittest rainments, meaning, as in matter they passed all in all, so in manner to go beyond them, not speaking (table talk fashion, or like men in a dream) words as they chanceably fall from the mouth, but peizing each syllable of each word by just proportion according to the dignity of the subject. (Robinson ed. 1970, pp. 21-22; las cursivas son mías)

Más adelante, Sidney vuelve a incidir en la idea de que rima y verso no son elementos constituyentes de la poesía. Matiza, sin embargo, dicha opinión con un encomio de los aspectos formales de la poesía y del metro. Tal encomio tiene sus fuentes en Escalígero, quien propugnaba el carácter inseparable de ambos aspectos de la poesía—esto es, de la invención en tanto que contenido, de su forma rítmica y ornamento verbal. Sidney admite que dado que *oratio* y *ratio* (i.e., habla y razón) son las más excelsas facultades del ser humano, cualquier proceso que sirva para embellecer el habla no será desde luego indigno de elogio. Además, estos recursos rítmicos y armónicos en el verso facilitan su memorización, con lo cual Sidney concluye que el tipo de habla más fácil de recordar por fuerza ha de ser la más adecuada para articular el conocimiento y su enseñanza:

But that which giveth greatest scope to their scorning humors is rhyming and versing. It is already said (and, as I think, truly said), it is not rhyming and versing that maketh poesy. One may be a poet without versing, and a versifier without poetry. But yet presuppose it were inseparable (as indeed it seemeth Scaliger judgeth), truly it were an inseparable commendation. For if *oratio* next to *ratio*, speech next to reason, be the greatest gift bestowed upon mortality, that cannot be praiseless which doth most polish that blessing of speech, which considers each word not only (as a man may say) by his forcible quality, but by his best measured quantity, carrying even in themselves a harmony (without perchance number, measure, order, proportion be in our time grown odious). But lay aside the just praise it hath, by being the only fit speech for music (music, I say, the most divine striker of the senses), thus much is undoubtedly true, that if reading be foolish without remembering, memory being the only treasurer of knowledge, those words which are fittest for memory are likewise most convenient for knowledge. (Robinson, ed. 1970, pp. 53-4)

En la mejor tradición del humanismo que hemos venido recorriendo hasta ahora, Sidney reitera que la función de la poesía, como la más alta forma de conocimiento, es el dirigir a la voluntad en la dirección correcta. Reafirma Sidney que no se trata tan sólo de conocer la verdad, sino más allá de eso, desear hacer el bien, tanto en lo que trata de lo moral (en los asuntos del alma, diríamos) como en el ámbito de lo público (lo que Sidney denomina “the ethic and politic consideration”).

*This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgment, and enlarging of conceit, which commonly we call learning, under what name soever it come forth, or to what immediate end soever it be directed, the final end is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by their clayey lodgings, can be capable of. For some that thought this felicity principally to be gotten by knowledge, and no knowledge to be so high and heavenly as*

acquaintance with the stars, gave themselves to astronomy; others, persuading themselves to be demi-gods if they knew the causes of things, became natural and supernatural philosophers; some an admirable delight drew to music; and some, the certainty of demonstration, to the mathematics. But all, one and another, having this scope, to know, and by knowledge to lift the mind from the dungeon of the body to the enjoying his own divine essence. But when by the balance of experience it was found that the astronomer, looking to the stars, might fall into a ditch, that the inquiring philosopher might be blind in himself, and the mathematician might draw forth a straight line with a crooked heart, then lo did proof, the overruler of opinions, make manifest that *all these are but serving sciences, which, as they have each a private end of the mistress knowledge, by the Greeks called architectonike, which stands (as I think) in the knowledge of a man's self, in the ethic and politic consideration, with the end of well doing and not of well knowing only*: even as the saddler's next end is to make a good saddle, but his farther end, to serve a nobler faculty, which is horsemanship; so the horseman's to soldiery, and the soldier not only to have the skill, but to perform the practice of a soldier. So that, *the ending end of all earthly learning, being virtuous action, those skills that most serve to bring forth that have a most just title to be princes over all the rest.* (Robinson, ed. 1970, pp. 22-23; las cursivas son mías)

A pesar del patente eclecticismo de Sidney, que le lleva a incluir ciertos elementos neoplatónicos, el peso del aristotelismo en el tratado no le permite admitir muy bien la idea del *furor poético* que los neoplatónicos derivaron a través de su origen en el *Ion* de Platón. La poesía para Sidney no es una ciega inspiración divina que se apodera del poeta y lo conduce al estado de locura o furor poético. Es más bien una *techne* que se aprende y se practica, y que por medio del *arte* como *techne* se puede perfeccionar.

Marry, they that delight in poesy itself should seek to know what they do, and how they do, and especially look themselves in an unflattering glass of reason, if they be inclinable unto it. For poesy must not be drawn by the ears; it must be gently led, or rather it must lead; which was partly the cause that made the ancient-learned affirm it was a divine gift, and no human skill; sith all other knowledges lie ready for any that hath strength of wit; a poet no industry can make, if his own genius be not carried unto it; and therefore is it an old proverb, *orator fit, poeta nascitur*. Yet confess I always that as the fertilest ground must be manured, so must the highest flying wit have a Daedalus to guide him. That Daedalus, they say, both in this and in other, hath three wings to bear itself up into the air of due commendation: that is, Art, Imitation, and Exercise. But these, neither artificial rules nor imitative patterns, we much cumber ourselves withal. Exercise indeed we do, but that very fore-backwardly: for where we should exercise to know, we exercise as having known; and so is our brain delivered of much matter which never was begotten by knowledge. For there being two principal parts, matter to be expressed by words, and words to express the matter; in neither we use Art or Imitation rightly. (Robinson, 1970, pp. 72-73)

El caso de Sidney, tanto en su obra poética como en su ecléctico tratado, viene a constituir un buen ejemplo del giro que la poética va tomando a partir del siglo XVI, un momento en el cual ésta recupera temas heredados de todos los periodos anteriores y abre nuevos horizontes en la tradición europea e inglesa. Sidney demuestra también cómo la poética en la tradición inglesa bebe directamente de las fuentes del humanismo europeo, y espero que dentro del contexto de este trabajo su caso sirva para justificar un acercamiento teórico al fenómeno de la poética desde presupuestos en apariencia demasiado amplios que sin embargo contribuyen a explicar los casos individuales dentro de las tradiciones nacionales con mucha más profundidad y claridad. El estudio de *A Defence of Poesy* demuestra que dicho acercamiento de

carácter general proporciona un trasfondo esencial del cual sacar términos, conceptos y procesos que antes o después se ven reflejados en casos concretos dentro de la tradición inglesa. Con esta idea en mente, esta sección pretende culminar el estudio de algunas de las evoluciones de la poética desde la época de San Agustín hasta el siglo XVI, en puertas de la incipiente revolución científica que llevaría a partir del XVII y del XVIII al desarrollo de la modernidad propiamente dicha. Antes de continuar con el estudio de las relaciones entre modernidad y poética en este periodo, la siguiente sección retomará el tema del Renacimiento como modernidad temprana a través del estudio de algunas de las críticas de la modernidad que surgieron en el siglo XX, en concreto a partir de la obra del filósofo alemán Martín Heidegger, y de la referencia puntual a algunas de sus más significativas raíces en Nietzsche. El excursus que sigue además de servir de enlace entre los periodos que enmarcan cronológicamente el Renacimiento como modernidad temprana anticipará algunos de los temas y motivos que se abordarán en secciones posteriores dedicadas a periodos más recientes.

## EXCURSO

A VUELTAS CON LA POESÍA Y EL CONOCIMIENTO. LA CRÍTICA DE HEIDEGGER AL  
HUMANISMO COMO CRÍTICA A LA MODERNIDAD

Según Martín Heidegger, uno de los fundamentos de la tradición filosófica occidental es el problema del Ser. Entre las muchas y complejas formas en que Heidegger abordó este tema, la que interesa aquí es su crítica al humanismo como sistema de pensamiento de la Edad Moderna. Quisiera ahora tomar esta crítica como punto de partida para, a través de la lectura que hace Ernesto Grassi de la relación entre Heidegger y el humanismo, proporcionar una visión del mismo diferente a la de Charles Trinkaus. Si a la hora de hablar de la lectura que del humanismo lleva a cabo Charles Trinkaus existía la obligación de advertir que dicha lectura quedaba determinada por su perspectiva cristiano-liberal, al introducir las interpretaciones de Grassi hay que reconocer que algunas de sus particularidades se deben a que en la serie de conferencias que sirvieron de base a la obra en cuestión (*Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*), Ernesto Grassi se proponía trazar una continuidad entre el humanismo y la filosofía *antimoderna* de Heidegger. Esto lleva a Grassi a disentir de otras lecturas del humanismo renacentista, como las de Paul Oskar Kristeller y la de Ernest Cassirer, quienes consideraban al Renacimiento como el origen

de la epistemología moderna. Grassi parte de una evaluación negativa de esta lectura porque fue precisamente esta visión del humanismo la que llevó a Heidegger a rechazarlo (vid. Grassi 1983, pp. 31, 32ss.), como habrá ocasión de comprobar más adelante. Al mismo tiempo, el examen de la posición de Heidegger con respecto al humanismo nos dará la oportunidad de comentar aspectos y autores dejados de lado en secciones anteriores, y con ello despejará algo el camino hacia el estudio de épocas posteriores en el siguiente capítulo.

Como es bien conocido, Heidegger contrapone la tradición platónico-aristotélica con la de los presocráticos (vid. p. 329, nota 53 más arriba). Simplificando de forma bastante grosera, Heidegger pone más énfasis en la existencia y el Ser, en el conocimiento, como proceso más que como objeto. Como veremos con más detalle al comienzo del siguiente capítulo, en "The Age of the World Picture" Heidegger identifica el concepto de "visión del mundo" ("World Picture") como la esencia fundamental de la edad moderna, estableciendo una interesante comparación entre Parménides y Platón, en tanto que el primero formula una noción del ser, del conocimiento, y del hombre como una especie de interacción dinámica, de mutua revelación entre Ser y hombre, mientras que Platón, a través del concepto de *eidos*, fundamenta la separación esencial entre sujeto y objeto que subyace a la idea de "visión del mundo". Como apunta en una nota a la siguiente cita William Lovitt, el traductor de Heidegger al inglés, resulta fundamental captar aquí el diferente significado del sustantivo *Vernehmer*, relacionado con el verbo *vernehmen* (oir, percibir, comprender), el cual connota una precepción inmediata, en contraste con la idea de re-presentación asociada al verbo *vor-stellen*, cuyo significado implica el detener y objetivizar.

The modern interpretation of that which is, is even further from the interpretation characteristic of the Greeks. One of the oldest pronouncements of Greek thinking regarding the Being of that which is runs: *To gar auto noein estin te kay einai*. This sentence of Parmenides means: The apprehending of whatever is belongs to Being because it is demanded and determined by Being. That which is, is that which arises and opens itself, which, as what presences, comes upon man as the one who presences, i.e., comes upon the one who himself opens himself to what presences in that he apprehends it. That which is does not come into being at all through the fact that man first looks upon it, in the sense of a representing that has the character of subjective perception. Rather, man is the one who is looked upon by that which is; he is the one who is—in company with itself—gathered towards presencing, by that which opens itself. To be beheld by what is, to be included and maintained within its openness and in that way to be borne along by it, to be driven about by its oppositions and marked by its discord—that is the essence of man in the great age of the Greeks. Therefore, in order to fulfill his essence, Greek man must gather (*legein*) and save (*sōzein*), catch up and preserve, what opens itself in its openness, and he must remain exposed (*alētheuein*) to all its sundering confusions. Greek man *is* as the one who apprehends [*der Vernehmer*] that which is, and this is why in the age of the Greeks the world cannot become picture. Yet, on the other hand, that the beingness of whatever is, is defined for Plato as *eidos* [aspect, view] is the presupposition, destined far in advance and long ruling indirectly in concealment, for the world's having to become picture. (M. Heidegger, "The Age of the World Picture", pp. 130-31)

Si como afirma Grassi (p. 73 ss.; vid. también p. 355 más arriba) la noción de *inventio* está en la base de la tradición humanista, y si a partir del *eidos* de Platón, Ficino elabora el *idolum*, y así pasa por todo el humanismo hasta Vico, e incluso Kant, verdaderamente el rechazo de *eidos* por parte de Heidegger, como fundamento de la conversión del mundo en imagen objetivizada supone un rechazo a toda la tradición humanista. Por supuesto, Grassi no parece sostener esta opinión, y busca más bien las coincidencias que reconcilien la doctrina de Heidegger con la tradición humanista.

La lectura de Heidegger que hace Grassi interesa aquí por las relaciones que el filósofo alemán establece entre filosofía y poética, con el concomitante concepto de poesía como conocimiento. Precisamente los vínculos que traza Heidegger entre poética, lenguaje y conocimiento constituyen algunas de las aportaciones más interesantes al estudio de la modernidad y al lugar de la poética dentro de la misma. La tesis básica de Heidegger que recoge Grassi es que, tras la reapropiación de los presocráticos, el ser y el conocimiento, más que objetos detenidos y aprehendidos de forma subjetiva, han de consistir en una revelación de sí mismos, en una auto-apertura (*sich lichtet*) o aparición (φαίνεσθαι). La ontología ya no ha de tratar de un ser que es un objeto, inmóvil, detenido, reducido a esencia abstracta, y aprehendido en cuanto que *eidos*, sino más bien un *proceso*, como se ha señalado arriba. En este contexto, no es el discurso racional el que tiene la primacía, como en la metafísica tradicional, sino más bien la palabra poética y metafórica, la cual posee la capacidad de abrir un camino, de desbrozar una senda. Esto conduce a la célebre doctrina de que el lenguaje es "la morada del Ser"<sup>101</sup>. En su interpretación del poema *Das Wort* de Stefan George, Heidegger afirma:

The closing line, 'where word breaks off no thing may be,' points to the relation of word and thing in this manner, that the word itself is the relation, by holding everything forth into being, and there upholding it. If the word did not have this bearing, the whole of things, the 'world,' would sink into obscurity, including the 'I' of the poem, him who brings things to his country's strand, to the source of names, all the wonders and dreams he encounters. (*Ibid.* P. 73)

Es muy significativo, que en el proceso heurístico de articulación de su doctrina filosófica en *Camino al lenguaje*, Heidegger parta de la interpretación de los fragmentos de Parménides y Heráclito, para continuar con el coro de la *Antígona* de Sófocles, luego los poemas de Hölderlin, y finalmente la poesía de George Trakl. En palabras de Ernesto Grassi: "From here he comes to offer the thesis that *the poet is*

---

<sup>101</sup> Martin Heidegger, *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz and Joan Stambaugh. New York, Harper & Row, 1971, p. 63.

*the one who founds the time and the place of being-there*" (Grassi 1983, p. 13; las cursivas son mías).

En su empeño por reconciliar la filosofía de Heidegger con la tradición humanista, Grassi ve en la teoría del conocimiento de autores como Salutati, o más tarde Giambattista Vico, una especie de rechazo de la razón, para poner más énfasis en la imaginación y la invención. Grassi se refiere a la primacía de *ingenium* e *inventio* sobre *ratio*, no solamente en el ámbito de la poesía, sino de la filosofía misma. Y así estos dos conceptos pertenecen al proceso del *verdadero* conocimiento, que oscila entre la filosófica / trascendental verdad revelada de Heidegger y doctrinas similares, las variedades de la experiencia religiosa, y la noción de la poesía como conocimiento. El comentario a un texto de Salutati que trata de la importancia de los conceptos y los procesos de *memoria*, *inventio*, y *similitudo*, da la oportunidad a Grassi de trazar parte de la genealogía del humanismo que se ofrece como alternativa a la tradición de la metafísica tradicional y del discurso lógico. Y tras recurrir a Salutati para apoyar sus tesis, también comenta la importancia que para Vico la similitud, la memoria y el lenguaje metafórico tienen a la hora de formular y de alcanzar el verdadero conocimiento. Aquí todas estas capacidades han de actuar conjuntamente con la *inventio* y con la imaginación para poder descubrir la *similitudo*, la analogía que hace posible avanzar al conocimiento.

Grassi localiza a Giambattista Vico al final de la tradición humanista, y apoya dicha tesis sobre la epistemología del filósofo italiano, quien fundamentó su *Ciencia nueva* sobre el principio del *ingenium*. Un principio que como veremos en la siguiente cita está estrechamente relacionado con lo que se ha visto más arriba sobre Ficino y Salutati y sus teorías del conocimiento. Si la *inventio* según Salutati era la capacidad para descubrir las similitudes y las analogías entre todos los fragmentos de la experiencia, Vico relaciona el *ingenium* de forma muy estrecha con la *inventio*. El *ingenium* proporciona no sólo la capacidad para ver lo similar y para *crear*, sino que también se le identifica como la capacidad para conocer. Es más, el *ingenium* es una de las condiciones de la *inventio*. Y la imaginación es, en palabras de Vico, el *ojo del ingenium*<sup>102</sup>:

---

<sup>102</sup> Véase más adelante el papel de la imaginación en los empiristas y en Kant. Hay que recordar también que la imaginación en los sistemas cognitivos de todos estos filósofos está relacionada no sólo con los conceptos de *idolum* (que antes hemos visto en Ficino y también en Sidney—"the eyes of the mind"—vid. Robinson, ed., pp. 11-12), también con el *eidos* Platónico. Podría aquí detectarse una contradicción en el intento de Grassi de conciliar a Heidegger con el humanismo, porque justamente esta tradición platónica de convertir el mundo en imagen, y hacer del conocimiento una visión objetiva del mundo exterior percibido por el sujeto es precisamente lo que Heidegger rechaza.

The capacity to know is the *Ingenium*. It provides the capacity to see the similar and to create... Hence, *Ingenium* is necessary for invention because it is the work of a single *Ingenium* to invent new things... Imagination is the eye of the *Ingenium*.<sup>103</sup>

Al intentar explicar que Vico en su exposición de la naturaleza y función del *ingenium* ya viene a formular lo que más tarde se daría en llamar la diferencia ontológica, Grassi glosa también una aseveración de Vico que resulta muy reveladora, y viene a poner en perspectiva algunos de los temas tratados en este proyecto. En efecto, Vico afirma que

*Ingenium* and nature meant the same things for the Italians. This is because the human *Ingenium* is itself the nature of man... Those who excell in this capacity were called by the Italians 'ingegneri'.<sup>104</sup>

El *ingenium* es en sí mismo la naturaleza del hombre: en esto viene a coincidir a grandes rasgos Giambattista Vico con la estructura de la identidad del sujeto de Ficino, y además con los procesos de conocimiento y de articulación del yo de los empiristas, como veremos más adelante. Otra cosa es que, como se verá en la sección correspondiente, en Locke y Hume ya se han perdido o se van perdiendo las presencias auráticas que en el humanismo neoplatónico proporcionaban cohesión y un *telos* a dichos procesos de conocimiento y de autoconstrucción. Por otra parte, Grassi también hace referencia al concepto de *ingenium* que tienen Vives y Gracián, o al papel que juega en el manierismo de Tesauro y Pellegrini: no hay aquí tiempo de dedicar un estudio detallado a estos autores, pero no cabe duda de que una ampliación de este tema y de este análisis a estos autores ayudará a completar un panorama amplio y profundo del humanismo del Renacimiento europeo y su influencia sobre las diferentes tradiciones poéticas.<sup>105</sup>

En Grassi (1983: 16-17) se encuentra igualmente articulada la contraposición entre humanismo y aristotelismo de manera muy interesante y reveladora, en especial a la luz de lo que se ha visto en las secciones anteriores, y que también viene a arrojar algo de luz sobre el tema de la poética. No se ha de olvidar, insisto, que el análisis y la

<sup>103</sup> G.B. Vico, *De antiquissima italorum sapientia* (Bari, 1914), p. 183, citado por Grassi, p. 74.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 179, citado por Grassi, p. 74.

<sup>105</sup> "A further conclusion to be drawn has to do with the transformation of the basic categories by which we try to interpret the meaning of reality. The traditional categories can no longer claim validity and must give way to those that arise in the particular context of a historical situation. Philosophical language is no longer understood as rational, but as that language through which and in which there is a 'clearing' (*Lichtung*) in which an age, an authority, a custom, or an institution can appear and assume power and in which its dangerous nature can appear. Instead of the logical problem of truth as correspondence (*adaequatio*) there is a need to consider the problem of 'emergence,' 'appearing,' or φαίνεσθαι. In place of the question of *ratio* and its inferential method, we face the question of the structure of the *ingenium* in the treatment of Vives or Gracián, a question that then becomes the main topic of thought in the Mannerism of Tesauro and Pellegrini and, finally, in Vico. This is the problem of the 'uncovering' or 'unveiling' of the real". (Grassi 1989 29-30)

lectura de Grassi responden al objetivo de reconciliar la filosofía de Heidegger—su teoría del conocimiento y su poética—con el humanismo, y bajo dicho ángulo viene a exponer todas estas genealogías. Según resume Grassi, y a grandes rasgos, para Aristóteles y sus discípulos medievales el objeto de conocimiento es lo que *es, existe, siempre y en todas partes*. Se trata de un ser eterno (αἰδιον) e inmóvil (ακίνητον), en correspondencia con la metafísica tradicional. La auténtica realidad, pues, se deduce a partir de este principio (αρχή) a través de un proceso racional. En consecuencia, el único tipo de lenguaje con validez científica / epistemológica es el lenguaje lógico, lo cual excluye a la retórica y a la poesía del ámbito de la ciencia. Una ciencia que abarca también a la filosofía en tanto que metafísica. De esta forma el pensamiento racional reclama para sí la capacidad de comprender la esencia (οὐσία) de los fenómenos a través del concepto (ὅρος) y de la definición a través de la cual puede ser *captado*. Así los fenómenos quedan *fijados* de una vez para siempre, *abstraídos de tiempo y de lugar*, dado que todas las variaciones empíricas que no son de carácter general no pertenecen a la mencionada esencia. En la tradición aristotélica y escolástica, la poesía pertenece a la literatura y a la retórica como arte de persuasión, y no como forma de conocimiento, dado que el lenguaje normal (i.e. todo lo que no sea el discurso lógico) usa imágenes, metáforas y analogías, y por lo tanto carece de validez científica<sup>106</sup>. Este modelo metafísico y aristotélico de pensamiento racional deductivo encuentra su continuación en Descartes, Kant y Hegel. Grassi traza así una genealogía que lo remonta a la Antigüedad a través de la Edad Media y hasta nuestros días en el campo de la filosofía analítica. Se trata de un modelo que excluye cualquier forma de pensamiento o discurso metafórico o imaginista, y que por tanto repudia el pensamiento y el discurso poéticos<sup>107</sup>.

Por el contrario, para Heidegger—y para toda la tradición contrapuesta a la lógica deductiva que parte de Platón y de Aristóteles, a la cual Grassi, siguiendo a Heidegger, rechaza—sólo el arte y la poesía sirven para articular las verdades auténticas y profundas acerca del hombre, revelándolas en toda su complejidad e inherente contradictoriedad, sin mutilarlas ni reducirlas al discurso lógico:

---

<sup>106</sup> Recuérdese que esta noción era precisamente la que combatía el humanismo de Petrarca.

<sup>107</sup> "Neither when Descartes calls upon the *cogito* as an original axiom for the definition of knowledge, nor when Kant deduces knowledge from original forms of experience and thought, nor when Hegel gives his a priori dialectical deduction of the real do we ever leave this model of rational deductive thought. This model extends from ancient times through the Middle Ages up to today's analytic philosophy. The apriorism of German Idealism was the final metaphysical conclusion of such a conception. Significantly, not only rhetoric, but every form of metaphorical or imagistic thought or speech, including poetic thinking is excluded from the field of philosophy by Descartes, Kant, and Hegel." (Grassi 1983 16-7). Véase p. 327, n. 22 más arriba.

It is through the work of art as essent being that everything else that appears and is found is first confirmed and made accessible, explicable, and understandable as being or not being.<sup>108</sup>

We do not learn who man is by erudite definitions; we learn it only when man contends with the essent, striving to bring it into its being, i.e. into limit and form, that is to say, when he projects something new (not yet present), when he creates original poetry, when he builds poetically.<sup>109</sup>

Las conclusiones a las que llega Grassi en su asimilación de los conceptos de la autenticidad del Ser de Heidegger (lo que se llama la diferencia ontológica entre ser y Ser) a la tradición humanista postulan al *ingenium* como el elemento que sostiene las apariciones del Ser—la revelación que simultáneamente se oculta—en situaciones en continuo devenir o cambio, en contraste con lo estático del ser tradicional y aristotélico, inmóvil, infinito y eterno. Cada sujeto-ser puede tomar la estructura del Ser de su ocultación a través de la metáfora tal y como ésta se representa al *ingenium*. En otras palabras, la *similitudo* (analogía) entre los seres individuales y el Ser se manifiesta en la metáfora. Esto es lo que se denomina ἀλήθεια, o en alemán *Lichtung*. La metáfora crea así una imagen, una estructura o sistema de coordenadas que permite establecer relaciones entre elementos similares o análogos que con anterioridad permanecían desconocidas, y de esa forma traerlas a la luz. La imagen metafórica permite que lo invisible se revele. La imaginación por tanto, consiste en el proceso que hace posible la aparición de las cosas (φαίνεσθαι) (vid. Grassi pp. 75-6).

Grassi concluye por tanto que para los humanistas, la metáfora disfruta de primacía sobre todo el conocimiento racional y deductivo, que resulta obviamente derivativo y secundario a partir de las abstracciones de los seres individuales, en lugar de proceder de la fuente original a través de la *inventio*, el *ingenium* y su articulación por la analogía en la metáfora. Como veremos inmediatamente, los tropos heideggerianos que recoge Grassi, y sobre todo el del *velamen*, nos ofrecen la posibilidad de contemplar estos procesos tal y como se muestran en algunos poetas de la tradición humanista tardomedieval (vid. pags. 286 y 322 más arriba), e incluso ese tropo encuentra otros avatares en poetas de épocas más recientes, como en Rubén Darío.

Heidegger criticó al humanismo y lo rechazó por estar basado en la metafísica y la ontología platónico-aristotélica. Frente a esta interpretación, Grassi defiende la existencia de una tradición humanista que entronca con la (ya no) supuesta ruptura de Heidegger y su anti-humanismo. A este respecto, la tesis de Grassi viene a contradecir

---

<sup>108</sup> Martín Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, trans. R. Manheim, N.Y.: Doubleday & Co., 1961, p. 134; citado por Grassi p. 29.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 212; citado por Grassi p. 29.

la idea más tradicional de que con el humanismo nos encontramos ante las raíces de la modernidad—de la epistemología moderna, como opinan Kristeller y Cassirer<sup>110</sup>. Si, como defiende Grassi, el humanismo tiene claros paralelismos con las tesis de Heidegger y la noción de poesía como conocimiento, hay que mirar a este fenómeno desde una perspectiva diferente. Cabe preguntarse así, como han hecho algunos, si realmente la post-modernidad que puede surgir a partir de los escritos de Heidegger no consiste en realidad más que en una continuación, o en un llevar a sus últimas consecuencias algunas ideas y tendencias que ya habían estado circulando anteriormente durante siglos.

Grassi usa a Vico como ejemplo por una parte de la culminación de la tradición humanista tal y como él la defiende, expresada, por ejemplo, en la idea de que los sabios fundadores de las primeras civilizaciones eran poetas. Esta fundación consistió en la creación del lenguaje y las letras—una idea que como vimos también está presente en Boccaccio y en Petrarca. En consecuencia, el lenguaje poético tiene la primacía del origen fundacional, y así, en la lectura de Grassi (1983, p. 38, pp. 38-9), Vico rechaza el discurso lógico, el cual viene a establecer una metafísica basada en una serie de principios sobre los que se articula un ensamblaje de deducciones lógicas. Así pues, el Ser no se basa en seres concretos a partir de los cuales se realizan abstracciones, sino que surge, emerge, o se revela a través de *procesos* como el *ingenium* o la *inventio*, procesos en los cuales la imaginación tiene también un papel fundamental.

Por eso Heidegger o Gadamer efectúan un retorno a los presocráticos, en contraposición al ser y los conceptos de la ontología tradicional como algo estático, para poner énfasis en el carácter de proceso más que de objeto, en la naturaleza dinámica e inherentemente temporal del conocimiento. Desde esta perspectiva, pues, la poética, en un sentido muy amplio que abarca todas las artes, se erige como una forma de conocimiento superior, imaginativo e imaginista, que trasciende al discurso lógico. Este concepto de la poética como teoría del conocimiento más allá del discurso lógico conoce diferentes avatares, como los articulados sobre, por ejemplo, la estética

---

<sup>110</sup> Según Grassi, la oposición de Heidegger al humanismo se debe a que el filósofo alemán tenía una visión demasiado tradicional del mismo, una visión que parte de los análisis de Cassirer y Kristeller: "Heidegger's evaluation of Humanism reveals that he held to a very traditional interpretation of that movement. When we speak here of a traditional interpretation, two noted scholars come to mind as representatives of such a view. Ernst Cassirer began with the misleading assumption that Humanism exhibits signs of the beginning of modern epistemology. With this in mind, he examined it in terms of epistemological problems and offered his evaluation of it on that basis. Paul Oskar Kristeller, on the other hand, sees the philosophical significance of Humanism primarily in its Platonic and Neo-Platonic systems. These views permit such questions as the relationship between *res* and *verba*, the philosophical importance of poetry, or the importance of rhetoric to fall into the background". (Grassi, p. 31)

medieval de Tomás de Aquino, el neoplatonismo místico de Ficino, o la poética del Romanticismo, que desde cierta perspectiva se puede contemplar como una puesta al día del neoplatonismo versus la razón ilustrada y su fracaso supuestamente histórico y epistemológico.

Grassi expone la crítica que Heidegger hace de la tradición occidental, y de la modernidad en términos del rechazo del *principio de razón suficiente* (vid. p. 329, nota 53 más arriba), según el cual todos aquellos fenómenos que no se pueden explicar a través de un principio que los justifique a partir de una serie de inferencias lógicas tienen un carácter no-científico, y todo lo que se haya de decir sobre ellos necesariamente pertenece sólo al ámbito de las opiniones (*δόξα*) y de la subjetividad<sup>111</sup>. Es más, lo que hace el principio de razón suficiente y su aplicación a la explicación de los fenómenos y de los seres, es fijarlos y proporcionar un objeto cerrado, completo y estático, reduciendo un fenómeno de formidable complejidad y dinamismo, inherentemente inasible en el sentido tradicional, a la empobrecedora y reductora condición de un objeto inmóvil:

Since every proposition about beings can only be founded by inference to an earlier 'reason' and since this activity belongs to *ratio*, we therefore know two things. First, the principle of sufficient reason proves to be the principle of logical thought and speech about 'beings.' Moreover, we also know that it has the function of 'holding' or 'fixing' beings in place. Heidegger formulates this thesis by stating that the principle of sufficient reason 'secures an object's whole status, in every regard, and for everybody; that is, it brings it to a complete standstill.' [M. Heidegger, *Der Satz vom Grund* (Pfullingen, 1975), pp. 195] This means that beings are made to stand before us as objects of a particular kind. (Grassi 1983 p. 41)

Esta objetivización de fenómenos a través del principio de razón suficiente, que excluye la posibilidad de contemplar a dichos seres o fenómenos en otros términos que contradigan su naturaleza fijada, o que puedan ser expresados como otro tercer término, constituye la base de la tradición occidental. Para Heidegger viene incluso a explicar la historia de Occidente y la importancia que ha adquirido la tecnología en la misma. Porque la tecnología no viene a ser otra cosa que la consecuencia práctica de haber sido capaz de fijar fenómenos y seres como objetos, y en virtud de inferencias lógicas tener la capacidad para calcular y predecir los comportamientos y efectos de

---

<sup>111</sup> La crítica al principio de razón suficiente ya había sido abordada previamente, sobre todo en el ámbito de la estética y las artes como vehículos de revelación y contemplación de los verdaderos fundamentos ocultos del mundo. En la siguiente cita de Nietzsche, además, el autor de *El nacimiento de la tragedia*, revela su inspiración en Schopenhauer para el rechazo de tal principio: "... Schopenhauer has depicted for us the tremendous *terror* which seizes man when he is suddenly dumbfounded by the cognitive form of phenomena because the principle of sufficient reason, in some one of its manifestations, seems to suffer an exception. If we add to this terror the blissful ecstasy that wells from the innermost depths of man, indeed of nature, at this collapse of the *principium individuationis*, we steal a glimpse into the nature of the *Dionysian*, which is brought home to us most intimately by the analogy of intoxication. (F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, in *Basic Writings*, W. Kaufmann ed. & trans., New York: Modern Library, 2000, p. 36)

los mismos en ámbitos reducidos en los que poder controlar los procesos y sus consecuencias. La siguiente cita de Heidegger, en su ensayo "The Age of the World Picture" ilustra de forma meridiana este tema, y lo sitúa con claridad dentro del contexto de su indagación de cuál es la base metafísica de la ciencia moderna:

We are reflecting on the essence of modern science in order that we may apprehend in it its metaphysical ground. What understanding of what is and what concept of truth provide the basis for the fact that science is being transformed into research?

Knowing, as research, calls whatever is into account with regard to the way in which and the extent to which it lets itself to be put at the disposal of representation. Research has disposal over anything that is when it can either calculate it in its future course in advance or verify a calculation about it as past. Nature, in being calculated in advance, and history, in being historiographically verified as past, become, as it were, 'set in place' [*gestellt*]. Nature and history become the objects of a representing that explains. Such representing counts on nature and takes account of history. Only that which becomes object in this way *is*—is considered to be in being. We first arrive at science as research when the Being of whatever is, is sought in such objectiveness.

This objectifying of whatever is, is accomplished in a setting-before, a representing, that aims at bringing each particular being before it in such a way that man who calculates can be sure, and that means be certain, of that being. We first arrive at science as research when and only when truth has been transformed into the certainty of representation. What is to be is for the first time defined as the objectiveness of representing, and truth is first defined as the certainty of representing, in the metaphysics of Descartes. The title of Descartes's principal work reads: *Meditationes de prima philosophia* [*Meditations on First Philosophy*]. *Prōtē philosophia* is the designation coined by Aristotle for what is later called metaphysics. The whole of modern metaphysics taken together, Nietzsche included, maintains itself within the interpretation of what it is to be and of truth that was prepared by Descartes.<sup>112</sup>

La conclusión a la que llega Heidegger tras esta crítica de la metafísica tradicional es que el ser que ésta establece como su objeto de estudio y como objeto de su filosofía es un *ser*, con "s" minúscula, en tanto que el *Ser* auténtico—con "s" mayúscula—es inaccesible por el camino de la lógica: es más, el concepto de inaccesibilidad ni siquiera le resulta aplicable, ya que más bien *se abre* o *auto-revela*. La contradicción constituye así su ámbito. La manera en que este Ser puede ser abordado por el hombre es a través de las palabras y del lenguaje, entendidas no como envoltorio para empaquetar las cosas y los conceptos y así poder comerciar o traficar con ellas. Más bien al contrario, es a través de las palabras y del lenguaje como las cosas emergen y alcanzan su existencia, *se abren* y *se revelan* (vid. Grassi p. 45). En consecuencia, el Ser de Heidegger queda simultáneamente revelado y oculto a través de las palabras y de los signos. Es lo que designa con el término *velamen*.

Ya se ha mencionado más arriba que la noción del velo (vid. pags. 286, 322 y 386 más arriba) es un tropo fundamental a la hora de informar las ansias de transcendencia y la articulación de lo inefable en la poesía occidental: véase por ejemplo la interpretación que Freccero (en 1975 p. 39) hace de Petrarca; también se

---

<sup>112</sup> Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", in *The Question Concerning Technology*, W. Lovitt, trans., New York: Harper & Row, 1977, pp. 126-27.

puede usar como ejemplo el poema de Rubén Darío "Autumnal", en el que la verdad queda revelada tras el velo que inmediatamente se vuelve a cerrar. El propio Nietzsche—uno de los más prominentes antepasados en la genealogía de la crítica de Heidegger a la metafísica tradicional, y en general a la crítica de la modernidad—también hace referencia al tema del velo en *El nacimiento de la tragedia*, en concreto al tratar del principio de lo apolíneo:

And so, in one sense, we might apply to Apollo the words of Schopenhauer when he speaks of the man wrapped in the veil of *māyā*: 'Just as in a stormy sea that, unbounded in all directions, raises and drops mountainous waves, howling, a sailor sits in a boat and trusts in his frail bark: so in the midst of a world of torments the individual human being sits quietly, supported by and trusting in the *principium individuationis*'.<sup>113</sup>

La referencia al velo es más significativa aún cuando Nietzsche recurre a ella para exponer el principio de lo dionisíaco:

Under the charm of the Dionysian not only is the union between man and man reaffirmed, but nature which has become alienated, hostile, or subjugated, celebrates once more her reconciliation with her son, man. Freely, earth proffers her gifts, and peacefully the beasts of prey of the rocks and desert approach. The chariot of Dionysius is covered with flowers and garlands; panthers and tigers walk under its yoke. Transform Beethoven's 'Hymn to Joy' into a painting; let your imagination conceive the multitudes bowing to the dust, awestruck—then you will approach the Dionysian. Now the slave is a free man; now all the rigid, hostile barriers that necessity, caprice, or 'impudent convention' have fixed between man and man are broken. Now, with the gospel of universal harmony, each one feels himself not only united, reconciled, and fused with his neighbor, but as one with him, as if the veil of *māyā* had been torn aside and were now merely fluttering in tatters before the mysterious primordial unity. (*Ibid.*, p. 37)

Toda esta doctrina tiene su punto de partida en la crítica que Heidegger hace de la metafísica que tiene su origen en Platón, y que viene a desvirtuar y en cierto modo a truncar las ideas de los presocráticos, y en concreto de Heráclito. Platón es el primer responsable de la obstrucción en el proceso de acercamiento al problema del Ser por la primacía que vino a otorgar a la cuestión de la verdad lógica. En esto Heidegger coincide con Nietzsche, lo cual nos lleva a la crítica de la modernidad y de la metafísica tradicional que se lleva a cabo a finales del XIX y principios del XX, referida más arriba.

Rather, it lies in the essence of being that self-revelation occurs in such a way that to this self-revelation belongs self-concealment. This is said in Heraclitus' saying that we number as fragment 123: "φύσις κρύπτεσθαι φιλει", "To revealing also belongs a concealing." Being as a sending to itself that opens up [*lichtendes Sichzuschicken*] is also a withdrawal.<sup>114</sup>

Según Nietzsche, en los presocráticos era Apolo, (cuya raíz es "el luminoso", el dios de la luz) el que gobernaba y hacía posible el ámbito de las artes. El Apolo de Nietzsche,

<sup>113</sup> F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, in *Basic Writings*, ed. & trans. by W. Kaufmann, pp.35-6.

<sup>114</sup> Heidegger, *Der Satz von Grund*, (Pfullingen, 1975), p. 122; citado por Grassi 1983 pp. 46-7.

por cierto, está investido de muchas de las características que la tradición ha otorgado a las artes y la poética: la capacidad profética, el tema de la luz, y también el poder de la fantasía y la imaginación para llegar a verdaderas immersiones dentro del secreto y oscuro ámbito de las esencias vitales, las bases profundas del mundo (*The Birth of Tragedy*, p. 38). En este pasaje Nietzsche también hace referencia a palabras clave en la estética y poética tradicional, como son *imitatio*, y las imágenes simbólicas de la unidad esencial:

This joyous necessity of the dream experience has been embodied by the Greeks in their Apollo: Apollo, the god of all plastic energies, is at the same time the soothsaying god. He, who (as the etymology of the name indicates) is the 'shining one,' the deity of light, is also ruler over the beautiful illusion of the inner world of fantasy. The higher truth, the perfection of these states in contrast to the incompletely intelligible everyday world, this deep consciousness of nature, healing and helping in sleep and dreams, is at the same time the symbolical analogue of the soothsaying faculty and of the arts generally, which make life possible and worth living. (*Ibid.*, p. 35)

Como ya se ha mencionado más arriba, Grassi establece una genealogía que entronca a Vico con Nietzsche y Heidegger, y crea por tanto una visión alternativa al humanismo, que lo convierte en un movimiento de alguna manera consciente de esta carencia en la tradición occidental. Grassi localiza esta tendencia en la crítica de Vico a la lógica cartesiana. Lo que esta tradición tiene en común es la noción de que la imaginación, el *ingenium*, la *inventio*, las artes y la poética, sirven para de algún modo revelar, desvelar esas intuiciones del Ser que de otro modo resulta inasible por el discurso lógico.

Heidegger's thesis that original, pre-Socratic philosophy was obstructed by the primacy of the problem of logical truth in the Platonic Socrates can also be found in Nietzsche's *The Birth of Tragedy* and *The Philosophy of the Tragic Age of the Greeks*. In these works Nietzsche tries, as he says himself, to liberate the stricken heads of the Germans from a priori deductive metaphysics, from that philosophy that he terms a 'scholarly monologue of the lonely wanderer' or as the 'hidden secret studies of academic elderly men and children.' He says: 'With Plato something new begins, or as we might just as well say, since Plato something essential has been missing from philosophy, in comparison with that ingenious republic from Thales to Socrates.' (F. Nietzsche, *Werke*, Munich 1956, III, p. 358) In the pre-Socratic age, Nietzsche claims, Apollo had primacy... here referring to that world of fantasy with which the arts appear and 'through which life is made possible and lovable.' (*Ibid.*) (Grassi 1983 p. 47)

La crítica a la filosofía socrático-platónica, a su principio de razón suficiente, va emparejada en Nietzsche con la crítica al cristianismo, y sobre todo, con la fe cristiana en un Dios que constituye y garantiza la verdad final acerca del mundo. Como se ha visto en la sección correspondiente, para el pensamiento fundacional de San Agustín, solamente Dios, un ser fijo, eterno e inmóvil fuera del devenir histórico, puede detener el aberrante proceso de regresión infinita en que se convierten el lenguaje y las interpretaciones del mundo, de la historia y del sujeto sin ese principio fuera del

sistema de los significantes, sin un principio *heterológico* –lo que en otros contextos se llama el *alieniloquium*. La crítica de este tema, y el meditar sobre esta cuestión ha dominado la filosofía del lenguaje en Occidente, y por extensión está en estrecha relación con muchos de los conceptos de estética y poética. En cualquier caso, se puede contemplar a Nietzsche, con su crítica de la metafísica tradicional y de ese dios inmóvil y garante de significados e interpretaciones, como uno de los precursores de la crítica al principio de razón suficiente, y a la existencia de un principio fijo, fuera del propio mundo, de la historia y del lenguaje. En otras palabras, como uno de los precursores de lo que muchos denominan el pensamiento postmoderno. Resulta por otra parte, muy revelador que Nietzsche incluya una “seducción por la gramática” entre los falsos fundamentos de los dogmatismos filosóficos que se propone criticar en su *Más allá del bien y del mal*. En efecto, en su prefacio a esta obra de 1886 Nietzsche arremete contra los grandes edificios del pensamiento occidental, y de los elementos de su crítica quisiera destacar dos que son particularmente reveladores, y que contribuyen a poner en perspectiva algunos de los temas que se tratan en este trabajo. Por un lado, la ya mencionada débil base de algunos de estos edificios, culpando a operaciones gramaticales (algunos las llamarían operaciones retóricas) de ser la falsa piedra angular sobre la que se sustentan algunas de estas arquitecturas del pensamiento. Y por otro, el señalar al platonismo eclesiástico como uno de esos gigantes con pies de barro que se han de desmontar. Esto nos lleva, por supuesto, al tema de San Agustín como uno de los fundadores de determinadas corrientes en el pensamiento cristiano y occidental, y por otro, al tema de la crítica a esa tradición, que parte de Nietzsche y se ramifica en diferentes autores y escuelas, derivando finalmente en el ámbito de la estética y la crítica literaria en el tema de la postmodernidad, o la desconstrucción. Adviértase que la crítica a los dogmas filosóficos incluye una denuncia de la superstición del ego y del sujeto y va de la mano con esa denuncia de los espejismos gramaticales que han cegado a los filósofos tradicionales, y que se hallan en la base del “Platonismo para el pueblo” que en opinión de Nietzsche es el cristianismo.

Speaking seriously, there are good reasons why all philosophical dogmatizing, however solemn and definitive its air used to be, may nevertheless have been no more than a noble childishness and tyronism. And perhaps the time is at hand when it will be comprehended again and again *how little used to be sufficient to furnish the cornerstone for such sublime and unconditional philosophers' edifices as the dogmatists have built so far*: any old popular superstition from time immemorial (like the soul superstition which, in the form of the subject and ego superstition, has not even yet ceased to do mischief); *some play on words perhaps, a seduction by grammar*, or an audacious generalization of very narrow, very personal, very human, all too human facts...

But the fight against Plato or, to speak more clearly and for 'the people,' the fight against the Christian-ecclesiastical pressure of millennia—for Christianity is Platonism for 'the people'—has

created in Europe a magnificent tension of the spirit the like of which had never existed on earth: with so tense a bow we can now shoot for the most distant goals.<sup>115</sup>

En pocas palabras, y simplificando enormemente, el rechazo a la filosofía platónico-socrática, y a la genealogía de la moral cristiana, con el consiguiente rechazo de un Dios ahistórico garante de todos los significados y todas las interpretaciones conlleva, a través del perspectivismo de Nietzsche, a una especie de relativismo que desembocó en un nihilismo vitalista que provocó un tremendo impacto en el pensamiento y las artes—y también, como veremos en el siguiente capítulo, en la política. Una de las consecuencias de desmontar la tradición platónico-cristiana es el acabar con su concepto de la historia y del tiempo lineal—de ahí la idea del eterno retorno—y de acabar también con la noción de universalismo, de validez universal de los conceptos básicos de dicha filosofía y sus valores correspondientes. Esta crítica se convierte así en una carga de profundo alcance contra lo que se podría denominar un conjunto de valores fundamentales en la modernidad occidental: el principio de referencia, o la correspondencia entre mundo y lenguaje, *res y verba*, la historia considerada como desarrollo lineal y puesta en marcha *desde fuera* por un principio transcendental, el mismo principio que detiene la serie de regresiones infinitas que se ponen en marcha en el proceso de significación e interpretación.

Pero antes de ver con más detalles las consecuencias de la crítica de Nietzsche a la modernidad—lo cual se hará en la última parte de este trabajo—quisiera retomar mi tenue hilo cronológico, y volver al tema del humanismo como base de la modernidad. De eso se trata en la siguiente sección, y se usarán como punto de partida otros aspectos de la crítica de Heidegger que deberían quedar algo más claros a la luz de lo que se acaba de ver en los párrafos anteriores.

---

<sup>115</sup> F. Nietzsche, "Preface" to *Beyond Good and Evil*, in *Basic Writings*, ed. & trans. by W. Kaufmann, New York: Modern Library, 2000 pp. 192-93; las cursivas son mías. Véase más adelante página 471.

## IV

GENEALOGÍAS. DEL RENACIMIENTO COMO MODERNIDAD TEMPRANA AL ROMANTICISMO  
Y LA VANGUARDIA COMO MODERNIDAD ESTÉTICA.

## LA MODERNIDAD Y SUS CRÍTICOS.

Al hablar de la modernidad tal y como el concepto de la misma vino formulándose a lo largo del siglo XX, conviene retrotraerse a Heidegger y a la serie de características de la Edad Moderna que enumera en los primeros párrafos de su ensayo "The Age of the World Picture". Además de una reformulación de algunos de los procesos ya estudiados en secciones anteriores, aquí también encontraremos analizados y articulados procesos y conceptos que son esenciales y, digamos, fundacionales, en lo que se refiere al debate sobre el tema de la modernidad, y sobre los que necesariamente habrá que volver en detalle más adelante. Es por esto ahora un buen momento para presentarlos desde la perspectiva del filósofo alemán. Estos fenómenos, de forma somera son la *ciencia*, la *tecnología*, el desplazamiento de las artes hacia el ámbito de la *estética*, el concepto y la consumación de toda la actividad humana como *cultura*, y finalmente la pérdida de los dioses, la *secularización*—que Max Weber venía a denominar desencanto, aunque como se verá enseguida, este término no responde exactamente a lo que Heidegger parece referirse. Es precisamente esa capacidad para introducir matices en términos que pueden llegar a

ser demasiado simplistas o generales lo que hace tan provechosa una incursión en algunos de los escritos de Heidegger.

Heidegger (1977, pp. 16-17) enumera cinco fenómenos como los esenciales de la Edad Moderna. El primero de ellos es la ciencia. El segundo consiste en la tecnología de las máquinas, la cual en opinión de Heidegger no consiste en una simple aplicación tecnológica a la praxis a través de las ciencias físicas y matemáticas; se trata de algo más complejo que produce una transformación autónoma de la praxis y que afecta a la naturaleza íntima de ésta; hasta tal punto esta transformación es de alcance, que Heidegger equipara a la esencia de la moderna tecnología con la esencia de la metafísica moderna.

El tercer fenómeno que señala Heidegger es de mayor importancia para este estudio, ya que consiste en el desplazamiento del arte hacia el ámbito de la estética, una de cuyas consecuencias es que el arte se subjetiviza, convirtiéndose en una expresión de dicha la experiencia subjetiva, en una expresión de la vida humana. Como veremos en secciones posteriores, este proceso de estetización del arte como expresión del sujeto dará lugar a no pocas disquisiciones y controversias a partir del siglo XVIII en particular. Baste ahora señalar que Heidegger constata el comienzo de la Edad Moderna como el periodo en que el arte—que con él se lleva a la poesía—se empieza a convertir en un ámbito que se pretende autónomo.

El cuarto fenómeno que según Heidegger forma parte fundamental de la Edad Moderna es que toda actividad humana se concibe y se consume como cultura. La cultura así entendida es la realización de los más altos valores humanos, llevada a cabo a través de la educación y el cultivo de los mayores bienes del hombre. Entendida como proceso educativo, como *paideia*, la cultura se torna en un proceso que se autoalimenta y a raíz de ello deviene en una *política de la cultura*. Adviértase que el principio rector de la conversión de la cultura en una política de la cultura se debe a un proceso de retroalimentación que proviene de la propia cultura, en un acto de *autorreflexión*, un término que será parte central en las discusiones de la modernidad, de la filosofía del sujeto, y de sus poéticas concomitantes. Ya hemos tenido ocasión de vislumbrar algunas de estas lecturas en aquellos críticos que han querido ver en San Agustín o en Petrarca rastros de una incipiente autoconciencia—de carácter eminentemente lingüístico o semiótico—que despegaba finalmente con la modernidad que emerge a partir de la Ilustración.

El quinto y último fenómeno que apunta Heidegger es la pérdida de los dioses, lo cual, se apresura a afirmar, no equivale a un burdo ateísmo. Se trata de un doble

proceso. En primer lugar, la visión del mundo se cristianiza en tanto que la causa última del mundo se postula como infinita, incondicional y absoluta. En segundo lugar, el cristianismo transforma la doctrina cristiana en una "visión del mundo", la visión del mundo cristiana, con lo cual el cristianismo se actualiza y se hace moderno. De manera que la pérdida de los dioses es más bien una situación de indecisión acerca de Dios y de los dioses. Pero esta pérdida de los dioses en absoluto excluye la religiosidad; curiosamente, gracias a esa pérdida, la relación con los dioses—tan natural y espontánea en épocas anteriores—ahora queda delimitada a la experiencia religiosa—y en esto se percibe la idea de Heidegger y otros que postulan que en la modernidad se produce una fragmentación del todo social, histórico e ideológico, del todo organicista, con el resultado de la creación de diferentes esferas de la experiencia. Como habrá ocasión de comprobar más adelante, Habermas y otros filósofos interpretan el mundo actual como una exacerbación de esta fragmentación en diferentes esferas, que si bien andan interrelacionadas entre ellas, también constituyen ámbitos autónomos articulados sobre la especialización de sus respectivos discursos. Pues bien, Heidegger y Habermas, entre otros pensadores, localizan en el renacimiento, como modernidad temprana, algunos de los más reveladores síntomas de este proceso en una forma incipiente. Heidegger concluye su diagnóstico sobre la pérdida de los dioses, pues, con uno de sus resultados: la creación de una esfera separada para la experiencia religiosa, desligada del todo orgánico. Más interesante aún es su afirmación de que el vacío dejado por los dioses vendrá a ser llenado por lo que él llama la investigación historiográfica y psicológica del mito. Como veremos a lo largo de las siguientes secciones, una de las metas principales de este estudio es analizar y trazar el proceso a través del cual el ámbito de la estética—y de la poética en concreto—se disputa, o usurpa, o busca solaparse con los espacios y las funciones que en períodos anteriores ocupaba lo religioso como ámbito del mito.

Adviértase que de uno de los fenómenos que menciona Heidegger se deduce que uno de los procesos concomitantes de la Edad Moderna es la emergencia del individuo y de la subjetividad (ibid., pp. 127-28). Estos dos fenómenos son para Heidegger más bien sintomáticos que fundamentales o fundacionales, ya que la base de la Edad Moderna, su esencia, radica en el concepto de "World Picture" o visión del mundo: consistente en la objetivización de todo lo que es, y su *re-presentación* como imagen ante el hombre. En este sentido, el concepto de *representación* (*representedness, vor-stellung*) será muy fructífero a la hora de analizar diferentes

creaciones culturales, a la hora de contemplar textos, instituciones, y otros productos como resultado de los procesos inherentes a lo que Stephen Greenblatt (1980: pp. 4-5; 1989) denomina *poética de la cultura*—una expresión que considerada junto con la *política de la cultura* de la que habla Heidegger da lugar a interesantes comparaciones: bajo la égida de la modernidad, el reconocimiento de la existencia de una poética y una política de la cultura no viene a ser más que el reflejo, el síntoma de ese proceso de autorreflexión que constituye uno de los elementos fundamentales de la modernidad. Por supuesto, y desde la perspectiva de Heidegger, en tanto que objetivización y representación, estas realidades y articulaciones semióticas son una reducción parcial del Ser auténtico, pero claro, es lo mejor (o lo menos malo), y sobre todo, lo único, que tenemos.

Heidegger constituye pues un excelente punto de partida para discutir, y fundamentar en profundidad los conceptos de los que emergen luego otras corrientes críticas, o para comparar sus ideas con otras nociones diferentes o contrapuestas. Así para el filósofo alemán, el concepto de *representatividad* (*vor-stellung*) engloba a través de su proceso todo lo que viene a ser. Todo lo que existe lo hace a través de su re-presentación, y este fenómeno constituye el elemento diferenciador de la edad de la “visión del mundo”, o sea, de la Edad Moderna. Tanto el concepto de “la visión del mundo de la Era Moderna” como el concepto de “visión del mundo” son coincidentes, ya que en opinión de Heidegger no hubo una visión del mundo antigua, o una visión del mundo medieval, en tanto que en esos periodos no se daba el fenómeno del ser o existir a través de la re-presentación. Para la Edad Media, lo que existe es en tanto que *ens creatum*, como producto de un Dios-Creador como causa última (véase p. 321 n. 48 más arriba). Todo el mundo creado se ordenaba así en una jerarquía o en un orden que emanaba del principio de un Dios Creador, a partir del cual todo lo existente quedaba recogido a través de la cohesión que proporcionaba la analogía con dicho principio, esto es, la *analogía entis*.

Un principio el de la analogía, por cierto, que en posteriores teorías estéticas y poéticas conocerá un nuevo avatar como principio organizador de los productos artísticos y de los textos literarios—tal y como lo formula, por ejemplo, el simbolismo francés, o el modernismo hispano, el cual con posterioridad recoge Octavio Paz en ensayos como *El arco y la lira* o *Los hijos del limo*. La persistencia del tema de la analogía, por cierto, viene a demostrar por un lado lo infructuosas que a veces pueden ser las distinciones que se quieren tajantes entre escuelas y periodos, así como sus análisis y diagnósticos. Por otra parte viene a constatar la tenaz persistencia del mito

en tanto que explicación holística y organicista dentro de una modernidad con mucha frecuencia nostálgica de totalidades.

Frente a estos periodos en los que no cabía hablar de una “visión del mundo”, la Edad Moderna, por el contrario, re-presenta al mundo para el sujeto que lo contempla como una objetividad. Aquí los conceptos de sujeto y mundo objetivo en tanto que *representación* son coordinadas interdependientes de lo que constituye la Edad Moderna<sup>116</sup>. Heidegger articula dentro del contexto de su metafísica, de la recuperación de los presocráticos, la idea esencial de la Edad Moderna, por contraposición a los griegos y a la Edad Media<sup>117</sup>. En la Edad Moderna el hombre se erige como el centro que contempla el mundo como un ente fijo y *objetivizado* ante él, un mundo que puede medir y manipular a través de esa fijación y objetivización previa por medio del *cálculo* y de la *tecnología*. Además de tratarse de una concepción nueva, de tratarse de un nuevo paradigma, se trata también de un paradigma que es *conscientemente* nuevo, y dentro del cual el concepto de lo nuevo juega también un papel fundamental. La idea de lo nuevo, de lo *moderno* es otra idea central dentro de la noción de modernidad que ha de ser añadida a la lista que hemos elaborado hasta ahora. Por añadidura, esta concepción del mundo como *representación* hace posible, y constituye el fundamento, de la noción de hombre como *subiectum* que contempla, ordena y mide el ámbito de lo representado. Así, lo que no puede ser representado no puede ser ordenado y contemplado por la subjetividad individual. Aquí se fundamenta la idea de que objetividad y subjetividad son elementos inseparables del concepto de modernidad:

In distinction from Greek apprehending, modern representing, whose meaning the word *repraesentatio* first brings to its earliest expression, intends something quite different. Here to represent [*vor-stellen*] means to bring what is present at hand [*das Vorhandene*] before oneself as something standing over against, to relate it to oneself, to the one representing it, and to force it back into this relationship to oneself as the normative realm. Wherever this happens, man ‘gets into the picture’ in precedence over whatever is. But in that man puts himself into the picture in this way, he puts himself into the scene, i.e., into the open sphere of that which is generally and publicly

---

<sup>116</sup> “The fact that whatever is comes into being in and through representedness transforms the age in which this occurs into a new age in contrast with the preceding one. The expressions ‘world picture of the modern age’ and ‘modern world picture’ both mean the same thing and both assume something that never could have been before, namely, a medieval and an ancient world picture. The world picture does not change from an earlier medieval one into a modern one, but rather the fact that the world becomes picture at all is what distinguishes the essence of the modern age [*der Neuzeit*]. For the Middle Ages, in contrast, that which is, is the *ens creatum*, that which is created by the personal Creator-God as the highest cause. Here, to be in being means to belong within a specific rank of the order of what has been created—a rank appointed from the beginning—and as thus caused, to correspond to the cause of creation (*analogia entis*)... But never does the Being of that which is consist here in the fact that it is brought before man as the objective, in the fact that it is placed in the realm of man’s knowing and of his having disposal, and that it is in being only in this way. (M. Heidegger, “The Age of the World Picture”, p. 130)

<sup>117</sup> Véase en la pag. 130 del mismo ensayo la cita de Parménides, a quien contrapone con Platón; sobre esto se volverá más abajo.

represented. Therewith man sets himself up as the setting in which whatever is must henceforth set itself forth, must present itself [*sich... präsentieren*], i.e., be picture. Man becomes the representative [*der Repräsentant*] of that which is, in the sense of that which has the character of object [...] But the newness in this event by no means consists in the fact that now the position of man in the midst of what is, is an entirely different one in contrast to that of medieval and ancient man. What is decisive is that man himself expressly takes up this position as one constituted by himself, and that he makes it secure as the solid footing for a possible development of humanity. Now for the first time is there any such thing as a 'position' of man. Man makes depend upon himself the way in which he must take his stand in relation to whatever is as the objective. There begins that way of being human which mans the realm of human capability as a domain given over to measuring and executing, for the purpose of gaining mastery over that which is as a whole. The age that is determined from out of this event is, when viewed in retrospect, not only a new one in contrast with the one that is past, but it settles itself firmly in place expressly as the new. To be new is peculiar to the world that has become picture.

When, accordingly, the picture character of the world is made clear as the representedness of that which is, then in order fully to grasp the modern essence of representedness we must track out and expose the original naming power of the worn-out word and concept 'to represent' [*vorstellen*]: to set out before oneself and to set forth in relation to oneself. Through this, whatever is comes to stand as object and in that way alone receives the seal of Being. That the world becomes picture is one and the same event with the event of man's becoming *subiectum* in the midst of that which is. (M. Heidegger, "The Age of the World Picture", pp. 131-32)

Tomando como punto de partida este mismo ensayo de Heidegger, críticos más recientes como Anthony J. Cascardi proponen una visión más ecléctica e integradora de todas las complejidades y las contradicciones inherentes al concepto de sujeto moderno. Cascardi es un ejemplo interesante, ya que su eclecticismo está a mitad de camino entre la perspectiva puramente filosófica de lo que Heidegger entiende por la Edad Moderna, y las aportaciones más historicistas (o más bien, neo-historicistas) de Stephen Greenblatt. De esta forma, un análisis y una comparación de las perspectivas de estos tres autores pueden servir para dar una visión general de diferentes concepciones de lo que es la modernidad y la emergencia del individuo dentro de ella. La posición de Cascardi también está a una especie de equidistancia del nihilismo y del pesimismo de la deconstrucción y otros autores post-Heideggerianos—i.e. Derrida, Foucault, entre otros—por un lado, y por otro de la postura de Habermas, heredera directa de la Ilustración y defensora de la modernidad como proyecto cuyas posibilidades últimas todavía se encuentran por desarrollar. Desde las primeras líneas a su introducción en *The Subject of Modernity*, Cascardi parece obviar el tema de la naturaleza del ser y la discusión sobre la metafísica post-socrática, para definir su proyecto como un intento de trazar la emergencia del sujeto en la intersección de diferentes discursos o ámbitos culturales. Defiende Cascardi que el sujeto es algo más que un producto histórico, al tiempo que también postula la necesidad de contemplarlo como algo que va más allá de un concepto de naturaleza estrictamente filosófica. A diferencia de Heidegger, que contempla el concepto de "world picture" y la idea de *representatividad* como los fundamentos de la Edad Moderna a partir de los cuales emerge el sujeto, Cascardi defiende que el sujeto es precisamente el fenómeno que

fundamenta la modernidad. Más específicamente, Cascardi (1992, pp. 1-2) se plantea recurrir a diferentes estrategias discursivas de cuyas diferentes intersecciones surge el contradictorio y polémico concepto de sujeto. Entre estos discursos teóricos—los cuales se pueden contemplar en términos históricos—menciona a la filosofía, la literatura, la ciencia política, la religión y la psicología.

Junto con la aportación básica de Heidegger, la interpretación que del mismo hace Grassi, además de las perspectivas de Habermas, y la Foucaultiana de Elizabeth Hanson, y las más clásicas sobre el Renacimiento de Panofski, Cassirer, o Kristeller, el eclecticismo de Cascardi resulta de mucha utilidad para comprender el complejo fenómeno que constituye la Edad Moderna, el concepto de sujeto, y su relevancia dentro de la estética y la poética. Como el propio Cascardi señala, se trata de explorar las contradicciones y las múltiples confluencias de diferentes discursos y productos culturales que han llevado a la cultura moderna a ser imaginada como una constelación de fragmentos que gravitan hacia una complicada totalidad (Cascardi usa una expresión que atribuye a Sartre: “detotalized totality”). Así, a las aportaciones del discurso filosófico, a través de autores como Descartes, o Kant, se han de añadir los temas del deseo y su contención sociocultural a través del mito de Don Juan<sup>118</sup>, o bien a través de las estructuras de terror y autoridad implementadas por el estado moderno, en autores como Maquiavelo o Hobbes; igualmente, se puede localizar en las fisuras que en Milton o Pascal revelan las contradicciones entre ciencia y fe (creencia)<sup>119</sup>.

A la lista de Cascardi yo añadiría un tema o una figura más, que a pesar de estar de alguna forma relacionado con Don Juan al tratarse ambos de transgresores, tiene una existencia independiente del mito de Don Juan. Me refiero al mito de Fausto, que ha conocido diferentes avatares a partir sobre todo de la obra de Christopher Marlowe. Desde su emergencia espectacular en los poderosos versos del malogrado Marlowe, Fausto atraviesa la Edad Moderna, y se convierte en el mito moderno por excelencia, sobre todo a partir de su fusión con la imagen del transgresor Satán de Milton, y su conversión en el gran héroe romántico, de Goethe a Thomas Mann, pasando por el Frankenstein de Mary Shelley. No disponemos aquí de espacio para abordar el tema de Fausto, pero su figura desde luego constituye un eje fundamental

---

<sup>118</sup> En la parte correspondiente a San Agustín y el humanismo ha habido ya ocasión de tratar del tema de la voluntad y el deseo. En el caso del mito de Don Juan que menciona Cascardi, este asunto tiene un nuevo avatar, uno más entre los múltiples diversos ropajes de lo que se irá revistiendo.

<sup>119</sup> Cascardi 1992, p. 3. Sobre las relaciones entre ciencia y creencia en el periodo de la modernidad temprana, véase la interesante obra de R. Hooykaas, *Religion and the Rise of Modern Science*.

sobre el cual articular un estudio y un análisis de los diferentes tratamientos artísticos y literarios del atribulado sujeto de la modernidad.

Cascardi (1992 p. 5) hace, por otra parte, una lúcida matización (más que una crítica global) de la descripción tradicional de la emergencia del individuo a través de la obra por ejemplo de Burckhardt sobre el Renacimiento, o de la *Estética* de Hegel cuando trata sobre el individuo en las tragedias de Shakespeare. En estos autores y otros similares, la modernidad y su sujeto concomitante se historicizan a sí mismos como el resultado que se halla al final de un largo proceso de gestación a lo largo del Renacimiento como suerte de “coyuntura de mediación histórica” (“a mediating historical conjuncture”). Se ha de andar con precaución, pues, ya que las sociedades tradicionales, de carácter naturalista, organicista, estrictamente jerarquizadas, no se pueden contemplar como todos cerrados en los que cada una de las categorías descansa cómodamente en su casilla correspondiente—algo que podría llegar a desprenderse del análisis recién mencionado de Heidegger. Ni estas sociedades a las que suceden las instituciones y los discursos de la Edad Moderna eran un todo que hubo de ser gradualmente desmantelado al tiempo que a través del Renacimiento se iba entretejiendo la arquitectura de la modernidad y el sujeto como otras totalidades englobadoras. Más bien al contrario, la propia consciencia moderna y su creciente lucidez en cuanto a la contingencia de la estructura del mundo fenomenológico no propició precisamente el establecimiento de una base firme y constante sobre la cual el sujeto pudiera reposar. En consecuencia, una descripción de los procesos y los conceptos del mismo dentro de la Edad Moderna se puede trazar de forma mucho más útil y precisa a través de sus desplazamientos y contradicciones. Esto es igualmente válido, por supuesto, para todos los ámbitos que le conciernen, incluidos los de la estética y la poética.

Es así muy significativo que Cascardi proponga una *via media* en el debate entre los defensores de la modernidad y los que defienden la irremisible pérdida de un sujeto centrado y estable en términos de una revalorización del concepto de juicio estético. Esta propuesta de *via media* viene a defender la validez del campo de la estética, y de la poética como uno de sus ámbitos, para discutir los temas que este debate suscita. Cascardi defiende que la heterogeneidad y la contradicción inherentes a la modernidad engloban dentro de sí mismas, como un todo, a corrientes que provienen tanto de la modernidad como de sus críticos—por un lado Descartes, Hume o Kant, y por otro Nietzsche, Heidegger o Derrida (vid. Cascardi 1992 pp. 34-35). En defender la existencia de una tradición anti-moderna, o crítica con la modernidad, que

emerge de la propia modernidad y forma parte desde su origen de la modernidad en sí, Cascardi coincide con Habermas.

Desde el momento en que el espacio que abre y delimita el racionalismo cartesiano deja fuera de su ámbito de juicio a todos los fenómenos relacionados con los valores, los deseos y la voluntad, los pensadores que abordan estos temas pueden englobarse dentro de la dialéctica de la propia modernidad, como una especie de imagen negativa o especular de la misma. Esta dualidad es en parte resultado del proceso de secularización que constituye otra de las características de la Edad Moderna. Otra forma de referirse a este fenómeno y sus consecuencias consiste en constatar la división de la razón y el dislocamiento del sujeto entre dos ámbitos: el empírico y el transcendental. La reducción de la razón y del mundo como representación objetiva y mensurable al primero de estos ámbitos deja el espacio de la creencia fuera de este mismo—esto es, en el ámbito de lo transcendental, o el de los valores—y por tanto la sustancia de la creencia queda fuera del alcance de la razón (Cascardi 1992 126-27). Esto puede interpretarse como otra versión de la doble consciencia de la que habla Trinkaus. Lo que se halla fuera de la razón, o de la teoría, a veces ha sido llamado también *Lebenswelt*—esto es, el mundo fluido, fragmentado y cambiante de la experiencia. Steven Rendall atribuye este término a Edmund Husserl, y se trata de un término que también usa con mucha frecuencia Jürgen Habermas<sup>120</sup>.

En el capítulo en el que trata de la teoría de la novela y la autonomía del arte, Cascardi recoge la opinión de Georg Lukács sobre la novela como el género moderno por excelencia, el cual emerge de la conciencia de falta de totalidad, y de la separación entre sujeto y naturaleza. Yo añadiría que si se toma a la novela picaresca como el origen de la novela en tanto que género típicamente moderno, se podría incluso afirmar que ésta surge como una especie de apropiación paródica, desencantada, del discurso agustiniano / virgiliano de construcción del yo orientado al *telos* de la salvación que ha habido ocasión de analizar en los capítulos precedentes<sup>121</sup>. Este giro hacia el interior del individuo que el género de la novela propicia es uno de los fenómenos y de los síntomas que propician la creación del espacio de la estética como compensación del *desencanto* del mundo. Esto es así ya que al no haber unidad entre acción y *telos* dentro de una visión totalizadora del sujeto y del mundo, el sujeto erige su voluntad—lo que Cascardi, recurriendo a un concepto kantiano, llama “noumenal freedom”(vid. p. 430 más abajo)—al rango de Absoluto. Desde la perspectiva de los

<sup>120</sup> Sobre esto, véase Steven Rendall “Translator’s Introduction” en Blumenberg 1997, pp. 1-2.

<sup>121</sup> Ver más arriba los comentarios sobre este tema, así como los comentarios sobre la novela epistolar, que sirven para ilustrar por un lado el punto de vista único, y el punto de vista múltiple e intersubjetivo.

autores estudiados en las secciones anteriores, al debilitarse el sentido de la escatología cristiana o platónica, el sujeto, con la voluntad como constituyente central de sí mismo, queda desligado del *telos* agustino al que lo dirigía su deseo en la doctrina de la salvación o en el platonismo. En este esquema, el arte ya no sería una expresión aproximada al mundo de las bellezas ideales, sino una construcción mental del individuo sin referente exterior—justamente el tipo de discurso que detecta Freccero ya en Petrarca y su *Cancionero*.

A causa de la dislocación provocada por el desencanto o secularización, al arte se le niega la función de vehículo para la transmisión de valores o la legitimación de la verdad en el espacio del mundo objetivado y racionalizado, por ejemplo, en el ámbito de la ciencia, o de la teoría política. Así el sujeto viene a contemplar el ámbito de la estética como el único que le ofrece una apariencia de autenticidad de una experiencia que en otros discursos ha sido degradada, fragmentada, o simplemente invalidada (vid. Cascardi 1992 p. 73). La literatura como un espacio que en principio se puede mostrar como ajeno al proyecto central de la Edad Moderna—el cual está basado en los principios matemáticos, la razón instrumental, y el sujeto que emerge de los mismos—resulta después de todo una segregación de las contradicciones de ese mismo sujeto y de las zonas oscuras, de las carencias que resultan por defecto del espacio creado por el discurso del introspectivo sujeto cartesiano. En conclusión, no se puede entender la Edad Moderna sin tener en cuenta la inherente relación de interdependencia (dialéctica o complementaria) de estos dos ámbitos, y de las relaciones que establecen en el discurso que emerge de las aporías, de las antinomias, y de las zonas de contacto de uno y otro.

En una crítica de la modernidad y la Ilustración, Horkheimer y Adorno en su célebre *Dialéctica de la Ilustración* (1998, *passim*, y sobre todo pp. 78-81) señalan precisamente cómo la modernidad restringe el ámbito del conocimiento, y del lenguaje como su instrumento, a lo manejable según los datos y a lo matemáticamente formulable. Esto es algo en lo que Horkheimer y Adorno coinciden en parte, como hemos visto más arriba, con Heidegger, aunque desde luego el indeterminado misticismo del filósofo alemán está lejos del materialismo de Horkheimer y Adorno. Esta comparación de las dos perspectivas, sin embargo, resulta interesante porque subraya los orígenes comunes de la crítica a la modernidad, y a la Ilustración como su cenit y gran momento de triunfo, a pesar de que esta crítica haya conocido desarrollos posteriores absolutamente divergentes. Y por otra parte, esta crítica coincide también en reconocer el ámbito de lo literario como el espacio donde el deseo y el ansia de

totalidad encuentran un refugio lejos del análisis y de la cuantificación—empobrecedora según esta perspectiva—de la modernidad como el reino de la razón instrumental. Por ponerlo en términos muy simples, resulta revelador que tanto las visiones, digamos, *transcendentalistas* de Heidegger y sus epígonos, como las más *materialistas* de Horkheimer y de Adorno, vengan a coincidir en esta parte de sus análisis.

Los comentarios de Horkheimer y de Adorno sobre la relación entre Ilustración y mito, y cómo ésta desemboca finalmente en el mismo carácter mítico que pretende rechazar, pueden ser ilustrados de manera ejemplar por la producción poética de uno de los representantes de la modernidad poética en el ámbito hispano: José Martí. En efecto, el comienzo de su poema “Hierro” coincide perfectamente con la división del trabajo en el ámbito del lenguaje al que se refieren Horkheimer y Adorno<sup>122</sup>.

Ganado tengo el pan: hágase el verso,--  
 Y en su comercio dulce se ejercite  
 La mano, que cual prófugo perdido  
 Entre oscuras malezas, o quien lleva  
 A rastra enorme peso, andaba ha poco  
 Sumas hilando y revolviendo cifras.  
 Bardo, ¿consejo quieres? Pues descuelga  
 De la pálida espalda ensangrentada  
 El arpa dívea, acalla los sollozos  
 Que a tu garganta como mar en furia  
 Se agolparán, y en la madera rica  
 Taja plumillas de escritorio, y echa  
 Las cuerdas rotas al movible viento.<sup>123</sup>

Por un lado, está el lenguaje matematizado, la herramienta transparente de la razón instrumental que Martí usa para la contabilidad, y ganarse el pan. Al comienzo del poema, Martí declara que abandona este uso instrumental del lenguaje para dedicarse a hacer poesía. Para expresar el centro secreto que emerge de la frustración del exilio—de un exilio doble, un término que en Martí tiene una dimensión política, pero también estética y ética—Martí recurre al lenguaje poético, que se halla fuera del ámbito de lo racional, y de la especialización del lenguaje cuantificador y ordenador del mundo.

<sup>122</sup> “Con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo, efectuada ya con su ayuda, se extiende al lenguaje. En cuanto signo, la palabra pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como auténtica palabra es repartida entre las diversas artes, sin poderse recuperar ya mediante su adición, su sinestesia o ‘el arte total’. En cuanto signo, el lenguaje debe resignarse a ser cálculo; para conocer la naturaleza ha de renunciar a la pretensión de asemejarsele. En cuanto imagen debe resignarse a ser una copia; para ser enteramente naturaleza ha de renunciar a la pretensión de conocerla. Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe.” Horkheimer & Adorno, 1998, p. 72

<sup>123</sup> “Hierro”, José Martí, versos 1-12; en Roberto Fernández Retamar, ed. & introd. *Contra el verso retórico y ornado*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 57.

En relación a esta dialéctica dentro de la modernidad entre dos tipos de discurso diferentes, dos ámbitos que a pesar de ser el resultado del mismo paradigma se excluyen mutuamente, el análisis que Greenblatt hace de “Los embajadores” de Holbein es particularmente revelador<sup>124</sup>. En el famoso cuadro de Holbein aparecen dos cultivados diplomáticos renacentistas, dos cortesanos en la más estricta definición de Castiglione, posando para el espectador con el relajado aplomo y la *sprezzatura* que se esperaba de este tipo de *personajes*. Ambos se encuentran rodeados de instrumentos y objetos relacionados con las artes y las ciencias del periodo. Se pueden contemplar un laúd, un estuche de flautas, así como un libro de himnos alemán con la traducción del propio Lutero del ‘Veni spiritus creator mundi’, así como su versión abreviada de los diez mandamientos. También aparecen diversos instrumentos científicos representativos de la época: un globo terrestre, una esfera armilar, cuadrantes, y otras muchas herramientas de las que la ciencia contemporánea se servía para representarse a sí misma el cosmos y la tierra, para cuantificar la naturaleza. Éstos son instrumentos que también servían para la navegación, y para la geometría como la ciencia que reduce a conocimiento abstracto y matemático la representación del espacio—ciencia que, como es bien sabido, usaban los pintores de la época para crear la ilusión de espacio real a través de la técnica de la perspectiva. En resumidas cuentas, el cuadro viene a mostrar a dos representantes de la educada clase dirigente internacional rodeados de los instrumentos y los símbolos del poder político, religioso, intelectual y científico, cuya familiaridad justificaba, y legitimaba, su actitud de aplomo y confianza en su propia valía. Como afirma el propio Greenblatt:

They are thus in possession of *the instruments—both literal and symbolic—by which men bring the world into focus, represent it in proper perspective*. Indeed, in addition to their significance as emblems of the Liberal Arts, the objects on the table virtually constitute a series of textbook illustrations for a manual on the art of perspective. (Greenblatt 1980: 18, las cursivas son mías)

Y sin embargo, en primer plano en la parte inferior del lienzo, y atravesando este despliegue de arte, poder y conocimiento, se encuentra la representación anamórfica de un cráneo, de una calavera. Contemplado desde una perspectiva frontal—la

---

<sup>124</sup> Al igual que lo es un análisis detallado de “Las meninas” de Velázquez, donde por defecto y llevando a sus últimas consecuencias las convenciones técnicas de la perspectiva como forma simbólica, se llega a una construcción virtual de un sujeto altamente problematizado. El contraste que se puede establecer entre los dos cuadros es muy interesante, porque la complejidad virtual, y sobre todo lo complejo e inextricable de la combinación de perspectivas eventualmente irreconciliables que se pueden localizar en el cuadro de Velázquez representan una nueva fase en la lúcida percepción y articulación por parte del artista de la irreductibilidad del sujeto que contempla (recuérdese el concepto de Heidegger de *subiectum* desde cuya perspectiva se contempla al mundo objetivizado y *re-presentado*) a una visión simple y con un fundamento sólido e inamovible. Para más detalles, véase el capítulo dedicado a “Las Meninas” por Michel Foucault en *The Order of Things*, 1970, pp. 3-16.

perspectiva ideal para que el espectador perciba la ilusión de representación real—esta mancha alargada y borrosa resulta imposible de descifrar. Para poder contemplar esta representación de la muerte el espectador ha de desenfocar y hacerse a un lado para que la presencia del cráneo quede revelada con claridad. En otras palabras, para poder percibir la representación del cráneo, el espectador ha de cambiar su perspectiva, abandonando el punto de vista que le permite percibir el resto del cuadro como una efectiva representación en perspectiva de la escena con los dos diplomáticos en cuestión. Esta representación de la muerte difiere de manera significativa de las tradicionales representaciones del género de *memento mori* en la tradición medieval:

In "The Ambassadors," such clear, steady sight is impossible; death is affirmed not in its power to destroy the flesh, or as is familiar from late medieval literature, in its power to horrify and cause unbearable pain, but in its uncanny inaccessibility and absence. What is unseen or perceived only as a blur is far more disquieting than what may be faced boldly and directly, particularly when the limitations of vision are grasped as *structural*, the consequence more of the nature of perception than of the timidity of the perceiver." (Greenblatt 1980 p. 19)

De esta manera, en opinión de Greenblatt, el cuadro se convierte en un emblema de la existencia de dos ámbitos de percepción y representación del mundo, que resultan incompatibles entre sí. Por un lado el mundo, los cielos y el universo, *contemplados* y *construidos* a ojos de los hombres a través de la geometría, el cálculo, y los instrumentos—las *máquinas*—que hacen posible tal *representación*. Por otro lado, está el mundo ausente, ajeno, oscuro y oculto, e inaccesible a este tipo de ciencia, representado por el cráneo, que así se convierte en un epítome de todo lo que cae fuera del ámbito del nuevo tipo de conocimiento que empezó a conocer un momento de expansión en esta época. Al mismo tiempo, la necesidad de desenfocar el resto del cuadro para poder llegar a percibir el cráneo contribuye a revelar la representación del resto de los elementos del cuadro (los diplomáticos, los instrumentos, etc.) como *artificio*, como un simple conjunto de manchas de colores hábilmente dispuestas sobre la superficie llana y lisa, bidimensional, del lienzo, y aleja la sensación de realidad que creaba a ojos del espectador la *técnica* de perspectiva usada en esa parte del cuadro.

Greenblatt demuestra así la incompatibilidad de una representación simultánea de los dos ámbitos: el de la ciencia y la tecnología, la política y la sociedad al uso, en la modernidad temprana, por un lado, y por otro, el lado oscuro, el otro lado de la moneda, el cráneo deformado y oculto dentro del cuadro. Como concluye el propio Greenblatt, para poder percibir uno de estos ámbitos, resulta totalmente ineludible desenfocar y dejar de ver al otro.

De esta manera, el cuadro de Holbein y el análisis que del mismo lleva a cabo Greenblatt vienen a sustanciar esa doble consciencia, el doble ámbito creado a raíz del surgir de la modernidad temprana. Por un lado, el espacio abierto por la ciencia, la tecnología y el cálculo usados para la representación de la realidad, y el poder que este tipo de técnicas otorgaban al arte renacentista para, entre otras cosas, crear ilusiones de realidades tridimensionales sobre un plano de dos dimensiones. Recuérdese que la perspectiva en pintura, al igual que otras innovaciones en el ámbito del arte y de la arquitectura en el Renacimiento fueron posibles por los avances en los cálculos geométricos y matemáticos que facilitaron la reproducción de percepciones visuales en forma de *re-presentaciones* (usado este término en el sentido heideggeriano de realidad de segundo orden o de segunda mano) de las percepciones subjetivas del individuo. Nuestra idea de las artes, heredera del romanticismo, no debe hacernos olvidar el importante papel que determinados estudios matemáticos y de carácter que hoy consideraríamos científico, tuvieron sobre el desarrollo de las artes en el Renacimiento, desde lo más obvio en la arquitectura, hasta la pintura o la escultura. Un dato puede servir para ilustrarlo: el origen de la palabra *ingeniero* se halla en el italiano *ingegneri*, o sea, aquellos de particular *ingenio*, que usaban a éste para la manipulación de la naturaleza y para la emulación de la misma<sup>125</sup>. Recuérdese la cita de Ficino en su *Theologia platonica*, quien tras exponer su psicología del conocimiento a partir de las diferentes partes del alma y su relación con el ámbito transcendental (la naturaleza divina) y el mundo de la percepción sensible (la naturaleza creada), alaba la capacidad del *homo artifex* para imitar la naturaleza divina, y para manipular y perfeccionar la naturaleza creada (vid. p. 351, nota 77 más arriba). En las artes del Renacimiento, Ficino y los humanistas percibían una unión entre técnica e inspiración divina que provenía de la misma capacidad humana para crear a partir de elementos trascendentes y también más terrenales. Y así, a pesar de que se comienzan a vislumbrar estos diferentes tipos de discursos, hay aún una unión entre artes y ciencias que épocas posteriores verán alterada a partir del avance dentro de las ciencias aplicadas de la razón instrumental. Es éste un hecho que contribuye a ver en teorías como la de Ficino, y en la unión renacentista de las artes y las ciencias, síntomas de una época de transición en la cual el neoplatonismo todavía proporciona una lectura total de mundo, divinidad y hombre y en ello se asemeja al carácter organicista y totalizante de los periodos anteriores, al mismo tiempo que la progresiva fragmentación y la incipiente separación de los ámbitos abiertos por los discursos

---

<sup>125</sup> Sobre la etimología de *ingenium*, *ingegneri*, y la función que tales conceptos tenían en la filosofía humanista de Gambattista Vico, véase Grassi p. 74, citado más arriba.

especializados en el ámbito de lo público se va adentrando en la modernidad temprana.

Los instrumentos y los libros del cuadro de Holbein constituyen las herramientas con las que se facilitan, o que de alguna forma intervienen en, los diferentes tipos de discursos especializados, solapados pero a la vez fragmentados, en los cuales se subdivide el complejo entramado de la modernidad. Los instrumentos de medición y manipulación vienen a recordar la cita de Heidegger en la que el filósofo alemán subraya el hecho de que la tecnología no es una simple aplicación inocente y transparente sobre la praxis, sino más bien al contrario: la tecnología misma, las propias herramientas facilitan la apertura de un espacio medible y manipulable dentro de la naturaleza, generalmente robado al ámbito del mito, de lo mágico religioso, como totalidad<sup>126</sup>. Al igual que en las ciencias aplicadas ocurría en las ciencias humanas, como era el caso de las leyes, o de la teoría política. Frente a todo este espacio de claridad, orden, y arrogante optimismo, la calavera desenfocada del cuadro de Holbein viene a poner en evidencia el hecho de que la representación del mundo, y el ordenamiento jurídico-social efectuados a partir de tales instrumentos y técnicas deja fuera de su ámbito a otros elementos que forman parte de la experiencia del sujeto.

Este ámbito desterrado de lo que en la modernidad es articulable sobre el discurso lógico—de la razón comunicativa basada en la negociación lingüística y pragmática—es a lo que se refiere Cascardi en su crítica a Habermas. Este *otro* desenfocado de la modernidad abarca el ámbito de los valores, de la voluntad, o del deseo—un ámbito que con posterioridad vino a identificarse con la experiencia estética

---

<sup>126</sup> Sobre el papel de la perspectiva como forma simbólica, véase el clásico de Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Véase también "Perspective as the Guide for Cosmological Expansion", en Blumenberg, 1987, pp. 530-39. Las dos siguientes citas ilustran muy bien la tesis que defiende Hans Blumenberg acerca de la perspectiva y su papel en las artes y las ciencias en relación al concepto de modernidad: "What had happened shortly after Copernicus meant nothing more than the dissolution of the outermost sphere of the fixed stars, the existence of which had been assumed since antiquity. Once its motion had been shown to be an illusion, it was natural to think of the stars not as mounted on the inside of a globe that encloses the world, but rather as distributed freely and irregularly in space and as having distances from the Earth that correspond to their apparent magnitudes. *Space had gained depth but had lost structure*. Lambert stands between the two great accomplishments of modern astronomy, the constructive description of the solar system and the disclosure of relations of order in the universe of the fixed stars. This situation in the history of science, which he not only marks but reflects, is described in a single sentence as the point of departure of his *Cosmological Letters*: 'While more recent astronomers are very anxious to put in order the sphere of our solar system and to assign each comet to its orbit, and to determine in advance its eventual return, hardly any attempt has been made to find out something probable on the arrangement and position of the fixed stars.'" (Blumenberg, 1987, pp. 530-31; las cursivas son mías). Más adelante Blumenberg añade: "*The development of the faculty of spatial imagination and representation is one of the elementary prerequisites of the modern age's sense of cosmological construction. More than a form of thought, perspectivism becomes a form of life, if the passion for reflecting on one's own standpoint can be styled in this way. During his studies in Cracow, the young Copernicus had applied 'special diligence to perspective,' which according to the statutes of this university, from 1449, had to be regularly presented by the occupant of the chair of astronomy, and which was in fact lectured on almost every semester.*" (Blumenberg, 1987 p. 533)

en su versión más subjetiva y profunda, y por tanto supuestamente más *auténtica*, sobre todo desde la perspectiva romántica. Para Cascardi en el siguiente párrafo, es la novela la que articula el acceso a valores que de otra manera llegarían a parecer arcaicos o irracionales desde un concepto “puramente representacional de lo real”. Llámese novela, llámese el ámbito de lo poético, la figura desenfocada de la calavera, o en términos más generales, la percepción subjetiva de la experiencia estética, el resultado viene a ser similar: surge un espacio ajeno al discurso central de la modernidad de forma que, en las palabras de Lukács citadas por el propio Cascardi, “la propia desintegración y lo inadecuado del mundo constituyen las condiciones para la existencia del arte y su consciencia”:

...while the culture of modernity may initially be grasped through a series of propositions regarding the mathematical nature of reason and the paradox of its radical emergence on an historical plane, what is ultimately at stake in modernity involves a much larger complex of cultural practices and institutionalized beliefs; indeed, according to the account that I have proposed, no one discursive formulation of their interrelationship may legitimately claim privilege over any other, and each is intelligible only in relation to the culture of modernity as a whole. By systematically ignoring the role of literature in the shaping of modern culture, critics like Habermas and Blumenberg fail to see how, in marking off an autonomous ‘aesthetic’ sphere, a genre like the novel attempts to provide legitimate access to values that would seem archaic or potentially irrational when measured in relation to a purely representational concept of the real. When Lukács says in the passage quoted above that ‘the very disintegration and inadequacy of the world is the precondition for the existence of art and its becoming conscious’ (*TN*, p. 38), he gives an accurate indication of the circumstances surrounding the autonomy of art. This autonomy is confirmed from philosophy’s point of view when Descartes excludes fictions from the realm of philosophical truth”. (Cascardi 1992, p. 104)

Una vez analizadas de forma somera estas coordenadas que diversos críticos establecen como puntos de referencia fundamentales para delimitar, localizar y analizar la modernidad, llega el momento de retomar el hilo cronológico para seguir la estela de la modernidad y de sus críticos que surge hacia finales del Renacimiento, con fenómenos como el empirismo o la filosofía de Descartes, para pasar de ahí a la modernidad plena de la Ilustración kantiana. Éste será pues el tema de la siguiente sección.

#### ANATOMIZANDO COSMOS Y MENTE. DEL EMPIRISMO Y LA ILUSTRACIÓN A LA REACCIÓN ROMÁNTICA.

En el contexto de la modernidad temprana de los siglos XVI y XVII, a lo largo de la cual se localiza tanto el establecimiento del dualismo cartesiano como el nacimiento de la novela, se incardina también el proceso de matematización del

cosmos y de las nuevas técnicas que hicieron posible la exploración geográfica y la extensión del comercio y el movimiento de capitales a una escala desconocida hasta entonces. La existencia de todos esos instrumentos de medición y división del mundo—mapas, astrolabios, esferas armilares—que aparecen en *Los embajadores* responden a la emergencia de la filosofía natural y al optimismo despertado por el creciente control humano sobre aspectos de la naturaleza que antes estaban fuera de su alcance. Este control se debía precisamente a la creación de este espacio en el que la matemática y la tecnología, a través de la objetivación del mundo, se erigían en los grandes instrumentos de la razón y de la mente del hombre para la manipulación de la naturaleza, del ámbito que originalmente era sólo incumbencia de insondables designios divinos, de lo mágico y lo sagrado. Los entusiasmos e inquietudes sembradas por estas fabulosas nuevas posibilidades que aparecían en un horizonte cuyo límite no se podía vislumbrar son bien conocidas, y en esta órbita entendida en un sentido muy amplio se encuentran desde utopías políticas como la obra homónima de Tomás Moro—la cual no estaba exenta sin embargo de la ironía erasmiana del canciller inglés—o utopías científicas como el *Nuevo Atlantis* de Francis Bacon, hasta apocalípticas descripciones del castigo que habrían de merecer los que se atrevían a dejarse arrastrar por su *hybris* más allá de los límites que se creían estaban establecidos para el conocimiento humano, como el *Doctor Fausto* de Marlowe.

En la tradición inglesa en particular los descubrimientos de Newton y la filosofía de Locke contribuyeron a la matematización del universo, a transformarlo del medieval *ens creatum* orgánico, jerárquico y ordenado, en una máquina desmontable en piezas, una especie de reloj cósmico cuantificable y manipulable, gracias a que se lo convertía en *explicable* y *representable* a través del *objetivo* y *predecible* lenguaje de las matemáticas. La idea del cosmos como un mecanismo de relojería no es una simple metáfora de lo más conveniente para uso de críticos. En el museo de las ciencias de la Universidad de Oxford se puede ver una interesante y extensa colección de esferas armilares y de otras representaciones del sistema solar, y del cosmos en general, la mayor parte de las cuales datan del siglo XVIII. Dichos modelos son mecánicos, y basan su reproducción—su re-presentación—del movimiento y las órbitas de los planetas y de las estrellas en sofisticados mecanismos de relojería. Que tanto la representación del cosmos como la medición del tiempo se basen en la misma técnica—mecanismos de relojería—junto con el hecho de la importancia del estudio de la perspectiva para la práctica de la astronomía sugieren que estos conceptos subyacen a la Edad Moderna y a las relaciones entre el discurso científico y el artístico

de una manera radical y profunda, por lo que un estudio detallado de los mismos dentro de cada una de estas esferas discursivas necesariamente ha de resultar muy fructífero. Como constataba Heidegger, el *subiectum* se erige en espectador de un mundo objetificado, cuya representación en este caso habría resultado imposible sin el desarrollo de la tecnología mecánica y sin el estudio adecuado de la perspectiva como técnica de representación virtual—mitad arte, mitad matemática—de puntos de vista simultáneos que interactúan en un espacio tridimensional. Por establecer una metáfora muy simple, los movimientos de los planetas dentro del sistema solar que queda representado en estas máquinas son un poco como las diferentes perspectivas que se combinan en una novela epistolar para alcanzar un todo armónico que el lector pueda percibir como una historia más o menos cerrada.

Porque si Isaac Newton se había convertido en el anatomista del universo, Locke se convirtió en el anatomista del entendimiento humano, tal y como lo describe el Voltaire de las *Lettres philosophiques*: “Locke has expounded human understanding to mankind as an excellent anatomist explains the mechanisms of the human body”<sup>127</sup>. La figura del anatomista escogida por Voltaire no deja de tener su etimológica miga, ya que el ancestro griego de esta palabra sugiere la idea de cortar, dividir y diseccionar con el objeto de analizar, clasificar y conocer el funcionamiento de un todo que era divisible en partes, y esta susceptibilidad de división y fragmentación se convertía en condición *sine qua non* para poder convertirlo en objeto de conocimiento y análisis. Como afirma Susan Manning (*ibid.*), el empirismo había convertido a los filósofos y a los críticos en *científicos de la naturaleza humana*: el espacio de la medición, del cálculo y de la razón reclamaba para sí un nuevo ámbito hasta ahora fuera de su alcance, sin renunciar sin embargo al ámbito de lo imaginativo<sup>128</sup>.

Como se verá más adelante, contra toda esta matematización y fragmentación reaccionaría el romanticismo. Isaiah Berlin (*ibid.* pp. 40-45) usa la figura de Johann Georg Hamann—a quien llama *el mago del norte*—para ejemplificar uno de los más tempranos y virulentos ataques contra el racionalismo ilustrado. Hamann defendía la fluidez y totalidad de la vida contra la segmentación que emergía del empirismo, y contra los fríos y distantes abstractos universales de la razón ilustrada. Goethe—uno de los herederos de Hamann, junto con Nietzsche—resume en una cita el proyecto unitario y antirracionalista de Hamann: “All that a man undertakes... must spring from

---

<sup>127</sup> Citado por Manning 1997, p. 588.

<sup>128</sup> Para un breve resumen de los principios de la Ilustración, y en general de la tradición racionalista occidental, véase Berlin 1999, pp. 21-22.

his united powers, all separation is to be rejected"<sup>129</sup>. Entre estos extremos oscilan las teorías de los periodos que esta sección del proyecto se propone delinear. Por supuesto esta vista de pájaro ofrece detalles, matices y contradicciones a medida que uno se va acercando, pero por cuestiones de claridad en la exposición, pienso que es útil comenzar por trazar estas grandes líneas para luego ir descendiendo a los detalles.

No estamos pues en esta fase ante un grosero cientifismo que rechaza todo lo que no pueda ser iluminado por el método empírico y racional. Para el empirismo de Newton no había contradicción entre lo físico y lo metafísico, lo mecánico y lo imaginativo. Más bien al contrario, el optimismo empirista descansaba en la creencia de que un único marco epistemológico, una sola perspectiva y un solo tipo de discurso podría llegar a explicar todo el conocimiento humano, y abarcar no sólo el mundo de la percepción sensible, sino también el funcionamiento interior, el fundamento del entendimiento humano a través del cual éste aprehende la realidad empírica. El optimismo cientifista que despertaron el desarrollo de las matemáticas y el método experimental, y sobre todo una figura como Newton—objeto de adoración y de odio a partes iguales en su tiempo y en épocas posteriores—se vieron reflejados de igual manera en la literatura. Los siguientes versos de Dryden, en alabanza de la *Royal Society*, revelan el espíritu de un periodo que todavía no percibía contradicción alguna entre la investigación científica y el conocimiento de totalidades transcendentales de carácter teológico. Recuérdese a este respecto que entre los proyectos de la *Royal Society* se contaba una organización racional del lenguaje para convertirlo en instrumento transparente de conocimiento de la obra de Dios en el universo<sup>130</sup>:

This I fore-tel, from your auspicious care,  
 Who great in search of God and Nature grow;  
 Who best your wise Creator's praise declare,  
 Since best to praise his works is best to know.

O truly Royal! Who behold the Law,  
 And rule of beings in your Makers mind,  
 And thence, like Limbecks, rich Idea's draw,  
 To fit the levell'd use of humane kind.<sup>131</sup>

Freeman Dyson, en un artículo sobre la última biografía publicada de Newton (James Gleick, *Isaac Newton*, Pantheon, 2003), señala cómo parte del proyecto de

<sup>129</sup> Goethe, *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, libro 12: vol. 28, p. 108, versos 25-28, en *Goethes Werke*, Weimar, 1887-1919; citado por Berlin 1999, p. 45.

<sup>130</sup> Acerca de la *Royal Society* y del lenguaje como instrumento de conocimiento, véase el capítulo "The Royal Society and English Prose Style" en Vickers & Struever, 1985. Véase más abajo p. 459.

<sup>131</sup> John Dryden, *Annus Mirabilis*, 657-64, citado por Brown 1993, pp. 31-32.

Newton era la búsqueda de una base común para las leyes de orden físico y moral. Tal base común había de partir de una ley que no era más que una manifestación de la misma sabiduría divina<sup>132</sup>. Dyson señala también cómo el propio Locke, tras conocer a Newton quedó impresionado no sólo con sus conocimientos de matemáticas, sino con su conocimiento de las Sagradas Escrituras y su dominio en cuestiones teológicas (Dyson 2003, p. 6). En este sentido Newton es una figura ejemplar, ya que combina en sí el interés por las totalidades trascendentes con la inauguración de la nueva ciencia basada en el lenguaje matemático, sin olvidar los tempranos experimentos químicos que realizó a lo largo de los primeros años de su carrera, experimentos que se hallan también en el límite entre la química moderna y la más mágica y tradicional alquimia.

Susan Manning matiza con acierto que el optimismo despertado por los avances en la ciencia y la filosofía no implicaba que todo estuviera al alcance del conocimiento humano, sino más bien que todo lo que era susceptible de ser conocido por los sentidos era accesible de forma objetiva, veraz y verificable a través del método empírico. Ni Newton ni Locke negaban la existencia de un ámbito, llámese espiritual, llámese la *esencia* del entendimiento humano, llámese lo que se le quiera llamar, que estaba más allá del espacio abierto por la ciencia y el empirismo, más allá de este tablero y de sus reglas del juego internas, i.e. los métodos empíricos y las leyes matemáticas. Pero de todo este asunto lo que realmente nos interesa ahora es que el empirismo se propone hacer del propio entendimiento humano su objeto de estudio, y en ello se ve abocado a abordar otro aspecto fundamental de la modernidad, el tema de la identidad y la posibilidad de un auto-conocimiento basado en términos fiables—lo que más tarde, al tratar de Kant y de Hegel se denomina la auto-fundamentación del sujeto.

Recuérdese que hemos repasado en anteriores secciones lecturas del petrarquismo como una de las raíces del discurso poético del sujeto moderno en razón al hecho de que el yo poético del petrarquismo se basa en un proceso especular y

---

<sup>132</sup> En este sentido, el proyecto de Newton no era muy diferente al que expone Platón en el *Timeo*, sobre el cual comenta Iris Murdoch: "Our best task is to distinguish in created things between the divine and the necessary cause and seek to understand and conform ourselves to the divine cause, and to seek the necessary cause for the sake of the divine, since we cannot see the divine without the necessary; and thus to gain whatever happiness and holiness our nature admits of. *In doing this we see the beauty of the world through studying the structural work of the divine architect, including his geometry and his logic*" (Murdoch 1977, p. 57; las cursivas son mías). En palabras del propio Platón: "Wherefore one ought to distinguish two kinds of causes, the necessary and the divine, and in all things to seek after the divine for the sake of gaining a life of blessedness, so far as our nature admits thereof, and to seek the necessary for the sake of the divine, reckoning that without the former it is impossible to discern by themselves alone the divine objects after which we strive, or to apprehend them or in any way partake thereof" (Platón, *Timaeus* 69, E.G. Bury, trans., 1929 pp. 177-79).

reflexivo. Hemos repasado también brevemente la noción neoplatónica de sujeto a través de la antropología, la psicología y la teoría del conocimiento expuesta por Marsilio Ficino en su *Theologia platonica*. Pues bien, como vamos a ver en seguida, David Hume da un paso más allá en la problematización de la idea del individuo, del tema de la identidad y de la cohesión del sujeto, un área en la que la teleología neoplatónica de Ficino no hallaba ninguna aporía o contradicción aparente—al menos no en la lectura que Charles Trinkaus hace del mismo<sup>133</sup>.

En cualquier caso, para Hume el problema del conocimiento del individuo, el problema de la identidad, plantea ribetes y características que forman parte de las contradicciones y de las controversias que rodean al tema del sujeto de la modernidad. Y esto es así sobre todo por la insistencia de Hume en la base verbal, gramatical, de la naturaleza del auto-conocimiento del individuo, y de la cual no se puede escapar. De nuevo Hume confronta uno de los problemas centrales de la modernidad: cómo el sujeto ha de abordar la aporía de convertirse a sí mismo en un objeto de su propio conocimiento, y de cómo hacerlo de una manera objetiva y fiable:

The difficulty, then, is how far we are *ourselves* the objects of our sense... 'Tis certain there is no question in philosophy more abstruse than that concerning identity, and the nature of the uniting principle, which constitutes a person (David Hume, *A Treatise of Human Nature*, book I, part IV, sect. II, p. 189)

Más adelante, en la búsqueda de ese principio de unión que haya de dar cohesión a los fragmentos dispersos, Hume concluye que éste es un problema de naturaleza meramente gramatical, dado que el lenguaje no es una simple herramienta de descripción de la realidad, sino que la estructura y la constituye.

All the disputes concerning the identity of connected objects are merely verbal, except so far as the relation of points gives rise to some fiction or imaginary principle of union. (Hume, *Treatise*, I, IV, vii, p. 262)

Los problemas que conllevaba la articulación de la identidad se veían aumentados por los procedimientos inherentes al método empírico: la única forma de establecer un conocimiento válido y fiable del sujeto, de ponerlo ante sí mismo como objeto de conocimiento era a través de la acumulación de datos atomizados y fragmentados.

Puesto en la perspectiva de este proyecto, esto constituye otra fase fundamental en el desmantelamiento y fragmentación de la noción de sujeto que se había construido sobre la base del discurso virgiliano-agustino, que organizaba los

---

<sup>133</sup> Véanse las secciones dedicadas a la poética de Petrarca y el humanismo, en particular las que tratan de las interpretaciones de Freccero y de Kahn.

fragmentos dispersos en un discurso autobiográfico orientado hacia el *telos* de la salvación, o en su versión platónica, hacia el Todo cósmico del cual el individuo era solamente una parte o emanación, una analogía—en ambos casos se trata de una pérdida de totalidad por fragmentación, y del proceso teleológico orientado a recuperar dicha totalidad. Para el empirismo, esta dispersión de datos era lo único a lo que se podía tener acceso a través de la percepción sensorial, la cual constituía la única fuente fiable de conocimiento objetivo<sup>134</sup>. Así, según Locke, el conocimiento se adquiere por acumulación y combinación de percepciones fragmentadas. Este procedimiento llevó a Hume a afirmar que los individuos

...are nothing but a bundle or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement. (Hume, *Treatise*, I, IV, vi, p. 252)

De esta manera, la asociación se convierte en el único procedimiento que puede llegar a dar algo de cohesión a estas percepciones fragmentadas:

These are the only links that bind the parts of the universe together, or connect us with any person or object exterior to ourselves. For as it is by means of thought only that any thing operates upon our passions, and as these are the only ties of our thoughts, they are really to *us* the cement of the universe, and all the operations of the mind must, in a great measure, depend on them. (Hume, *Treatise, Abstract*, p. 662)<sup>135</sup>

Como Manning señalará más tarde, esta noción del individuo como una acumulación de los fragmentos de la percepción sensorial, cohesionados con el cemento de la asociación de ideas, se verá plasmada en el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, donde el discurso del errático y errante narrador se articula sobre los principios epistemológicos de Locke. De hecho, se ha calificado a la célebre novela de Sterne como la más significativa respuesta de las letras inglesas a las teorías de Locke, y se

---

<sup>134</sup> Acerca de Hume y de cómo su crítica de la ilustración constituye una de las bases epistemológicas para el posterior romanticismo, véase Berlin 1999, p. 32 ss. Berlin usa como base—a pesar de no estar totalmente de acuerdo con su posición—la obra de Carl Becker, *The Heavenly City of Eighteenth-Century Philosophers*: “Carl Becker, in his very intelligent, very interesting, amusing and remarkable book, *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, argues that Hume blew up the entire Enlightenment position by showing that the necessities in which these philosophers believed, the network of rigorous logical relationships of which the universe consisted and which reason could grasp and live by, did not really exist; and that therefore Hume undermined the general notion of a kind of seamless garment or harmony of necessary connections.”

<sup>135</sup> La lectura de estas citas de Hume justifica plenamente la evaluación de Peter Thorslev, y subraya el papel fundamental de Hume a la hora de desmontar el sistema en que se habían basado la filosofía, la teleología y la epistemología que había heredado del humanismo: “David Hume’s secure place in the history of philosophy rests not on the construction of any philosophical system: quite simply, his essays constitute the most thorough job of deconstruction in modern intellectual history. (It is a pity, attributable, perhaps, to the French origins of the critical school—in French tradition, Locke has always been respected, Hume ignored—that modern deconstructionists have so neglected Hume. There are so many reasons available there, not only in the elegant simplicity of his arguments, but in the admirable lucidity of his Enlightenment prose.)” (Thorslev, 1993, pp. 74-75)

ha debatido largamente si el libro constituye una aplicación literaria de las ideas del filósofo, o si es más bien un simple comentario, o incluso una irónica crítica de su obra. En opinión de Marshall Brown, ésta es una cuestión secundaria, dado que el *Ensayo* de Locke, como todas las grandes obras, contiene una crítica de sí mismo y de su propio sistema. Brown concluye que en este extremo lo fundamental para poder comprender la relación entre Ilustración y Romanticismo es concentrarse no sólo en las deslumbrantes luces del siglo XVIII, sino también en las contrastantes sombras que se hallan en su trasfondo (vid. Brown 1993, p. 37). Más allá de *Tristram Shandy*, Susan Manning presenta textos y argumentos muy sugerentes que apuntan al hecho de que la noción de la asociación de ideas se halla tras algunos de los ejemplos más tempranos de crítica y literatura romántica. Marshall Brown analiza con detalle y de manera muy lúcida las diferencias y las similitudes entre la Ilustración y el Romanticismo con el objeto de superar las dicotomías fáciles que en la crítica tradicional oponen a ambos movimientos, para llegar a conclusiones similares a las de Manning: a saber, que el Romanticismo nació y surgió de la Ilustración y del empirismo<sup>136</sup>. Por otra parte, Brown también señala la fundamental importancia de Hume y de Sterne dentro del paradigma que se construye sobre el binomio Ilustración / Romanticismo, y concluye que después de todo, en cierta manera el Romanticismo viene a ser una versión de *la Ilustración consciente de sí misma*, en otras palabras, un momento más de la exacerbación de la modernidad como proceso de autoconocimiento y autorreflexión que viene a profundizar en las contradicciones del sujeto que pretende conocerse a sí mismo<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> “For all these reasons, we need to develop a more dialectical account than has hitherto been customary. Using an antithetical idiom, we can say that Romanticism grows out of Enlightenment. The new turns against the old, but it does so from a historical logic already inscribed in the old, and still preserved in the new. The historical thrust of Enlightenment and the historical memory of Romanticism must alike be recognized if their succession is to be comprehended. Romanticism and Enlightenment differ from one another in consequence of the ways in which each differs internally from itself—in which Enlightenment is driven toward its opposite and in which Romanticism incorporates its antithesis.” (Brown 1993 31).

<sup>137</sup> “The images that I have been tracing regulate the fundamental impulses of epistemology, psychology and politics alike in the Age of Reason. Yet they are rarely acknowledged in their full extent—perhaps only in Hume and Sterne, which may be what makes those the two most disturbing authors of the age. The story I have told is one of the concealment of darkness under a utopian optimism and of the gradual and reluctant acknowledgement of the darkness—let me now call it the Romantic darkness—at the origin of life. It is the story of an age coming to know itself. The knowledge, at last, burst upon it in ways that were never entirely comfortable. *That self-knowledge of Enlightenment is what we know as Romanticism.*” (Brown 1993 37-38, las cursivas son mías). Sobre la autoconsciencia del romanticismo como modernidad, véase Simpson 1993, p. 9: “In order to understand the variety of possible structurings for Romantic self-consciousness it helps to go back to the comprehensively historical explanations of periodization offered by the German Romantic philosophers themselves. In Hegel and Schelling and their kind we find, indeed, the first ‘theories’ of Romanticism. For them, Romanticism was the essential form of modernity, and modernity itself the result of the displacement of classical and pagan by Christian culture (a less simply positive evolution for Schelling than for Hegel). Because this is a culture of election, of being chosen and choosing, and often within the self (body and soul), most of all since the Protestant Reformation, with its rendering of all earthly relations as secondary to the private contact with God. For A.W. Schlegel, heterogeneity (linguistic, cultural, geographic)

La obra de Archibald Alison *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790) constituye un buen ejemplo de cómo se puede pasar a partir de la epistemología del empirismo y su noción de la fragmentada y atomizada percepción de particulares hacia la idea de la imaginación como vínculo entre percepción subjetiva y conocimiento transcendental basado en los afectos. Las impresiones causadas por un objeto exterior (por ejemplo, un paisaje) sobre la mente humana, sobre la imaginación, constituyen el fundamento de la estética de Alison:

When we feel either the beauty or sublimity of natural scenery—the gay luster of a morning in the spring, or the mild radiance of a summer evening, the savage majesty of a wintry storm or the wild magnificence of a tempestuous ocean—we are conscious of a variety of images in our minds, very different from those which the objects themselves can present to the eye. Trains of pleasing or of solemn thought arise spontaneously within our minds; our hearts swell with emotions, of which the objects before us seem to afford no adequate cause; and we are never so much satiated with delight, as when, in recalling our attention, we are unable to trace either the progress or the connection of those thoughts, which have passed with so much rapidity through our imagination. (Archibald Alison, *Essays*, I, pp. 4-6)

Según Alison, tales efectos se basan no sólo en asociaciones sensoriales, sino en asociaciones de carácter verbal también:

Language itself is another very important cause of the extent of such associations... the use of Language gives, to every individual who employs it, the possession of all the analogies to which so many ages have observed, between material qualities, and qualities capable of producing Emotion. (Alison, *Essays*, I, p. 185)

De esta forma a finales del siglo XVIII, tanto los filósofos, como los críticos literarios estaban intentando crear un vínculo para superar la dicotomía mundo / mente, por encima del abismo que el dualismo cartesiano había creado entre estos dos ámbitos. Manning señala que las relecturas por parte de Hume del empirismo de Locke constituyen la causa de que en este periodo la crítica romántica reconociera las analogías entre las cualidades de la materia y las cualidades de la mente. Tanto los filósofos como los críticos literarios perseguían crear un discurso filosófico y crítico que unificara estos dos ámbitos para así superar el dualismo cartesiano a través de la unificación de las tareas del metafísico y del moralista, del anatomista y del artista.

Philosophers construct a reality and then criticize it, just as literature does. In Hume's writing, just as much as in any sentimental novel, the presentness of sensation is vividly evoked, making the philosophical point immediately available to the imagination of the reader. (Manning, 1997 pp. 592-93)

---

and not unity is the mode of Romanticism. The equanimity that belonged to the Greeks has gone forever, and the dominant mood is that of 'melancholy,' because 'every thing finite and mortal is lost in the contemplation of infinity... and the first day of our real existence dawns in the world beyond the grave.' [Note 7: Simpson, ed., *The Origin of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge U.P., 1988, pp. 256, 259, 260] (Simpson 1993, p. 9)

En otras palabras, Manning viene aquí a reconocer dos cuestiones de central importancia. La primera de ellas consiste en *el proceso autoreflexivo y autocrítico que se ha agudizado con la modernidad ilustrada, en la que tanto filosofía como literatura se erigen en discursos autónomos con derecho a su propio autoexamen*. Este proceso de autoreflexión tiene una dimensión caleidoscópica que ya he tenido ocasión de mencionar anteriormente, y sobre otros de cuyos aspectos volveré más adelante.

Quisiera ahora señalar brevemente cómo en este fenómeno que convierte a las letras, a las artes y a la crítica en discursos autónomos el marxismo viene a reconocer la creación de la literatura como segregación ideológica del sujeto burgués—que a su vez es un resultado de las relaciones establecidas por la nueva economía de mercado capitalista y el liberalismo del *laissez faire*. Más allá de la definición anterior, que no es más que un apresurado resumen de lo que en realidad es un complejo entramado de ideas y procesos, hay críticos marxistas de más profundo y sutil calado como Eagleton que lo definen con más detalle, y que hacen justicia a su problemática complejidad. Eagleton lo hace en una obra—*The Ideology of the Aesthetic*—que inspira algunas partes de este proyecto, aunque su tema abarca un campo más amplio que el que yo me propongo tratar aquí. En lo que interesa a este proyecto, Eagleton (1990, pp. 8-9) subraya que en este mismo periodo, y de manera concomitante con el sujeto autónomo, surge también la estética como categoría teórica, estrechamente relacionada con los procesos materiales que convierten a la producción cultural en un fenómeno igualmente autónomo. Eagleton se apresura a señalar que se trata de un proceso autónomo en relación a las funciones sociales más tradicionales que había llevado a cabo antes lo estético y todas las actividades propias de este ámbito (pintura, escultura, literatura, música, etc.). Aquí está el matiz esclarecedor de Eagleton que con frecuencia se echa de menos en otros críticos. En el momento en que los artefactos que el discurso de la estética ordena se convierten en mercancías no existen ya en función de nada o de nadie en particular, y pueden por lo tanto articularse para el—igualmente nuevo—discurso crítico como gloriosos fines en sí mismos. Esta relación dialéctica entre la estética como discurso autónomo y autorregulable, por un lado, y los productos que surgen de él, por otro, viene a marcar un importante giro en la historia de la literatura y de las artes en general. Un giro del que todavía no hemos acabado de deshacernos en nuestros propios días<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> El análisis de Eagleton va más allá de este breve resumen, seleccionado para los intereses del proyecto, que como se dijo en los primeros párrafos, no está orientado hacia la *hermeneútica de la sospecha*, porque a ese terreno es a donde conducen precisamente las conclusiones de Eagleton, quien continúa afirmando que

La segunda de las cuestiones que apunta Manning en la cita de más arriba ha de resultar ya familiar para el lector, y se centra en *la importancia de la intensidad de las percepciones sensoriales convertidas en argumentos filosóficos (i.e., abstractos y universales) por medio de la imaginación del sujeto*.

El ámbito de lo estético surge precisamente entre estos dos polos, no sólo como discurso pretendidamente autónomo, sino como elemento mediador para superar la dicotomía mundo-mente. Terry Eagleton apunta a la obra del alemán Alexander Baumgarten, *Aesthetica* (1750) como una de las pioneras compilaciones teóricas de la nueva disciplina. La obra de Baumgarten no surge sin embargo del empirismo, sino que parte como veremos de las premisas del racionalismo ilustrado. Según Eagleton la teoría estética de Baumgarten surge del contexto del absolutismo alemán y de su necesidad de extender el territorio de la razón a las zonas que pueden escapar a su dominio: la vida sensible, el *Lebenswelt*. Y así el concepto de estética como disciplina no emerge en el siglo XVIII como uno de los extremos en la dicotomía entre *arte* y *vida*, sino entre lo material y lo inmaterial, las cosas y el pensamiento, las sensaciones y las ideas. Se trata de una nueva disciplina crítica que se dirige al conjunto de la experiencia vital que incluye los afectos y las sensaciones corporales, esa parte más palpable y grosera de lo humano que la filosofía post-Cartesiana había obliterado. Cuando surge en el siglo XVIII, el concepto de lo estético nace para llenar esta suerte de clamoroso vacío con una especie de primitivo materialismo, respondiendo a la necesidad de integrar estas experiencias de primera mano en una especie de sensualismo primario. Con la finalidad de que el discurso de la razón pueda de alguna manera hacer una incursión en este *otro*, se elabora el concepto de lo estético de Baumgarten.

Así el conocimiento estético se convierte en un mediador entre las generalidades de la razón y las particularidades de los sentidos. Lo estético sigue disfrutando pues de la perfección de la razón, pero de una forma *confusa*, entendido este término en el sentido de unidad y de totalidad, de lo que no se presta a fragmentación para facilitar su estudio por las disciplinas científicas o filosóficas, pero que de algún modo sigue gobernado por la perfección de la razón, y por ello puede ser estudiado por la nueva disciplina de la estética. En consecuencia, para Baumgarten (vid. Eagleton 1990, pp. 15-16) la estética es hermana de la lógica, una especie de razón de orden inferior, un análogo femenino de la razón al nivel inferior de la vida sensible. Si el mundo de la percepción y de la experiencia vital como totalidad fluida no

---

la idea de autonomía proporciona a las nuevas clases medias el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales.

puede ser conducido o reducido a un conjunto de reglas abstractas y universales, se hace necesario el desarrollo de su propio discurso crítico. En palabras de Eagleton (1990 p. 16), como una especie de pensamiento concreto, o de análogo sensual del concepto, lo estético participa a la vez de lo racional y de lo real, y permanece suspendido entre ambos de forma parecida a como lo hace el mito de Levi-Strauss. Los objetos privilegiados con la categoría de belleza parecen así distinguirse del cambiante mundo material, y brillar iluminados por una perfección interna muy próxima a la luz de la razón. Se trata de objetos sensuales y materiales, pertenecientes al *Lebenswelt*, pero dotados de una especie de idealizada sensualidad trascendente integrada en el ámbito corrupto del tiempo y de la historia. Son objetos bellos reconocidos como tales por una especie de consenso espontáneo que viene a revelar la oscura razón que subyace al flujo cambiante del devenir cotidiano y temporal, en apariencia tan alejado de los universales abstractos de la razón y de sus reglas. Eagleton subraya que este concepto de lo estético se asemeja al de Kant, quien también perseguía en lo estético una tercera vía entre la errática vida de los sentimientos subjetivos y el frío rigor del entendimiento (Eagleton 1990, p. 17).

Pero este optimismo inicial de Alexander Baumgarten en pretender crear una ciencia de lo concreto no podía durar mucho, y pronto se comenzaron a ver los flecos que tal proyecto dejaba sueltos. Como estamos viendo, tal crítica viene de la mano del empirismo y del escepticismo de Hume, y desembocaría finalmente en la subjetividad romántica.

Porque hay un peligro inherente a todo este proceso. El intento de salvar el abismo a través de las asociaciones mentales basadas en las percepciones sensoriales—o en las verbales—puede conducir fácilmente al subjetivismo y al relativismo. Y en el caso del Romanticismo eso es exactamente lo que sucedió. El principio neoclásico de los modelos canónicos y antiguos, de las reglas aristotélicas, se vio sustituido por el principio creativo y estético que emergía de la intersección de imaginación y emociones, por un lado, y de las percepciones que el individuo recibía del mundo exterior por otro. De ahí que el arte y la literatura románticas—el universo semiótico y estético del Romanticismo—rechacen los cánones neoclásicos para lanzarse sin pudor hacia el abismo subjetivo de la imaginación del sujeto. Como señala Manning en la cita de Goethe, el arte muestra *no* a la naturaleza propiamente dicha, sino al *hombre*, o sea, a la *naturaleza interiorizada*:

As Goethe put it, in—surprisingly—an almost Humean *aperçu*, ‘The very thing in works of art which strikes uneducated persons as nature, is not nature (externally), but man (nature from within)’ (Goethe, *Werke*, XII, p. 478; citado por Manning, 1997, p. 596)

Para Hume es la imaginación del sujeto la que da cuerpo y articula las percepciones, y como tal, es también la imaginación la que constituye la estructura de la identidad humana. En la teoría del conocimiento de Hume y en su concomitante articulación de la identidad del sujeto hay un eco de la antropología del humanismo, y en concreto de los diferentes componentes del alma del hombre—esa presencia aurática que en la antropología de Ficino conectaba a la naturaleza terrenal del hombre con su propio lado divino, y con el ámbito de la divinidad heterológica, y al hacerlo lo convierte en rey y gran manipulador, *artifex*, de la creación. Con Hume y con el empirismo, esto es, cuando la ciencia ha pasado de anatomizar el cosmos y la naturaleza a anatomizar el propio entendimiento humano, las presencias auráticas de repente se desvanecen, y el hombre se encuentra con uno de los grandes problemas epistemológicos de la modernidad: cómo puede el sujeto convertirse en su propio objeto de estudio, como puede *re-presentarse* a sí mismo en forma objetiva sin un aparente *telos* fuera de sí que le organice y articule esta *voluntad de conocimiento*. En otras palabras, cómo puede compensar la pérdida de ese discurso transcendental y esencialmente *heterológico* que le articulaba, que le interpretaba—desde más allá de la Historia y del Tiempo, y que desde ese ámbito *tiraba* de su voluntad—cuando ésta andaba orientada en la dirección correcta.

Éste es un tema de enorme complejidad y profundidad, y por supuesto no hay espacio para tratarlo aquí con detalle. Pero merece la pena comparar las ideas de Hume que Manning expone con lo que se ha dicho en las secciones anteriores acerca de Ficino, ya que ambos ejemplifican muy bien el tipo de transición que se produjo entre la Edad Media, la modernidad temprana, y la incipiente modernidad plena que se empieza a vislumbrar con el empirismo como antesala y contrapartida de la Ilustración y su concepto de razón universal. Una comparación entre ambos resulta también muy útil porque cada uno de ellos ejemplifica cómo a partir de una determinada noción de la psique humana, y de una específica teoría del conocimiento se desprende también una teoría de la creación estética. Lo hemos visto en el caso del humanismo y su influencia en las poéticas de Petrarca y de Sidney, y lo vamos a ver en el caso de Hume con la poética del Romanticismo.

Pero de todo esto no sólo se desprende una teoría de la creación estética. La noción de psique humana, de teoría del conocimiento, va también unida a una teoría política. Y así se puede trazar una cierta continuidad, una línea de desarrollo genealógico que podría partir del republicanismo renacentista, el cual a su vez nace de

la conjunción de una panoplia de discursos tales como la idea agustina del sujeto y el republicanismo ciceroniano inspirado en la tradición retórica. Este discurso encuentra continuidad en el desarrollo de ciertas teorías políticas anti-absolutistas de la temprana Edad Moderna. Éstas van desde el republicanismo de las ciudades-estado italianas del primer Renacimiento hasta el protestantismo y su concomitante idea de interioridad subjetiva, con cuyo trasfondo político-religioso se crea una noción de libre consciencia subjetiva que en el ámbito de la teoría política da lugar a movimientos anti-absolutistas reflejados en tratados como el *Vindiciae contra tyrannos*<sup>139</sup>. Me refiero a una tradición que, entre otras, desembocaría en fenómenos como la revolución puritana inglesa y en el regicidio de Carlos I, ambos fenómenos—los acontecimientos históricos y los procesos ideológicos—muy presentes en la obra de un autor tan central al canon inglés como es John Milton. Pero esta tradición de relaciones estrechas entre discurso político, discurso sobre el sujeto, y discurso artístico-literario continua con la nueva noción del sujeto autónomo que surge a partir de la Ilustración, y del republicanismo francés del siglo XVIII que desembocaría en otro célebre regicidio que constituye uno de los eventos principales de la Revolución Francesa, y también de la Edad Moderna.

Esta nueva noción del sujeto autónomo depende de la noción de la necesidad de un consenso público para el establecimiento de leyes justas que al mismo tiempo han de encontrar su correspondencia y su continuidad en el centro afectivo del sujeto—en opinión de Eagleton, por cierto, dicha tradición continua con el marxismo. Y tal noción del sujeto autónomo que encuentra la ratificación de las leyes y su propia correspondencia íntima con las mismas dentro de sí se corresponde también con la nueva noción moderna de la autonomía del arte, que igualmente encuentra sus propias leyes sólo dentro de sí, a la vez que ve ratificado tal estatus en un consenso espontáneo que lo saca a la luz pública. Esta tradición, en conclusión, viene a ser una de las ramas principales en el tronco de la idea del sujeto autónomo del liberalismo, que ya ha habido ocasión de mencionar en otras partes de este proyecto.

Véase cómo subraya Eagleton las consecuencias que para el caso concreto del absolutismo alemán del siglo XVIII tiene la emergencia de la noción de sujeto autónomo en todas sus dimensiones (estéticas, político-legales, y éticas). Conviene

---

<sup>139</sup> Publicado por primera vez en Francia en 1579 bajo el significativo seudónimo de Brutus, y atribuido a Hubert Languet, aunque también se ha señalado a Philippe de Mornay bien como su autor, o al menos como uno de los patrocinadores principales de la obra. De Mornay es un autor estrechamente relacionado con Sir Philip Sidney, con quien compartía sus creencias protestantes, al que probablemente Sidney llegara a conocer personalmente durante sus viajes por Europa, y a quien hemos tenido ocasión de citar con anterioridad en relación al nuevo modelo de interioridad que surge con el renacimiento y el neoagustinismo protestante.

subrayar el papel predominante que juegan los afectos, las emociones, en este discurso, y la referencia a la emergencia de dicho sujeto como resultado de una nueva esfera de lo público: es éste un elemento sobre el que habré de volver en relación a la obra de Jürgen Habermas y de su particular desarrollo de la idea del sujeto moderno dentro del tronco de la tradición antes mencionada.

This turn to the affective subject is not without its perils for an absolutist law. If it may succeed in inscribing that law all the more effectively in the hearts and bodies of those it subjugates, it may also, by a self-deconstructive logic, come to subjectivize such authority out of existence, clearing the ground for a new concept of legality and political power altogether. In a striking historical irony recorded by Karl Marx, the very idealist cast into which conditions of social backwardness had forced the thinking of the late eighteenth-century German middle class led to the prefiguration in the mind of a bold new model of social life as yet quite unachievable in reality. From the depths of a benighted late feudal autocracy, a vision could be projected of a universal order of free, equal, autonomous human subjects, obeying no laws but those which they gave to themselves. This bourgeois public sphere breaks decisively with the privilege and particularism of the *ancien régime*, installing the middle class, in image if not in reality, as a truly universal subject, and compensating with the grandeur of this dream for its politically supine status. What is at stake here is nothing less than *the production of an entirely new kind of human subject—one which, like the work of art itself, discovers the law in the depths of its own free identity, rather than in some oppressive external power. The liberated subject is the one who has appropriated the law as the very principle of its own autonomy, broken the forbidding tablets of stone on which that law was originally inscribed in order to rewrite it on the heart of flesh. To consent to the law is thus to consent to one's own inward being.* (Eagleton, 1990, pp. 19-20; las cursivas son mías)

Eagleton recurre a una reveladora cita del *Emilio* de Rousseau para ilustrar la emergencia del sujeto afectivo: "The heart only receives laws from itself; by wanting to enchain it one releases it; one only enchains it by leaving it free"<sup>140</sup>. Y vincula también esta tradición con una cierta utopía cívica de Gramsci, que viene a poner en evidencia de forma muy interesante los elementos del humanismo cívico liberal que contiene una cierta vena del discurso marxista. Gramsci, afirma Eagleton, se refiere a una forma de sociedad civil:

... in which the individual can govern himself without his self-government thereby entering into conflict with political society—but rather becoming its normal continuation, its organic complement.<sup>141</sup>

El hecho de que inserte la cita de Gramsci entre la anteriormente mencionada del *Emilio* y la siguiente del *Contrato social* que veremos en seguida responde sin duda al interés de Eagleton por subrayar esta especie continuidad entre la noción más tradicional del sujeto burgués-liberal y una de sus ramas en el marxismo—en otras partes de su obra, Eagleton reivindica el poder liberador de la revolución burguesa, y

<sup>140</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* (Paris, 1961), vol. IV, p. 388; citado por Eagleton 1990 p. 20.

<sup>141</sup> Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. Q. Hoare and G. Nowell Smith (London, 1971), p. 268; citado por Eagleton 1990 p. 20.

la reclama como parte de la herencia del marxismo, rechazando las lecturas más radicales que de forma taxativa rechazan todo lo que huelga a burguesía como un elemento execrable. Hay que reconocer que al poner este énfasis en dichos aspectos de la tradición marxista, Eagleton contribuye a salvar algunos de los muebles tras la debacle producida a raíz de la caída del Muro de Berlín, y de la asociación del marxismo con sistemas totalitarios que andaban muy lejos de implementar un contexto político donde se pudiera acomodar con soltura el sujeto libre de la tradición liberal con todos sus valores concomitantes (libertad de expresión, derechos humanos, etc.). En el *Contrato social*, Rousseau define a la más importante forma de ley como aquella:

... which is not graven on tablets of marble or brass, but on the hearts of the citizens. This forms the real constitution of the State, takes on every day new powers, when other laws decay or die out, restores them or takes their place, keeps a people in the ways it was meant to go, and insensibly replaces authority by the force of habit. I am speaking of morality, of custom, above all of public opinion; a power unknown to political thinkers, on which nonetheless success in everything else depends".<sup>142</sup>

Tal y como la expone Eagleton aquí, dicha vena del marxismo no anda en absoluto en contradicción con algunas de las más recientes descripciones del sujeto del liberalismo burgués.

Sea como sea, de todo este asunto lo que interesa a este proyecto sobre todo es que el énfasis en los afectos y en los particulares de la experiencia vital a la hora de definir al sujeto del liberalismo burgués responde a una estetización del mismo que también viene de lejos en la tradición humanista, la cual veía en la acción de la imaginación sobre los afectos uno de los procesos principales de la psique humana.

Volvamos al escepticismo de Hume para retomar esta tradición humanista. Es justamente en la idea del filósofo escocés de que la imaginación no sólo estructura las percepciones, sino que también constituye una parte central de la identidad humana, de la estructura del sujeto, donde Manning localiza la influencia del filósofo escocés sobre las nociones del sublime romántico que surgen en respuesta al problema del abismo existente entre lo que está disponible para el entendimiento humano y los vastos océanos que se hallan más allá del mismo (Manning, 1997 pp. 602-603). Así condujo el empirismo al subjetivismo y al relativismo: al abandonar todas las categorías racionalistas de conocimiento *a priori* y al negar la existencia de ideas innatas, el sujeto se ve atrapado en el universo resultante de sus percepciones

---

<sup>142</sup> Jean-Jacques Rousseau, *The Social Contract and Discourses*, ed. G.D.H. Cole (London, 1938), p. 48; citado por Eagleton 1990, p. 20.

sensoriales, sin que haya un principio de orden y concierto que las articule. La única salida de este laberinto autista es la relación entre las percepciones y el mundo, y los movimientos de simpatía del sujeto hacia las experiencias ajenas, movimientos que en opinión de autores como Adam Smith se realizan a través de la imaginación: sólo ésta puede llevarnos “beyond our own person”<sup>143</sup>. Algunos podrán identificar aquí más de un resabio platónico o neoplatónico—una escuela que tanta importancia tuvo en gran parte del Romanticismo—dado que el *eros* de Platón, en todas sus modalidades, representa—al igual que la imaginación de la que habla Adam Smith—un impulso fuera del sujeto, hacia el conocimiento de orden superior. En palabras de Iris Murdoch: “the centre of significance is suddenly ripped out of the self, and the dreamy ego is shocked into awareness of an entirely separate reality”<sup>144</sup>.

La obra de Rousseau establece un vínculo más entre la Ilustración y el Romanticismo alrededor de estos mismos temas<sup>145</sup>. Al igual que para Adam Smith, para Rousseau la combinación de empatía e imaginación constituye un proceso fundamental para la cohesión social, y de ello se desprende una vez más el concepto de lo estético como elemento mediador entre las leyes universales de la razón y los particulares del individuo. Para Rousseau, la virtud del ciudadano ideal—y aquí se percibe otro vínculo entre el proyecto ilustrado de Rousseau y el civismo humanista que hemos visto al estudiar el periodo renacentista—consiste en un afecto proyectado tanto hacia sus conciudadanos como hacia las condiciones compartidas de la vida en común, de la vida en sociedad. Tal vínculo descansa en lo que Eagleton llama imaginación empática (“empathetic imagination”, vid. Eagleton 1990, pp. 24-25). En palabras del propio Rousseau en *El contrato social*, este tipo de imaginación nos lleva más allá de nosotros mismos, y conduce a la identificación con los afectos ajenos. Una vez más, la facultad de la imaginación es el vehículo, o en una metáfora quizá más apropiada, la aguja que va enhebrando el hilo afectivo que teje el entramado de la sociedad ideal, donde los individuos constituyen una red virtual de simpatías mutuas.

---

<sup>143</sup> Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, citado por Manning, 1997 p. 603; véase también en esta misma página la distinción entre “true and false wit” que Addison lleva a cabo basada en una distinción del propio Locke en la que la imaginación quedaba equiparada a las falsedades, en oposición a “wit” (la *correcta* asociación de ideas), y “judgment” (el análisis de las mismas). Sobre Adam Smith, y en general la tradición de los filósofos morales británicos, así como el papel que la imaginación juega en sus teorías éticas y políticas, vid. Eagleton 1990 pp. 38-40. Véase también la página 373, nota 96 más arriba.

<sup>144</sup> Murdoch, 1977, p. 36. En estas páginas (p. 37 y siguientes) del compacto e interesante ensayo de Iris Murdoch se establecen también algunas interesantes comparaciones y contrastes entre el *eros* de Platón y las teorías de Freud, así como entre las nociones que del arte y sus valores tenían ambos pensadores. Para la importancia y la presencia del platonismo en el Romanticismo las fuentes primarias y secundarias son innumerables. Baste citar como ejemplo la célebre traducción que del *Simposio* de Platón hizo Shelley (vid. O’Connor, ed. 2002)

<sup>145</sup> Sobre la importancia de Rousseau para el estudio de la poesía romántica véase por ejemplo “The Image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin” en Paul de Man, 1984 pp. 19-45.

Los afectos y la imaginación, pertenecientes al heraclíteo ámbito de la fluidez de los particulares, son el complemento de los universales abstractos. Rousseau concluye: “Thus no one becomes sensitive except when his imagination is animated and begins to transport himself outside of himself”<sup>146</sup>. En consecuencia, lo estético como el ámbito de los afectos y del sentimiento se halla en la raíz de las relaciones humanas, y es el instrumento con el que se supera la encastillada autonomía del sujeto moderno<sup>147</sup>. Tales sentimientos, hallados de forma pura y simple en la naturaleza, han de codificarse a su vez en las leyes para que se pueda crear la civilización humana<sup>148</sup>.

Para gran parte de la crítica del siglo XVIII—en particular para Hume, y para Johnson—la escritura es justamente el espacio en el que se produce una tensión comunicativa entre mente y mundo, para mantener un territorio común entre la imaginación solitaria y el mundo exterior cuya existencia no es posible verificar—por más que el equilibrio de este vínculo pueda llegar a ser muy precario. Tanto la literatura como la crítica y la filosofía del XVIII abandonan los absolutos, y buscan apoyo en la relatividad y en el principio de asociación. Por otro lado, y en concomitancia con su relativización, la crítica literaria se historifica, trascendiendo así los preceptos regulativos del clasicismo, y reconociendo su dependencia no sólo del consenso del gusto—de lo que hablaremos en un momento—sino también su dependencia del contexto histórico y geográfico.

---

<sup>146</sup> Rousseau, *The Social Contract and Discourses*, ed. G.D.H. Cole (London, 1938), p. 15; citado por Eagleton 1990, pp. 24-25.

<sup>147</sup> Vid Eagleton 1990 pp. 24-25: “At the very root of social relations lies the aesthetic, source of all human bonding. If bourgeois society releases its individuals into lonely autonomy, then only by such an imaginative exchange or appropriation of each other’s identities can they be deeply enough united. Feeling, Rousseau claims in *Émile*, precedes knowledge; and the law of conscience is such that what I *feel* to be right is right”.

<sup>148</sup> De nuevo se localiza aquí un avatar del concepto humanista de la civilización y del *nomos* basado en el cemento cohesivo de los afectos y de la apelación a los mismos para la organización social. Véase lo que dice Eagleton: “Even so, social harmony cannot be grounded in such sentiments alone, which suffice only for the state of nature. In the state of civilization, such sympathies must find their formal articulation in law, which involves similar ‘exchange’ of subjects: ‘Each of us puts his person and all his power in common under the supreme direction of the general will, and, in our corporate capacity, we receive each member as an indivisible part of the whole’. In Rousseau’s view, for the subject to obey any law other than one it has personally fashioned is slavery; no individual is entitled to command another, and the only legitimate law is thus of a self-conferred kind. If all citizens alienate their rights entirely to the community, ‘each man, in giving himself to all, gives himself to nobody’, and so receives himself back again as a free, autonomous being. The citizen surrenders his ‘bad’ particularism—his narrowly selfish interests—and through the ‘general will’ identifies instead with the good of the whole; he retains his unique individuality, but now in the form of a disinterested commitment to a common well-being. This fusion of general and particular, in which one shares in the whole at no risk to one’s unique specificity, resembles the very form of the aesthetic artefact—though since Rousseau is not an organicist thinker, the analogy is only approximate. For the mystery of the aesthetic object is that each of its sensuous parts, while appearing wholly autonomous, incarnates the ‘law’ of the totality. Each aesthetic particular, in the very act of determining itself, regulates and is regulated by all other self-determining particulars. The enheartening expression of this doctrine, politically speaking, would be: ‘what appears as my subordination to others is in fact self-determination’; the more cynical view would run: ‘my subordination to others is so effective that it appears to me in the mystified guise of governing myself’”. (Eagleton 1990 pp. 24-25; las cursivas son mías)

Aquí la modernidad vuelve a darse de bruces con una de sus aporías fundamentales, y también con uno de sus recursos centrales para intentar contrarrestarla: la noción de *gusto*. Hume, con su ensayo "On the Standard of Taste" (publicado en 1757) es solamente uno más en la nómina de aquellos pensadores que con diferentes matices y contenidos intentaron recurrir a este concepto para de alguna manera ofrecer un contrapeso al subjetivismo, y a los peligros de la irracionalidad y la relatividad que podrían derivarse del mismo en el ámbito no ya sólo de la estética, sino también en el de los valores. La noción del gusto se basa en la capacidad de la experiencia para resultar compartida, y a partir de aquí en la posibilidad de llegar a un consenso de juicios críticos. Para Hume, ésta es la única salida a la subjetividad extrema que diagnostica en sus *Ensayos* (vid. Manning, pp. 595-97).

No sentiment represents what is really in the object... Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty... every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. (*Essays*, pp. 234-35)

A pesar de este solipsismo en términos de gusto, Hume admite que algunos autores y que algunas obras son en justicia tenidas en más alta estima que otras, y que el modelo del juicio crítico se basa en un consenso circular de críticos bienpensantes. Esta noción de juicio estético desemboca en una idea de la crítica como consenso encauzado a través del criterio de individuos bien informados, que así se convierten en una especie de guías o parteras para sacar a la luz—al espacio público—esa parte de la experiencia estética que se puede compartir con otros sujetos. Ésta es la solución que el siglo XVIII busca al aislamiento subjetivo. Hume insiste, sin embargo, en que las sentencias dictadas por el juicio estético no se basan más que en la experiencia subjetiva convertida en consenso, y no son ni más ni menos que eso.

#### ESTÉTICA Y POÉTICA A PARTIR DE KANT

Dentro de un sistema mucho más complejo, el concepto de juicio estético es también la solución que propuso Emmanuel Kant para salvar el problema de la subjetividad y del relativismo que se desprende del empirismo de Hume. Como habrá ocasión de comprobar, el ámbito de la estética—y dentro de él, la poética—se

convierte en un campo de batalla entre las diferentes escuelas a partir de Kant, y más aún, se convierte en una especie de terreno mediador y conciliador entre mente y mundo, entre el sujeto interiorizado y las totalidades transcendentales. En los siguientes párrafos veremos algunas de las versiones de esta noción, y cómo se relacionan con la poética. Empecemos con Habermas para definir brevemente y para poner en perspectiva el proyecto ilustrado desde uno de sus principales defensores y actualizadores en el pensamiento europeo actual.

Jürgen Habermas es heredero de la noción ilustrada del gusto, del proyecto kantiano de juicio estético, en tanto en cuanto defiende la existencia de un espacio público más allá de la pura subjetividad, consensuado a partir de la negociación discursiva basada en la razón comunicativa, y en el cual lo estético se puede usar como catalizador y sus productos pueden además someterse al juicio de la crítica racional. Así, Habermas combate la idea de que el arte, lo estético, se haya de convertir en una especie de *otro* privilegiado del ámbito de la razón, que vendría a constituir el otro lado de la moneda del sujeto moderno, y en su lugar defiende la idea del arte, y de la literatura en concreto, como el medio a través del cual determinados impulsos, deseos y ansiedades humanas generalmente inarticulables o inaccesibles pueden entrar en el ámbito de lo público, donde se pueden negociar y evaluar discursivamente. En palabras de Cascardi, esto supone para Habermas una “sublimación de la experiencia estética a través del juicio estético” (véase Cascardi 1992 pp. 114-15). Esto se hace para Habermas porque el “momento de la razón” tiene lugar en el *juicio estético*, siendo así posible incorporar a éste en el ámbito del debate intersubjetivo, y la negociación dentro del espacio discursivo público. La *experiencia estética*, sin embargo, queda—una vez más, se podría decir—fuera del mismo<sup>149</sup>. Esta aporía, consistente en la exclusión de la experiencia estética del ámbito de lo racional y del proyecto de comunidad, ya había sido abordada por el propio Kant.

En efecto, Kant es uno de los principales agrimensores—si la figura es lícita—entre todos los que se han propuesto delimitar y definir los límites y contenidos de los dos espacios—aparentemente incompatibles, pero coexistentes y simultáneos—que surgen en *Los embajadores* de Holbein. De esta manera, Kant constituye no sólo un

---

<sup>149</sup> Hay un párrafo muy revelador de la crítica que Cascardi hace de Habermas, en tanto en cuanto este último no avanza con respecto a Kant o Descartes, ya que sigue dejando fuera del espacio de la “comunicación intersubjetiva” el ámbito de lo estético (véase Cascardi 1992 pp. 116-17). Es muy interesante comparar lo que dice aquí Cascardi sobre Habermas—i.e., que la noción kantiana de “gusto” (taste) es lo que permite que la experiencia estética entre en el ámbito del discurso público, haciéndose así accesible al debate racional—con lo que dice Gadamer sobre el gusto y sobre la estética de Kant, vid. *Truth and Method*, p. 42 ss. Sobre el papel del concepto de “gusto” (taste) en la transición entre el empirismo inglés y el idealismo romántico alemán que surge a partir de Kant, véase Manning 1997, y en particular pp. 595-603, 604-605, 609-611.

paso más en la construcción de la modernidad, dando cuerpo a algunas de las ideas centrales de la Ilustración, sino que también es el autor de algunos de los primeros textos modernos sobre estética, proporcionando así a la vez un antecedente y un enlace con el idealismo romántico.

Partiendo de la premisa de que la razón puede establecer sus propios límites, y definir con rigor la existencia y el perfil de los mismos, y que una vez delimitados, a través de la razón se podrán examinar de manera crítica todos los aspectos de la experiencia humana y así eliminar de raíz los engaños, las falacias y los dogmatismos, Kant contempla que su tarea primordial como filósofo es precisamente establecer los límites de esta razón que se examina y critica a sí misma para convertirse en instrumento *transparente* de conocimiento (vid. Cascardi 1994).

En una maniobra que pretende superar el racionalismo de Leibnitz y el empirismo de Hume, Kant sostiene que el conocimiento del mundo exterior es posible si esa realidad exterior se alinea con las categorías del entendimiento humano. La forma en que Kant pretende superar la fragmentación de la realidad y del conocimiento que implica el empirismo es haciendo posible un método de descripción objetivo del mundo que al mismo tiempo tenga en cuenta la percepción humana. Si en Hume la primacía era de la percepción, en Kant el lugar de honor es para la lógica, postulando que la experiencia en sí tiene su propia estructura, la cual se puede analizar objetivamente.

Con esto, Kant viene a acentuar la tendencia a la subjetividad ya puesta en marcha a través del *cogito* cartesiano como garante racional y objetivo contra los peligros disolventes del escepticismo. Sin embargo, Kant tampoco puede verse liberado de las dicotomías irreconciliables que emergían en *Los embajadores* de Holbein. En el caso de Kant, esta división de dos ámbitos tomó cuerpo en su distinción entre el mundo de los fenómenos (las apariencias) y el mundo de los *noumena* (o cosas-en-sí-mismas). A raíz de esta distinción, se ha reconocido a Kant simultáneamente como un realista empírico y como un idealista transcendental. Anthony Cascardi reconoce que una explicación de la filosofía de Kant no puede dejar de tener en cuenta estos dos aspectos (Cascardi, 1994, p. 439). Las cosas-en-sí-mismas pueden ser aprehendidas por el entendimiento, pero resultan inaccesibles para la razón, cuyas operaciones se basan en las impresiones de los sentidos. La dicotomía, la división, alcanza también al sujeto, que se ve a caballo entre dos mundos irreconciliables: uno en el que se halla determinado (el mundo de los fenómenos), y otro en el que es libre (el mundo de los *noumena*; vid. p. 402 más arriba).

Peter Thorslev (1993, p. 76 ss.) detalla cómo Kant intentó recoger y reorganizar las piezas del sistema que Hume había desmontado. Y lo hace reconociendo que, efectivamente, no se pueden atribuir tiempo y espacio, o relaciones de causa y efecto a los objetos de la percepción, a las cosas en sí mismas. Sin embargo, Kant no atribuye esto a los defectos de la percepción. Porque tales relaciones (causa-efecto, tiempo, espacio) no pertenecen a la esfera de la percepción, son más bien categorías del entendimiento, categorías *mentales*: condiciones *a priori* de todo acto de intelección. Y con esta epistemología, Kant profundiza la subjetivización que hubo de llevar al Romanticismo—con los consiguientes efectos no sólo sobre el primer Romanticismo inglés, como demuestra la cita de Wordsworth al final del párrafo, sino sobre el romanticismo en general:

In his first great critique, the *Critique of Pure Reason*, Kant conceded Hume's major antimetaphysical thesis. We cannot attribute the extension of time and space, or the relations of cause and effect (to take only the most ready-to-hand of Kant's categories) to the objects of perception, to the things-in-themselves, as Hume had demonstrated, for if we do, we become inevitably involved in confusion and contradiction (Kant's famed 'antinomies'). On the other hand, it seemed perhaps to Kant's Prussian mind too dismissive, too flippant, to attribute these categories to mere 'lazy' habits of perception. The categories, Kant had maintained, are inevitable, built into the mind; they are also the *a priori* conditions of all intelligibility. In this (much simplified) assertion consists the Copernican Revolution in epistemology that inaugurated the Romantic Age. Concepts without percepts are empty, Kant conceded, but percepts without concepts are blind. From thenceforth, the phenomenal universe became something that, in Wordsworth's memorable phrase, we 'half-create, and [half-] perceive.'" (Thorslev 1993, p. 76)

Lo interesante del análisis de Thorslev es que constata que al sistematizar y racionalizar el escepticismo de Hume, Kant define un espacio delimitado y seguro para la ciencia, arrojando a la metafísica fuera del mismo; la consecuencia de esto es la creación de un nuevo dualismo—de nuevo la doble consciencia a la que se refería Trinkaus:

The first critique did provide a framework and a *Lebensraum* for the natural sciences of the day: in the realm of the phenomena, of the world of experience as organized by the understanding operating with the *a priori* categories, 18<sup>th</sup>-century science (read Newtonian physics) reigned supreme. Metaphysically speaking, however, Kant's first critique provided no more than a holding action against the onslaughts of Humean skepticism: he liberated science by carefully prescribing its limits. Hume's deconstruction of the law of cause and effect, for instance, is based quite simply on a misapplication of the categories. Hume was attempting to find some basis for causal relationships in the realm of the 'noumena,' of things as they are in themselves, and this attempt, in Kant's terms, is an illegitimate enterprise. The law of cause and effect is an *a priori* category of the understanding and applies only in the realm of the phenomena. So Kant dropped an iron curtain between physics and metaphysics, between the phenomena and the noumena, and established a philosophic dualism that was to frustrate and challenge continental philosophy for more than a century." (Thorslev 1993 76-77)

Manning subraya por otra parte la continuidad entre el empirismo y la filosofía de Kant, continuidad que radica—una vez más—en la importancia de la imaginación

para salvar las distancias entre las diferentes dicotomías. Efectivamente, Kant afirma que hay dos ramas principales en el árbol del conocimiento humano: una de ellas es el entendimiento, y otra la sensibilidad. A través de la sensibilidad se perciben los objetos, por medio del entendimiento, los objetos se piensan. Para Kant, ambas ramas salen de una misma raíz, y esta raíz es precisamente la *imaginación*:

...while concepts, which belong to the understanding, are brought into play through relation of the manifold to the unity of apperception, it is only by means of the imagination that they can be brought into relation to sensible intuition.

A pure imagination, which conditions all *a priori* knowledge, is thus one of the fundamental faculties of the human soul... The two extremes, namely, sensibility and understanding, must stand in necessary connection with each other through the mediation of this transcendental function of the imagination.<sup>150</sup>

En consecuencia, una forma de salvar el abismo que separa a estos dos ámbitos es a través del propio ámbito de la estética. Y eso es precisamente lo que la teoría estética de Kant intenta hacer: reconciliar estos dos ámbitos separados de la razón y del entendimiento<sup>151</sup>. En una obra de título revelador (*The Self as Agent*, Londres 1969, cap. 1) John MacMurray constata la idea de que efectivamente para Kant, la raíz de todo el conocimiento es la imaginación productiva (o la imaginación creadora), pero como veremos en seguida, esta incipiente estetización del conocimiento se ha de moderar y equilibrar para que la razón no se diluya en los excesos del Romanticismo.

Este carácter liminar a la vez que fundamental de la imaginación en la epistemología de Kant—tan cercano y familiar al concepto del humanismo—es no sólo fuente de controversias, sino también fuente de no pocas ansiedades, no sólo—desde la perspectiva marxista de Eagleton—para la sociedad burguesa, sino también para el propio marxismo, que como veremos más adelante comparte los temores de algunos puritanos del siglo XVI de que la facilidad y persuasión de la poesía—lo que equivale a decir, de lo estético—para llegar a la mente a través de los afectos sería realmente una

<sup>150</sup> Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. N.K. Smith, Oxford, 1929 p. 146; citado por Manning, 1997, p. 610.

<sup>151</sup> Véase el siguiente razonamiento de Thorslev, que ilustra muy bien las dualidades kantianas: "Kant was not only an Enlightenment follower of Newtonian physics, he was also a Lutheran pietist in his ethics, and he was quite aware that man does not live by bread alone. We must act not only in the realm of scientific discovery, but also in the realms of ethical imperatives. In his second great critique, that of *Practical Reason*, he concedes that it may not be intellectually (or cognitively) absurd to deny the existence of God, or of a free (and moral) will, or even of an afterlife of rewards and punishments, but it is morally absurd to do so, and moral absurdity should be as repugnant to the mind of man as intellectual absurdity. The self is not, as Hume had seemed to maintain, a mere succession of 'phenomenal' and passive subjective impressions; we have an immediate intuition of an active self that is indeed 'noumenal,' that is free and responsible, and that cannot be subjected to the categories of the analytic understanding. And just as in the second critique he liberated the realms of ethics from the rigid categories of 'scientific' and phenomenal laws, so in his third critique, the *Critique of Judgment*, he liberated the realm of aesthetics. If morality has its own operating procedures and makes its own demands, so does beauty. *Organic or teleological form, for instance, which presents a conundrum to the analytic understanding, finds its home in the creation and the appreciation of works of art.*" (Thorslev 1993 77, las cursivas son mías)

formidable arma en manos de potenciales irresponsables o malintencionados que podrían llegar a usarla para inocular ideas nocivas en las mentes de los ciudadanos. Es significativo que esta ambivalencia acerca del papel de la imaginación creadora, y de una de sus ramas, la poesía, haya sido una constante—con sus correspondientes variaciones—desde Platón, pasando por el puritanismo, hasta el propio marxismo, entre otros. Porque como señala Eagleton (1990 pp. 102-103) el peligro está en identificar a la verdad con lo que satisface a la mente, al igual que es también peligroso en el ámbito de la ética identificar el bien con lo que nos ayuda a realizarnos de forma creativa. El propio Kant tenía serias reservas sobre el peligro inherente en tal hedonismo intelectual: el bien y la verdad, es cierto, son accesibles a través de la imaginación como la raíz común de sensibilidad y entendimiento, pero dicho proceso requiere disciplina y esfuerzo, y no un plentero dejarse llevar. Por esta razón resulta tan peligroso y ambiguo lo estético. Por un lado, su anclaje en el sujeto, su universalidad, esa especie de consenso espontáneo que parece suscitar, su armonía, son todos elementos que satisfacen plenamente las necesidades ideológicas de la ciudadanía. Pero al mismo tiempo amenaza, en las versiones más complacientes que se dejan arrastrar hacia la subjetividad y emotividad extrema, con subvertir los propios postulados de la razón universal. De forma que el criterio de gusto, por una parte separado de la verdad y la moral, puede ser, por su carácter de consenso espontáneo en lo que se refiere a los afectos que crean vínculos intersubjetivos la base emocional—como hemos visto en Rousseau—de la comunidad cívica, y de la propia verdad y de la moral. Pero por otra, si se deja llevar sin riendas, puede degenerar en los excesos románticos, e incluso en el nihilismo relativista y disoluto del surrealismo y el absurdo en las artes, de la desconstrucción y el postestructuralismo en el discurso crítico. Es interesante, y hasta cierto punto irónico, que lo que Eagleton identifica como una ambigüedad amenazadora para el estatus quo de la burguesía—bajo la forma del romanticismo revolucionario, que en cierta forma el propio Eagleton localiza como parte de la herencia revolucionaria marxista—en una versión más reciente despierte los serios recelos del propio marxismo de Eagleton, o de la más templada socialdemocracia de Jürgen Habermas.

Pero los seguidores de Kant que eventualmente vienen a configurar el idealismo trascendental ignoraron aquella parte de su filosofía que había reconocido el valor de la combinación de racionalismo y empirismo que Newton había conjurado en su método, para el cual Kant había creado y delimitado el espacio seguro al que se refería Thorslev en el párrafo antes citado. En lugar de eso, estos discípulos de Kant se

afanaron en la deriva hacia la subjetividad extrema como proceso de construcción del mundo a través de un yo hiperdesarrollado en detrimento de la razón universal objetiva, y se concentraron en el ámbito de la estética como el espacio donde se ha de producir la reconciliación entre mundo y mente, y donde dicho sujeto encuentra su espacio de realización y libertad expresivas fuera de la zona acotada para las reglas de la ciencia y del consenso intersubjetivo<sup>152</sup>.

Estos dos ámbitos se ven reflejados en otros tipos de dicotomías, que Schiller, uno de los seguidores de Kant, contemplaba como la expresión de las contradicciones inherentes a la modernidad. Estas dicotomías son por ejemplo necesidad y libertad, por un lado, o naturaleza y mente, por otro. Y en efecto, Schiller sigue la estela de Kant al intentar convertir al arte en el medio a través del cual alcanzar armonía, y reconciliar las diferentes dicotomías y paradojas que asaltan a la modernidad.

En palabras de Habermas, con sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en 1795, Schiller lleva a cabo uno de los primeros proyectos de crítica estética de la modernidad, al analizarla como dividida de forma interna a partir de los principios de la filosofía de Kant. Con ello elabora una utopía estética que otorga al arte un papel social-revolucionario y liberador—que heredará parte del marxismo, y de manera aún más radical también parte de las vanguardias, entre ellas el surrealismo revolucionario de André Bretón. De manera muy reveladora, el arte viene a suplantar a la religión como la única esperanza de unidad en una modernidad desgarrada. Habermas, sin embargo, acarrea el agua de Schiller hacia a su propio molino comunicativo al afirmar que el proyecto de Schiller concibe al arte como razón comunicativa que se ha de realizar en el estado estético del futuro<sup>153</sup>.

Resumiendo de forma en extremo simplista, lo que hace Schiller es recombinar los elementos de Kant, para mantener a lo estético como cualidad mediadora, con lo cual su proyecto se podría contemplar como otro avatar de la tradición humanista. De forma que a través de lo que él denomina la *modulación estética de la psique* puede el hombre liberarse de lo físico y entrar en el dominio *noumenal* de las leyes libres. Lo estético, la educación estética, se convierte así en una especie de propedeútica que contribuye a liberar las crudezas de los particulares, de la vida en lo esencialmente material, para poder incardinar al individuo como sujeto liberado bajo un estado

---

<sup>152</sup> Thorslev (1993, pp. 77-78) subraya que entre los actuales filósofos de las ciencias hay quienes piensan el idealismo alemán introdujo una edad oscura que contribuyó a retrasar la investigación científica en Europa durante al menos 50 años o más.

<sup>153</sup> Véase Habermas, 1987 p. 45. Es por esto que Cascardi, al abordar el tratamiento que Habermas hace de la modernidad y del lugar de la experiencia estética dentro de la misma, ubica al filósofo alemán dentro de la estela de Schiller. Véase más abajo la cita de Cascardi 1992, pp. 116-17.

estéticamente ordenado. La siguiente cita de Eagleton demuestra no sólo las aporías con las que el propio Schiller tuvo que enfrentarse, sino también la continuidad entre su proyecto de estado estéticamente ordenado, y el proyecto teleológico del marxismo que emerge de la revolución burguesa. Obsérvese que una de las principales quejas de Schiller es la fragmentación del conocimiento unitario en esferas discursivas de carácter técnico y empírico, en lo que resulta un eco también de las quejas de algunos autores de la tradición humanista, que se veían obligados a negociar de alguna forma la fragmentación de la realidad para conformar un proyecto unitario que pudiera conducir a un *telos* satisfactorio. Como en otros casos, la modernidad se encuentra con el problema de cómo articular tales fragmentos en un proyecto que conduzca al fin apropiado: éste puede ser un orden civil y social suficientemente moral y solidario, limitado a un bienestar de sus ciudadanos concebido en términos de relaciones legales y sociales justas e igualitarias, o puede tratarse de una articulación de los fragmentos de la experiencia para alcanzar el *summum bonum* más allá del tiempo y de la historia. En uno y otro caso se trata de ordenar y reordenar los fragmentos dentro de un sistema orientado a una totalidad, ante la alternativa de enfrentarse de forma más o menos resignada a la imposibilidad de hacerlo, e incluso de entregarse de manera perversamente gozosa al caos que resulta de dicha imposibilidad. De cualquier manera, una de las formas más efectivas que la literatura ha encontrado para articular tal problema como forma simbólica ha sido a través del discurso del sujeto, del alma o *psique*, como peregrino o viajero en busca de sí mismo, desde los poemas Homéricos hasta el *Ulises* de Joyce como dos de sus hitos principales en los extremos temporales de la tradición occidental:

Schiller's aesthetic thought provides some of the vital constituents of a new theory of bourgeois hegemony; but it also protests with magnificent passion against the spiritual devastation which that emergent social order is wreaking, and this is the aspect of it which has perhaps been most remembered. 'In the very bosom of the most exquisitely developed social life', Schiller writes in the *Aesthetic Education of Man*, 'egoism has founded its system, and without ever acquiring therefrom a heir that is truly sociable, we suffer all the contagions and afflictions of society. We subject our free judgment to its despotic opinion, our feeling to its fantastic customs, our will to its seductions; only our caprice do we uphold against its sacred rights' (27). *The proliferation of technical and empirical knowledges, the divisions of social and intellectual labour, have severed the 'inner unity of human nature' and set its harmonious powers at variance with one another in a 'disastrous conflict'* (33). *'Everlastingly chained to a single little fragment of the Whole, man himself develops into nothing but a fragment; everlastingly in his ear the monotonous sound of the wheel that he turns, he never develops the harmony of his being, and instead of putting the stamp of humanity upon his own nature, he becomes nothing more than the imprint of his occupation or of his specialised knowledge'* (35). *Such one-sided development, so Schiller trusts, is a necessary stage in the progress of Reason towards some future synthesis; and this is a view he shares with Karl Marx, whose critique of industrial capitalism is deeply rooted in a Schillerian vision of stunted capacities, dissociated powers, the ruined totality of human nature.* The whole radical aesthetic tradition from Coleridge to Herbert Marcuse, lamenting the inorganic, mechanistic nature of industrial capitalism, draws sustenance from this prophetic denunciation. What must then be emphasized is the contradictory nature of an aesthetic which on the one hand offers a fruitful ideological model of the human subject for

bourgeois society, and on the other hand holds out a vision of human capacities by which that society can be measured and found gravely wanting. *That ideal, of a rich, all-round development of human subjective powers, is inherited from a traditional, pre-bourgeois current of humanism, and stands implacably askew to possessive individualism; but there are other aspects of the aesthetic which can fulfil some of that individualism's ideological needs. In its crippling lop-sidedness, bourgeois society is the enemy of aesthetic thought; but that thought recasts the relations between law and desire, reason and the body, in ways which have much to contribute to the emergent social order. The test of a truly radical aesthetics will be its ability to operate as social critique without simultaneously providing the grounds of political ratification.* (Eagleton 1990, pp. 118-19; las cursivas son mías)

Entre Kant y Schiller, sin embargo, media la obra de otro gran filósofo de la modernidad, Hegel, cuya influencia sobre el segundo es palmaria. Esta influencia es sobre todo clave en lo que se refiere a la idea de Hegel acerca del arte como el vehículo para la religión popular, la cual finalmente proporcionaría el poder unificador para reconciliar al sujeto con la comunidad. En este sentido, se podría decir que Hegel propone un concepto de arte como *religión pública*—lejos del subjetivismo en el que caería el Romanticismo—fundada mitopoéticamente. Según la interpretación de Habermas en su capítulo "Hegel's Concept of Modernity"<sup>154</sup>, en el joven Hegel el arte posee un poder de reconciliación que apunta hacia el futuro. Desde la perspectiva de Hegel, la religión de la razón ha de entregarse al arte para convertirse en religión popular. De esta forma el monoteísmo de la razón y del corazón se han de unir al politeísmo de la imaginación para informar una mitología al servicio de las ideas: "Before we make the ideas aesthetic, i.e. mythological, they have no interest for the *people*; and on the other hand, before mythology is rational, the philosopher must be ashamed of it"<sup>155</sup>.

Se podría alcanzar así una totalidad en el ámbito de los valores—de la ética—con un enorme poder reconciliador entre el *pueblo* y el *filósofo*, una totalidad inspirada por una religión fundada poéticamente. Aunque Hegel abandonaría esta idea más tarde, sin embargo, sirvió de inspiración para el Schiller de *La educación estética del hombre* (1794), o para Schelling en su *Sistema de idealismo transcendental* (1800), y de forma más significativa en lo literario, para el propio Hölderlin.

Según la interpretación de Eagleton, tal proyecto unificador responde a la noción de razón que desarrolla Hegel, quien se propone elaborar un proyecto que acabe con las dicotomías que partían de Kant. Así, según Eagleton (1990, p. 21), la razón de Hegel incluye de forma global y comprensiva los ámbitos de lo cognitivo, la praxis y los afectos. La razón se convierte de esta manera en una especie de elemento redentor que ha de llevar al espíritu humano a su realización a través de la praxis. En

<sup>154</sup> Incluido en *The Philosophical Discourse of Modernity*, 1987, pp. 23-44.

<sup>155</sup> G.W.F. Hegel, "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus," en *Suhrkamp-Werkausgabe*, Bd. 1, p. 236. Citado por Habermas 1987, p. 32.

este sentido, la línea argumental de Eagleton acerca de Hegel y el papel que la razón juega en su sistema recuerda el concepto humanista de la voluntad, que ha de ser guiada por la razón hacia el bien supremo. Adviértase que en el caso de Hegel lo que media entre la experiencia y la razón es “the self-realizing praxis of human subjects in political life”. Eagleton parece implicar que Hegel pone a la razón con los pies en la tierra como parte de su proyecto comprensivo (“a whole project for the hegemonic reconstruction of subjects”), y al hacerlo, estetiza a la razón al anclarla en los afectos y los deseos del cuerpo<sup>156</sup>.

En un nuevo avatar del ideal humanista de educación (*Bildung*), Hegel propone que la educación del deseo a través de la *praxis* ha de ser lo que de forma continua constituya el vínculo entre lo universal y lo individual. De esta forma, el proyecto global de Razón hegeliana, lejos de los fríos y distantes abstractos universales del racionalismo, tiene un contenido activo a base de conocimiento, práctica moral y auto-realización. La ética consiste así no en una ley sino en una *costumbre*, en palabras de Eagleton, *una forma habitual de acción que se convierte en segunda naturaleza* (Eagleton 1990, pp. 21-22). En un programa que aparece muy cercano al liberalismo anglosajón, el proyecto educativo conduce a los individuos hacia una nueva vida, un renacer en el que sus apetitos y deseos primarios se refinan en esta segunda naturaleza que se convierte en tal a través de los hábitos. Es dentro de este proyecto global donde encaja el concepto de arte de Hegel, que luego habría de retomar y desarrollar Schiller.

Fue precisamente la decidida deriva de la poesía romántica hacia la subjetividad lo que alejó a Hegel de la misma (vid. Habermas 1987, p. 32), ya que esta gravitación hacia una de las partes de la dicotomía suponía un alejamiento de la solución reconciliadora que se pretendía proporcionar a la división interna de la modernidad a partir de una razón que emergiera de la filosofía de la reflexión, de la relación del sujeto consigo mismo.

---

<sup>156</sup> Véase Eagleton 1990, p. 21: “It is all of these which Hegel’s more capacious notion of reason seeks to sweep up and transform. Hegel rejects Kant’s stern opposition between morality and sensuality, defining instead an idea of reason which will encompass the cognitive, practical and affective together. Hegelian reason does not only apprehend the good, but so engages and transforms our bodily inclinations as to bring them into spontaneous accord with universal rational precepts. And what mediates between reason and experience here is the self-realizing *praxis* of human subjects in political life. Reason, in short, is not simply a contemplative faculty, but a whole project for the hegemonic reconstruction of subjects—what Seyla Benhabib has called ‘the successive transformation and reeducation of inner nature’. Reason works out its own mysterious ends through human beings’ sensuous self-actualizing activity in the realm of *Sittlichkeit* (concrete ethical life) or Objective Spirit. Rational moral behaviour is thus inseparable from questions of human happiness and self-fulfilment; and if this is so then Hegel has in some sense ‘aestheticized’ reason by anchoring it in the body’s affections and desires. It is not of course aestheticized *away*, dissolved to some mere hedonism or intuitionism; but it has lapsed from the lofty Kantian domain of Duty to become an active, transfigurative force in material life.”

Y justamente el carácter de auto-reflexión del arte moderno, su alejarse de la inocente e inconsciente imitación de la naturaleza en que se basaba el ideal clásico del arte, fue lo que llevó a Schlegel, y sobre todo a Schiller, a proclamar la superioridad del arte moderno sobre el clásico—juicio, por cierto, llevado a cabo dentro del contexto de la famosa *querelle* francesa entre clásicos y modernos, que enlaza de forma significativa con la estética de Baudelaire, de la que se hablará más adelante<sup>157</sup>. La inocencia original del arte antiguo ya no está al alcance del reflexivo poeta de la modernidad. El arte moderno, por contra, se esfuerza por un ideal consistente en una unidad mediada con la naturaleza, y este *constante deseo* se torna en el elemento que convierte al arte moderno en superior al clásico (vid. Habermas 1987 p. 34). De esta forma, Schiller conceptualiza el arte reflexivo del romanticismo incluso antes de su emergencia. En este sentido, Hegel se apropió también de este aspecto del pensamiento de Schiller. El arte se convirtió así en la forma sensual en la cual el absoluto queda atrapado de forma *intuitiva*—en tanto que la filosofía y la religión son formas superiores para Hegel, en las que el absoluto ya se representa y concibe a sí mismo. Lo que hace el arte es descubrir los límites internos e inherentes a su carácter *sensible* para eventualmente apuntar más allá de las fronteras de su modo de representación, hacia el absoluto<sup>158</sup>. De esta forma, se trata de un ideal de arte hacia el cual se puede aspirar, pero que no se puede alcanzar nunca, ya que queda desplazado hacia un ámbito más allá del propio arte donde se puede realizar como Idea. Esto lleva a Hegel a una interpretación del arte de su propio tiempo, el periodo romántico, en el cual el arte, al no poder realizar su propio ideal, termina por desintegrarse.

Desde esta perspectiva, el Romanticismo supone el final del trayecto para el arte, un callejón sin salida, en tanto que por un lado se desintegra en subjetividad, y por otro porque constituye un intento reflexivo de representación del absoluto que se encuentra irremisiblemente atado a una representación simbólica. Si bien es cierto que el arte ha *progresado* en su camino hacia el conocimiento absoluto, y en eso ha *superado* al normativo arte clásico, su progreso también implica el agotamiento de sus posibilidades y su eventual disolución.

Pero como ya se ha visto más arriba, dentro de la crítica que hace de Habermas Anthony Cascardi afirma que el filósofo alemán también se apropia de otro aspecto

---

<sup>157</sup> Ésta es la razón por la que se decía en la sección correspondiente, que Freccero analiza a Petrarca como una especie de poeta moderno *avant la lettre*, el cual anticipa ya tendencias que se convertirían en estándar a partir de Kant. Véase p. 488, nota 191.

<sup>158</sup> Como la poesía para los humanistas, el arte para Hegel parece ser un *alieniloquium*. Vid. G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Arts* (Oxford, 1975), vol. I, p. 103; citado por Habermas 1987, p. 35.

muy relevante de Schiller para sus propios propósitos<sup>159</sup>. Aquí parece localizarse una doble vía, o un cruce de caminos que emerge del propio Kant. El primero de ellos entendería el ámbito de lo estético como el medio para reconciliar los opuestos por medio del establecimiento de un ámbito intersubjetivo—y por tanto público—que crearía una totalidad conciliadora. Esta corriente tendría su genealogía en Kant, luego Schiller, y luego Habermas, tras pasar por los componentes de la escuela de Frankfurt. La otra vía, como señala el propio Cascardi, es la del sublime, que se opone a la de Habermas, y desemboca en el sublime postmoderno de Lyotard, y en general, en el postestructuralismo Francés<sup>160</sup>.

Esta bifurcación a partir de Kant viene dada, entre otras razones, por el contradictorio hecho de que para Kant el *juicio estético* es simultáneamente subjetivo y universal, es como el comodín dentro de la baraja de su sistema teórico—o sea, el que viene a sacarle de los apuros, o más bien de las *aporías*. Según Eagleton, la expresión *juicio estético* deviene en oxímoron dentro del sistema de Kant desde el momento en que puede ser un juicio que implica someter a los particulares a una ley del entendimiento y a la vez un sentimiento subjetivo. Como explica Eagleton en el siguiente párrafo, los juicios estéticos se convierten en una especie de *universales subjetivos*:

The grammatical form of aesthetic judgments, Kant claims, is in fact deceptive and duplicitous. In such statements as 'I am beautiful', 'you are sublime', the adjectives would appear to be predicative, but this is really an illusion: such propositions have the form, but not the real force, of referential utterances. To claim that you are sublime is not for me to identify some property in you but to report on some feeling in myself. *Judgments of taste appear to be descriptions of the world but are in fact concealed emotive utterances, performatives masquerading as constatives. The grammaticality of such enunciations is at odds with their true logical status.* It would, however, be quite impermissible to decode the pseudo-proposition 'x is beautiful' as 'I like it', since judgments of taste are for Kant purely disinterested and have nothing to do with one's contingent inclinations or desires. Such judgments are certainly subjective; but they are so *purely* subjective, so expressive of the very essence of the subject, untainted by idiosyncratic prejudice and 'devoid of every possible condition which would necessarily distinguish the judge from other people', that it is possible to speak of them also as universal. If the subject transcends its ephemeral needs and desires, then a truly subjective judgment disregards all the accidents which divide one individual from another and strikes an immediate chord in them all. *Aesthetic judgments are thus, as it were, 'impersonally personal', a kind of subjectivity without a subject or, as Kant has it, a 'universal subjectivity'. To judge aesthetically is implicitly to declare that a wholly subjective response is of the kind that every*

<sup>159</sup> Véase "Excursus on Schiller's 'Lectures on the Aesthetic Education of Man'", en Habermas 1987, pp. 45-50.

<sup>160</sup> La contraposición de ambas tradiciones, y la inclinación de Habermas por la primera, queda demostrada por el hecho de que *The Philosophical Discourse of Modernity* es una respuesta por parte del filósofo alemán al postestructuralismo francés en tanto que heredero de la tradición anti-ilustrada, vitalista, irracional y nihilista que pasa desde el Romanticismo hasta Nietzsche, el pensamiento de Heidegger y desemboca en el postestructuralismo francés—una tradición anti-ilustrada, por cierto, que en la opinión de Habermas ya se hallaba incardinada dentro de la propia ilustración desde sus orígenes. Por supuesto, Habermas se halla en el campo de los que advierten de los peligros inherentes a estetizar los valores y los mecanismos de cohesión social y de articulación del pensamiento político. No en vano, gran parte del pensamiento de Habermas nace de las cenizas de la Alemania de postguerra y de la necesidad de retomar la tradición ilustrada frente al Romanticismo que devino en el esencialista nacionalismo alemán del nazismo.

*individual must necessarily experience, one that must elicit spontaneous agreement from them all.* (Eagleton 1990, p. 93; las cursivas son mías)

A partir de la idea de la imaginación como la raíz común de las dos ramas del saber humano (i.e., entendimiento y sensibilidad), Kant deriva el concepto estético de lo sublime como la pura capacidad de pensar que revela una facultad de la mente que *transciende todos los criterios del gusto*<sup>161</sup>. Así se da el paso del empirismo hacia el idealismo que proporcionaría el sustrato de la estética romántica. *La imaginación no sólo señala la vía hacia los ámbitos que se hallan más allá de la comprensión racional, o de la comprensión basada en la experiencia, sino que constituye la herramienta de ese sujeto hiperdesarrollado que sigue creciendo a ojos vista a partir del espacio que le niegan los límites de la razón, y en dirección a las totalidades transcendentales de las que se pretende análogo.* En la siguiente cita de Coleridge se puede ver cómo el yo romántico se sirve de las doctrinas neoplatónicas para reivindicar no sólo su espacio de libertad expresiva, sino también sus ambiciosas pretensiones epistemológicas. El Romanticismo, como respuesta al empirismo y al racionalismo, recupera así las presencias auráticas sin las cuales el sujeto había quedado irremisiblemente disperso entre los múltiples fragmentos de la percepción y desterrado de la zona acotada por los universales de la razón:

The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM [sic]<sup>162</sup>

Kant, además, como los humanistas y como el propio Sidney, considera a la poesía como la más importante de todas las artes:

It expands the mind by giving freedom to the imagination and by offering, from among the boundless multiplicity of possible forms... that one which couples with the presentation of the concept a wealth of thought to which no verbal expression is completely adequate, and by thus rising aesthetically to ideas. It invigorates the mind by letting it feel its faculty—free, spontaneous, and independent of determination by nature—of regarding and estimating nature as phenomenon in the light of aspects which nature of itself does not afford us in experience, either for sense or understanding, and of employing it accordingly in behalf of, and as a sort of schema for, the supersensible. (*Critique of Aesthetic Judgment*, trans. Meredith, p. 191 ss.)

El idealismo transcendental de Kant postula que la experiencia contiene en sí la capacidad de trascenderse a sí misma a través de la imaginación, la cual le permite ir más allá de la observación empírica, hacia el ámbito de las categorías *a priori*. Este

<sup>161</sup> *Critique of Aesthetic Judgment*, trans. Meredith, p. 98.

<sup>162</sup> Coleridge, *Biographia Literaria*, Engell & Bate, eds., 1983, p. 304. Para un estudio detallado del papel de la imaginación en Coleridge, véase I.A. Richards, *Coleridge on Imagination*, London: Routledge & Kegan Paul, 1934.

acceso directo a verdades transcendentales tuvo un enorme impacto en la crítica romántica, aunque éste tardó algún tiempo en dejarse sentir. Su impacto en la poesía, sin embargo, fue inmediato, y de mayor calado:

... Imagination, which, in truth,  
Is but another name for absolute strength  
And clearest insight, amplitude of mind,  
And Reason in her most exalted mood.  
This faculty hath been the moving soul  
Of our long labour: we have traced the stream  
From darkness, and the very place of birth  
In its blind cavern, whence is faintly heard  
The sound of waters; followed it to light  
And open day;...

(W. Wordsworth, *The Prelude* (1805), XIII, ll. 167-76)

Esta revaloración de la imaginación como estructura fundamental del sujeto se puede interpretar como un esfuerzo por rearmar un orden teleológico que se había visto amenazado por la devastadora crítica de Hume, orden basado, como en anteriores versiones del mismo, en un principio *heterológico* que trasciende Tiempo e Historia. M. H. Abrams, en *Natural Supernaturalism*<sup>163</sup>, lleva a cabo un estudio detallado y una comparación del *Preludio* de Wordsworth, y de la *Fenomenología* de Hegel, concluyendo que ambas obras constituyen una suerte de *Bildungsgeschichte* del espíritu humano. En ambos casos estamos ante una nueva teodicea, o más bien “biodicea”, una visión teleológica del errante espíritu humano, que se reconcilia a través del entendimiento, de la percepción y autocomprensión imaginativa. Pero lo que resulta todavía más interesante—y que ofrece reveladores paralelos con las lecturas del discurso autobiográfico del sujeto virgiliano, agustiniano y petrarquista—es que *tal visión reveladora* de un esquema, de un significado y de la comprensión de los mismos presente en el viaje *es necesariamente retrospectiva*. No hay, sin embargo, aquí ningún papel para la voluntad como elemento dinamizador y motriz. Para Hegel es el resultado de la acción inconsciente del Espíritu, y en Wordsworth—siempre en la interpretación de Abrams—es la secreta acción de la Naturaleza sobre el sujeto lo que conduce a la revelación final de que todos los episodios de sufrimiento y desilusión han merecido la pena—y merece la pena subrayar que esto consiste en un nuevo avatar del *tempus forsán veniet*, como sostenía el propio Petrarca, emulando a San Agustín, quien a su vez emulaba al Eneas de Virgilio (véase p. 304 más arriba). Obsérvese que en la lectura de Abrams hay un interesante matiz que ofrece similitudes y diferencias con el tema de la voluntad dividida que se vio en la sección correspondiente a Agustín

<sup>163</sup> Citado por Thorslev, 1993, pp. 82-83.

y a Petrarca, y con la noción estoica de que la voluntad ha de alinearse con la razón. Otra fuente de interesantes paralelos y diferencias es la naturaleza de la teleología hegeliana—que es la raíz de la teleología marxista. Dicha teleología tiene un elemento nuevo con respecto a las anteriores, el cual consiste en una exacerbada consciencia de temporalidad y en la concomitante idea de un inestable yo como proceso histórico, sujeto a las fluctuaciones y a los cambios inherentes a dicha naturaleza<sup>164</sup>:

Hegel did not postulate some common and 'essential' nature of man and from that deduce a philosophy. It is a distinctive feature not only of Hegel's philosophy but of German Idealism in general that there is no such thing as a stable and 'essential' Man: in every aspect of our selves we are timebound and historically determined. As Hegel puts it in the preface to the *Philosophy of Right*: 'Whatever happens, every individual is a child of his time; so philosophy too is its own time apprehended in thoughts. It is just as absurd to fancy that a philosophy can transcend its contemporary world as it is to fancy that an individual can overlap his own age, jump over Rhodes.' Moreover, although Hegel was an 'idealist,' and spoke of the process of history as a gradual revelation of the 'absolute Idea,' this 'idea' (pattern, process, 'meaning') is never available to the consciousness of those acting in history: it is only and always immanent in history, and available to consciousness only in retrospect... What the Romantic Idealists (especially Hegel) and Marx share is an organic or vitalist conception of history: that there is a driving process apparent in history that is indifferent to, and for the most part beyond the reach of, our conscious perceptions of it and that works its way with or without our wills. (Thorslev, 1993, p. 85)

Contra los que basan la unión entre experiencia individual y realidad transcendental en el ámbito común (en el área de tensión comunicativa) establecido gracias al criterio de gusto, la crítica romántica se aleja del consenso y basa su estética en una idea del artista y del poeta como vate que habla desde su secreta e inefable voz interior. Bajo esta perspectiva se ha de contemplar el texto de Blake con su crítica de "Vision of the Last Judgment", en el que se ofrece una crítica poética a los procedimientos de la ciencia ilustrada, crítica que parte de un mentalismo extremo que rechaza los universales de la razón a favor de un particularismo y vitalismo esencialmente románticos:

The Last Judgment is an Overwhelming of Bad Art & Science. Mental Things are alone Real; what is Calld Corporeal Nobody Knows of its dwelling Place <it> is in Fallacy, & its Existence an Imposture <.> Where is the Existence Out of Mind or Thought.  
(*The Poetry and Prose of William Blake*, p. 555)

Para Kant, entonces, lo bello representa la coincidencia, o la armonía, entre imaginación y entendimiento. Sin embargo, el placer asociado con lo sublime se origina en representaciones que no hacen más que presentarnos nuestras propias limitaciones: la incapacidad de la imaginación para *representar* ideas que sin embargo

---

<sup>164</sup> Sobre la moderna consciencia de tiempo, y la irrupción de la noción de lo nuevo en todos los órdenes del pensamiento y de las artes, véase la sección "La modernidad estética del siglo XIX. El tiempo nuevo y la apertura al futuro", p. 482 ss.

pueden ser *concebidas*, la capacidad que el pensamiento tiene de trascender cualquier elemento sensible. Anthony Cascardi (1994) establece una conexión entre este aspecto del sublime kantiano con el sublime postmoderno de Lyotard. El que lo sublime nos permita representar lo que es, en términos estrictos, irrepresentable, ha sido elevado por Lyotard a uno de los principios del pensamiento postmoderno. Para Lyotard, lo postmoderno es aquello que, al igual que el sublime kantiano

...puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good [read 'beautiful'] forms, ... that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.<sup>165</sup>

Desde esta perspectiva, un artista postmoderno es un heredero del genio de Kant que ha sido desposeído de la Naturaleza o de la Razón, incluso de la Historia—que se ha quedado, una vez más, sin el orden teleológico que la mediación de éstas le podían proporcionar. Kant era perfectamente consciente de la paradoja que consiste en que, a pesar de que el arte no puede por sí mismo establecer las reglas sobre las cuales se pueden producir las propias obras de arte, no podemos llamar arte a nada que no se base en unas reglas previas. Según Cascardi, Kant resolvió esta antinomia en su *Crítica del juicio* al proclamar que “nature in the individual... must give the rule to art, i.e., fine art is only possible as a product of genius”<sup>166</sup>.

Dicha contradicción proviene del hecho de que Kant asume haber encontrado una ley universal que sin embargo se halla encardinada en el interior del sujeto autónomo, de manera que es justamente en el ámbito de la estética y del juicio estético donde estas dos coordenadas vienen a conjugarse de manera aporética: una ley universal que a su vez depende y deriva su autoridad / justificación desde su propia autonomía. Este concepto ha resultado ser tremendamente fructífero, pero al mismo tiempo su contradictoria naturaleza ha sido también fuente de numerosas controversias y debates. Por otra parte, en este asunto Terry Eagleton sugiere interesantes paralelos entre la noción de Kant de arte como autonomía interiorizada y la noción del sujeto autónomo en el ámbito de las leyes y del sistema político: la libertad noumenal del sujeto dentro del consenso público sobre las leyes y la moral encuentra su equivalente perfecto en la obra de arte autónoma como proveedora de sus propias leyes al tiempo que es también reconocida, que emerge como tal en el ámbito de lo público—véase a este respecto lo que dice Eagleton sobre los paralelismos

<sup>165</sup> *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, 1984, 81; citado por Cascardi 1994 p. 440.

<sup>166</sup> Kant, *Critique of Judgment* (1790), trad. James C. Meredith, 1952, p. 168. Citado por Cascardi 1994, p. 440.

entre Rousseau y Kant (vid. Eagleton 1990 pp. 19-20). En la combinación de una ley universal con la subjetividad individual, se puede detectar también cómo Kant conjuga el particularismo subjetivo del empirismo y del escepticismo de Hume con los universales del racionalismo ilustrado:

The aesthetic theory of the *Critique of Judgment* suggests... a resolute turn to the subject: Kant retains the idea of a universal law, but now discovers this law at work in the very structure of our subjective capacities. This 'lawfulness without a law' signifies a deft compromise between mere subjectivism on the one hand, and an excessively abstract reason on the other. There is indeed for Kant a kind of 'law' at work in aesthetic judgment, but one which seems inseparable from the very particularity of the artefact. As such, Kant's 'lawfulness without a law' offers a parallel to that 'authority which is not an authority' (*The Social Contract*) which Rousseau finds in the structure of the ideal political state. In both cases a universal law of a kind lives wholly in its free, individual incarnations, whether these are political subjects or the elements of the aesthetic artefact. The law simply *is* an assembly of autonomous, self-governing particulars working in spontaneous reciprocal harmony. Kant's turn to the subject is hardly a turn to the *body*, whose needs and desires fall outside the disinterestedness of aesthetic taste. The body cannot be figured or represented within the frame of Kantian aesthetics; and Kant ends up accordingly with a formalist ethics, an abstract theory of political rights, and a 'subjective' but non-sensuous aesthetics. (Eagleton 1990 pp. 20-21)

De todo esto se derivan así interesantes paralelismos entre la obra de arte y el sujeto moderno, paralelismos que son muy significativos para la crítica marxista que parte de Hegel y de la lectura que éste hace de Kant. Pero sobre todo, lo que esto viene a demostrar es que más allá de las interpretaciones del marxismo vulgar, hay una estrecha relación ideológica—incluso epistemológica—entre el concepto de arte moderno y el concepto de sujeto moderno, así como de las leyes que han de regir el buen gobierno y la buena institución de ambos, en tanto que ambos surgen de un universo de ideas común, y en tanto que ambos vienen a derivar de la evolución, o de los cambios, sufridos por la noción de objeto estético y de sujeto autónomo que proviene de la tradición judeo-cristiana, y del humanismo renacentista que va transformándose hasta llegar a nuestros días. La siguiente cita de Eagleton, dentro del contexto de su discusión de las ideas de Hegel sobre sujeto y leyes, está estrechamente relacionada con todo lo anterior y resulta muy reveladora:

Like the work of art as defined by the discourse of aesthetics, the bourgeois subject is autonomous and self-determining, acknowledges no merely extrinsic law but instead, in some mysterious fashion, gives the law to itself. In doing so, the law becomes the form which shapes into harmonious unity the turbulent content of the subject's appetites and inclinations. The compulsion of autocratic power is replaced by the more gratifying compulsion of the subject's self-identity. (Eagleton 1990, p. 23)

Otra manera de formular estas dicotomías que adquieren nuevas dimensiones tras la Ilustración es en términos de sociedad civil—del ámbito de lo público—y del ámbito de lo transcendental. Una de las cuestiones que se hallan atrapadas entre estos dos fuegos es la cuestión de los valores (de la que trata también Cascardi largamente

en *The Subject of Modernity*), los cuales se debaten entre un origen consensual o en una imposición de universales o de absolutos bien desde arriba o bien desde un origen en general exterior al sujeto o a la sociedad entendida como tejido intersubjetivo. Como hemos visto, lo estético puede llegar a convertirse en un fundamento para los valores. Eso es lo que ocurre en parte del pensamiento del siglo XIX, para el cual la sociedad civil es demasiado inestable, sujeta a cambios y fluctuaciones, como para proporcionar un fundamento fiable para valores que después de todo han de regularla—esta es lógicamente una de las contradicciones que surgen del ideal de la autodeterminación de la sociedad. Por otro lado el ámbito de lo metafísico se halla demasiado alejado de la propia sociedad como para poder constituir una fuente fiable de valores que resulten válidos y atractivos para el tráfico común de actividades diarias. Ya hemos visto que las respuestas que proporciona lo estético remiten básicamente a los afectos, los cuales ayudan a establecer interconexiones sociales y contribuyen a sacar al sujeto fuera de sí para que así luego le sea posible poder *reconocerse* en el espejo de lo ajeno—me refiero a esa idea del sujeto como una extensión, o parte orgánica de la sociedad civil constituida por una armoniosa conjunción de otros autónomos e interdependientes de la que hablaba Gramsci más arriba. Por otra parte, está la solución de la autonomía de los propios valores que se declaran autosuficientes—la idea de que la virtud constituye su propia recompensa, y de que debería ser perseguida como un fin en sí misma, no por ningún interés propio.

En cualquier caso esta dicotomía para la cual algunas de estas mediaciones en el ámbito de la estética y de las artes se ofrecen como resolución catártica no es más que un nuevo avatar de algunas de las aporías centrales de la modernidad. Esto es precisamente lo que hemos visto suceder en esta sección del proyecto, a partir del empirismo y de la emergencia de la nueva ciencia. Se trata de la pérdida de esa unidad entre el ámbito de lo cívico y el orden transcendental que el humanismo había logrado gracias a la conjunción de las doctrinas agustinas con la tradición cívico-retórica que el humanismo hereda de la Antigüedad Clásica. En contraposición a la modernidad ilustrada, la modernidad temprana constituida por el humanismo renacentista representaba al menos un modelo coherente, holístico, incluso orgánico si se quiere—una unidad que venía dada sobre todo por los intentos de mantener el modelo neoplatónico rehabilitado y readaptado al cristianismo. En este sentido el humanismo del Renacimiento, que va desde el trecento y el quattrocento italiano hasta el siglo XVII con la revolución científica que comienza entonces se puede entender como modernidad temprana porque constituye un punto de inflexión, una etapa, si se

quiere, de transición, hasta que los desarrollos científicos e ideológicos que se producen alrededor del siglo XVII empiezan a socavar aquí y allá el modelo total del neoplatonismo. El resultado es que en el ámbito de los valores (al igual que el ámbito de la estética, o de la poética, si se quiere) se produce un continuo dilema entre las dos opciones principales, los dos principales polos que se hallan disponibles: o bien fundamentarlos en el consenso de la sociedad civil y en la esfera de lo público, o bien hacerlos derivar (o más bien, descender) desde las alturas olímpicas de los trascendentalistas—o de los racionalistas abstractos. Lo estético como mediación, y el arte y la poesía como actividades fundamentales que emergen de esta práctica teórica, se inclinarán hacia un lado y hacia otro según las tendencias de cada uno de los autores. Como habrá ocasión de comprobar, el ámbito de lo trascendental conocerá muchas versiones diferentes, y desde luego, hay muchas y muy diversas formas de nombrarlo.

Perdido el *telos* del humanismo tradicional—al que la poesía contribuía a conducir no sólo por los caminos de la iluminación espiritual, sino también por la senda de los ciudadanos virtuosos, recuérdese el comentario de Landino a la *Eneida*—lo estético como nueva categoría y como un nuevo discurso crítico y productivo viene a constituirse en su sustituto. De forma que, si en el proyecto humanista ese *summum bonum* (el Uno neoplatónico o el Dios cristiano) que constituía el elemento motriz—el articulador de ese discurso heterológico que venía a conformar y a interpretar a su sujeto—se hallaba funcionalmente integrado en el modelo global, con la modernidad que surge a partir del siglo XVIII, y la fragmentación de la misma en diferentes discursos especializados, con el creciente dominio del utilitarismo y de la razón instrumental en el ámbito de lo social, lo estético viene a ocupar este lugar, como fenómeno autotélico, suficiente para sí mismo y sin una función práctica más allá de sus propios límites y de sus propias leyes. Ésta, y no otra, es la única forma en que puede escapar del ámbito de lo diario y lo cotidiano para constituirse en un valor autónomo que se eleve por encima de intereses inmediatos y cortoplacistas.

Terry Eagleton subraya la ironía que resulta del hecho de que el nacimiento de la estética como discurso intelectual se produzca justamente cuando la producción cultural empieza a sufrir las miserias e indignidades de su conversión en producto comercial. Es como si la estética viniera a compensar en parte esta degradación, intentando convertir a los productos artísticos y culturales en el último reducto de los valores en sí, sin utilidad práctica o crematística alguna. Como hemos visto antes, los productos artísticos—incluída la poesía—se convierten en la *Palabra*, la *emanación*

*verbal* de un individuo privilegiado, iluminado—el poeta, el artista-demiurgo del romanticismo—que muestra las posibilidades extremas del sujeto autónomo desligado de la trama de intereses materiales en la que el resto de los humanos se hallan enredados. La ironía de todo esto, en la lectura de Eagleton, es que dicha noción del creador como ser privilegiado que ha realizado todo el potencial humano y cuyos productos son gloriosa y olímpicamente *inútiles*—y por ello sublimes—surge precisamente del discurso que fundamenta al sujeto autónomo, el cual a su vez surge de las estructuras ideológicas del capitalismo liberal que ha convertido a los objetos artísticos en productos de mercado. Esta ambigua contradicción se puede detectar también en recientes interpretaciones de la pintura parisina de finales del XIX—contemporánea del simbolismo en la poesía, y de la celebración Baudelaireana de lo efímero y pasajero como signo de eternidad—con sus escenas de cafés, teatros, bailarinas, y de vida metropolitana en general, como a la vez una crítica y una celebración de dicho estilo de vida, en la cual el ocio se ha convertido más que en una ocasión para el disfrute estético, en un aspecto más de un mercado en el que se generaliza el consumo de objetos y actividades sin finalidad aparentemente práctica o espiritual. Otra muestra de crítica ambigua de este mismo estilo en el ámbito anglosajón es el dandismo y el esteticismo de autores como Oscar Wilde, una muestra bastante apropiada de cómo el arte se extiende—o pretende extenderse—desde la propia obra a la vida misma.

Perdido así el *telos* del humanismo tradicional, otra forma de contemplar lo estético es en cuanto que *cognición del propio acto de conocer*. Ésta es una noción derivada de Kant que Eagleton formula de la siguiente manera, y que anticipa en cierta forma lo que los románticos, y sobre todo los simbolistas—esos románticos tardíos—dirían acerca de la poesía: arte y proceso desinteresado, abstraído en sí mismo y que trata de la propia contemplación en el devenir de su hacerse y deshacerse. Así lo estético ya no es un suplemento de la razón—como pretendía el racionalismo de Baumgarten—o un sentimiento que ayuda a mediar entre los sujetos para crear el tejido social, o entre lo particular y lo universal:

It is cognition viewed in a different light, caught in the act, so that in this little crisis or revelatory breakdown of our cognitive routines, not *what* we know but *that* we know becomes the deepest, most delightful mystery. The aesthetic and the cognitive are thus neither divisible spheres nor reducible to one another. Indeed the aesthetic is not a 'sphere' at all: it is just the moment of letting go of the world and clinging instead to the formal act of knowing it. If, then, society has cleaved human experience down the middle, confronting an object drained of intrinsic value with a subject now forced to generate all value from itself, the aesthetic will become in Kant's hands a way of healing that rift, reuniting humanity with a world which seems to have turned its back on it. (Eagleton 1990, pp. 65-66)

De esta manera, la virtud queda desplazada del ámbito del orden social hacia el de la autoconstituida racionalidad kantiana. Esto puede proporcionar información interesante sobre lo que realmente constituye la modernidad plena, y sobre qué es realmente el Renacimiento—bien modernidad temprana, o bien otra cosa totalmente diferente, uno de los más controvertidos debates en el ámbito de las humanidades. Se ha de decidir pues si al Renacimiento se le puede llamar modernidad temprana o no, dado que en el sistema humanista la virtud no estaba en un ámbito autónomo, o autotélico, sino más bien integrada, como hemos visto antes, en un sistema global. Y en opinión de algunos es sólo durante el siglo XVIII cuando se produce este despegue, esta fragmentación fundamental que vino a desestabilizar definitivamente el sistema y a suscitar todas las propuestas de reunificación que siguieron a Kant. Se supone así que con el desplazamiento de la virtud hacia el ámbito autónomo y autotélico de los valores ésta queda desconectada de la esfera del orden cívico—aquí es donde Habermas y otros ven el peligro, y por eso su solución va por el camino de reintegrar a la virtud y a los valores dentro del orden intersubjetivo de la negociación pública. Esta desvinculación de los valores va en paralelo a un cambio en lo estético, y la idea del arte por el arte, de la autonomía absoluta del arte, responde precisamente a la pérdida de la noción humanista de la poesía y del arte en general. En el pensamiento humanista, y en la tradición retórica que lo sostiene, el arte, la elocuencia poética, era un arma persuasiva para conducir a la voluntad como centro del sujeto, a través de los afectos—de la emoción y de la imaginación—hacia la acción cívica y virtuosa, a la vez que al conocimiento de la divinidad y la unión con la misma en el ámbito de lo trascendental, una vez cumplidos los deberes cívicos en la naturaleza caída. Con el esteticismo decimonónico el arte no sirve para nada, y no cumple función social alguna, no se mezcla con el bajo mundo de los particulares que se hallan determinados y manchados por la razón instrumental. El arte, incluso la vida del artista, no sirven para nada, son un fin en sí mismo. Esto genera posturas que van desde el esteticismo de Wilde, hasta la poética de Mallarmé como discurso ensimismado, e incluso la poesía pura de Juan Ramón Jiménez. Se trata de sujetos privilegiados que surgen de la noción de sujeto trascendental, preexistente a las normas y a las prácticas sociales, y que por tanto se siente desligado de las mismas, sujeto tan sólo a sus propias leyes abstractas y autónomas, y por tanto en constante conflicto con el bajo mundo de las relaciones sociales, morales y mercantiles de la sociedad en la que se ve inmerso. Son la nueva versión, el último reducto, del ideal heróico dentro de una sociedad en la que

lo heroico ha dejado de tener sentido tras la fragmentación del modelo holístico, y tras la pérdida de la unidad y reconciliación entre los medios y los fines.

Partiendo de la lectura de Eagleton, esto sería posible porque para Kant el ámbito de lo moral tiende hacia la naturaleza autotélica de lo estético—ambos son esferas autónomas. A resultas de esto, la obra de arte se articula ahora de la misma forma que los valores éticos: ambos son autoreferentes y constituyen un fin en sí mismos. Esto en Kant es solamente un acercamiento del arte a lo moral. Para el puritano y pietista Kant, la moral estaba por encima de todo, y lo estético era solamente esa mediación que se acercaba a él, pero que quedaba, más o menos asepticamente, separado del arte como un valor o un fin en sí mismo<sup>167</sup>. Luego Hegel y Schiller se encargarían de intentar reclutar al arte para promover los valores a través del nuevo avatar del proyecto educativo del humanismo, dentro de sistemas que se pretendían reconciliadores y globales. Los excesos del romanticismo, sin embargo, se encargarían de estetizar los valores y lo moral, con lo cual se rompe el equilibrio y se produce una invasión de la estética que resultaría (en la lectura de Habermas y de Eagleton) en los irracionales y esencialistas excesos del nacionalismo anti-ilustrado.

Lo interesante de esta lectura de Kant por parte de Eagleton es que en tanto que para el filósofo alemán lo moral y lo estético pertenecen al ámbito de lo *noumenal* (de las cosas en sí, en oposición a la percepción de los particulares), ambos corren el peligro de quedar identificados si no se les distingue escrupulosamente:

It is in this sense, among others, that the moral and the aesthetic are for Kant somewhat analogous. While in the phenomenal realm we live subject to mechanical causality, our noumenal selves are simultaneously weaving behind or across this region some awesome artefact or magnificent poem, as the free subject shapes its actions not in terms of mechanical cause and effect but in relation to that teleological totality which is Reason. A truly free will is one determined only by its resolute orientation to this organic totality of ends and to the requirement of their harmonious unity, moving in a sphere where all instrumental adaptation of means to ends has been transmuted into purposive or expressive activity. Any human act can be viewed simultaneously as conditioned by a causal chain of events received from the past, and as directed towards future ends and their systematic coherence—viewed, that is to say, as phenomenal fact from the former perspective and as value from the latter. And this reconciliation of ends and means in the kingdom of Reason is also the construction of a noumenal community of free subjects, a realm of norms and persons rather than of objects and desires, each of whom is an end in herself yet by that very fact integrally inserted into a total intelligible design. If we live our lives at one level in material history, we live them at another level as part of an organic artefact. (Eagleton 1990 pp. 81-82)

En esta cita Eagleton expresa a la perfección el nuevo modelo teleológico que pretende instituir Kant—en sustitución de las anteriores teleologías. En ambos casos—i.e. en la antigua y en la nueva teleología—el sujeto se encuentra errando bien por la creación

---

<sup>167</sup> En esto Kant recuerda la distinción que hacía Platón entre la Belleza como imagen del Bien, y el arte como un burdo—o incluso herético—intento de imitación de representaciones de segunda, o tercera, mano. Vid. por ejemplo, *La república* X.vi.605a. Vid. También Murdoch 1977, pp. 57-58.

en tanto que naturaleza caída bien por el mundo imperfecto de los fenómenos sensibles, hacia un fin que se halla más allá de éste y que lo constituye en su perfección ideal o absoluta. Hacia este fin ha de encaminarse la voluntad bien dirigida—sea la voluntad del sujeto platónico o neoplatónico, sea la voluntad del creyente agustino, sea la voluntad del sujeto autónomo de Kant que busca su perfecta autorealización en ese mundo de los *noumena*, de las cosas en sí que constituyen la *auténtica* realidad.

Con estos modelos teleológicos, no ha de sorprender pues que tanto el arte, y sobre todo la poesía, siga construyendo formas simbólicas a través de tropos y metáforas tales como el viaje, el peregrino, o el errante narrador subjetivo e interiorizado del *stream of consciousness*, desde Homero, pasando por Virgilio, Milton, la novela como autobiografía problemática y autoconsciente, o la culminación de esta doble vía en esa obra híbrida y multidimensional que es el *Ulises* de James Joyce<sup>168</sup>. En este sentido, la poesía épica y la novela vienen a ser como dos caras de la misma moneda de la modernidad literaria, algo que detectaron Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, junto con el hecho de que, intentando huir del mito a través de la luz de la Razón, la propia ilustración se convirtió en un mito en sí.

En opinión de Eagleton (p. 82 ff), la reconciliación de finalidades y de medios—en tanto que acumulación de hechos pasados en el ámbito de los fenómenos, proyectados hacia el futuro de la expectativa de valores—tiene lugar en el reino de la Razón kantiana. Esto equivale a la hipostatización de una comunidad *noumenal* (ideal) de sujetos libres, un ámbito de normas y de personas autotélicas, como fines en sí mismas, más que un mundo de simples objetos y deseos. En consecuencia, hay dos niveles o dos ámbitos: uno en la historia material, lineal y *caída*, el otro como parte de un artefacto orgánico, de un todo ideal y armónico. De esto se deduce que el artefacto estético—y en la literatura sobre todo, la forma simbólica del sujeto errante de la épica, o de la voz lírica nostálgica de absolutos—es una especie de cristalización de este proceso desde un ámbito hacia el otro, el emblema simbólico del deseo histórico e individual que se desplaza en el tiempo hacia su abstracción en el sujeto autotélico e ideal en el ámbito de la Razón.

In the operations of pure reason, we bring a particular under a concept of universal law, thus sliding its specificity beneath the general; in matters of practical reason we subordinate the particular to a universal maxim. In aesthetic judgement, however, we have the curious sense of a lawful totality indissociable from our intuition of the immediate form of the thing. Nature appears animated by an indwelling finality which defeats the understanding; and this finality, in a pleasurable ambiguity,

<sup>168</sup> Sobre la autobiografía en el contexto del romanticismo, véase el capítulo 4 “Autobiography as De-facement” en Paul de Man, 1984, pp. 68-81.

seems at once a law to which the object conforms and nothing less than the irreducible structure of the object itself. (Eagleton 1990 p. 85)

Esta sublimación de la Razón que la convierte en mito se produce a través de la estética como fenómeno mediador y reconciliador. La estética como discurso crítico y las artes como su implementación se convierten en la última esperanza dentro de un modelo de sociedad y de valores desmitologizado, racionalizado y secularizado. La religión del arte, la estética, suplanta a la religión tradicional como medio de transcendencia y contemplación reparadora y curativa. En sus últimas derivaciones, el concepto de estética de Kant y su sublime concomitante derivan en el inefable e imposible, en el sublime postmoderno de Lyotard, como una nada, objeto de contemplación de una mística irónica en el mejor de los casos, desesperada en las versiones más pesimistas, pero siempre profundamente descreída. Eagleton (1990, p. 90) se lamenta de que la desconstrucción contemple lo sublime como una zona de fragmentación e irremediable pérdida, como una absoluta disolución de las certezas metafísicas, porque, a pesar de que esta lectura sea muy interesante, arrastra consigo en este corrosivo sublime a las ideologías. Éste viene a ser el lamento del marxismo de Eagleton, que parece desear de alguna forma el mantenimiento de un mínimo orden teleológico—aunque de carácter secular—que pueda sostener los valores y evitar su descenso en la *perversa* espiral del nihilismo y del relativismo del postmoderno de Lyotard.

Tanto el marxismo de Eagleton, como la socialdemocracia de Habermas se incardinan a sí mismas en las teleologías de Hegel y Schiller, que de una forma u otra propugnan una especie de poder liberador del arte o de lo estético *dentro de un orden*—en el caso de Habermas, un orden de racionalidad intersubjetiva y comunicativa regida por las leyes de la pragmática, el cual destierra los excesos poéticos a los márgenes, en lugar de convertirlos en el centro, como harían Bataille o los surrealistas más radicales<sup>169</sup>. De manera que esta pequeña dosis de esteticismo

---

<sup>169</sup> Sobre Bataille y el surrealismo contemplados como extensión o resultado de los excesos postrománticos, o sea, del pensamiento y de la estética de Nietzsche, véase el siguiente párrafo de Habermas: "Bataille does not approach this Dionysian violence directed against the principle of individuation by way of the restrained path of a self-overcoming of knowledge that is caught up in metaphysics, but by way of an empirical and analytic grasp of phenomena associated with the self-transgression and self-extinction of the purposive-rational subject. He is obviously interested in the Bacchanalian traits of an orgiastic will to power—the creative and exuberant activity of a mighty will manifested as much in play, dance, rapture, and giddiness as in the kinds of stimulation aroused by destruction, by viewing pain that incites cruelty and pleasure, by witnessing violent death. The curious gaze with which Bataille patiently dissects the limit experiences of ritual sacrifice and sexual love is guided and informed by an aesthetics of terror. The years-long follower and later opponent of André Breton does not, like Heidegger, pass by the foundational aesthetic experience of Nietzsche, but follows out the radicalization of this experience into surrealism. Like one possessed, Bataille investigates those ambivalent, offputting emotional reactions of shame, loathing, shock; he analyzes the sadistic satisfaction released by sudden, injurious, intrusive, violently intervening impressions. In these

bien aplicado pueda llegar a convertirse en un *pharmakon* para vacunar a la sociedad y al pensamiento contra el vitalismo irracionalista y nihilista del esteticismo radical que atraviesa a la modernidad desde Nietzsche hasta el postestructuralismo<sup>170</sup>. La siguiente cita de Habermas puede arrojar una luz muy interesante sobre este asunto. Por cierto que la referencia de Habermas a un marxismo que ha asimilado el lado *positivo* del esteticismo de Schiller, y que resulta temperado por *el sentido común* viene a subrayar una vez más los puntos de contacto que tiene el proyecto de Habermas, y cierto tipo de marxismo, con el proyecto de humanismo liberal basado en sentido común y en el estilo llano—un sentido común que constituye el tipo de discurso que en la tradición liberal, y en el proyecto de Habermas, ha de mediar entre las esferas separadas de la ciencia, la moralidad y el arte (Habermas 1987 p. 50):

With this aesthetic utopia, which remained a point of orientation for Hegel and Marx, as well as for the Hegelian Marxist tradition down to Lukács and Marcuse, Schiller conceived of art as the genuine embodiment of a communicative reason. Of course, Kant's *Critique of Judgment* also provided an entry for a speculative Idealism that could not rest content with the Kantian differentiations between understanding and sense, freedom and necessity, mind and nature, because it perceived in precisely these distinctions the expression of dichotomies inherent in modern life-conditions. But the mediating power of reflective judgment served Schelling and Hegel as the bridge to an intellectual intuition that was to assure itself of absolute identity. Schiller was more modest. *He held on to the restricted significance of aesthetic judgment in order to make use of it for a philosophy of history. He thereby mixed the Kantian with the traditional concept of judgment, which in the Aristotelian tradition (down to Hannah Arendt) never completely lost its connection with the political concept of common sense. So he could conceive of art as primarily a form of communication and assign to it the task of bringing about 'harmony in society': 'All other forms of communication divide society, because they relate exclusively either to the private sensibility or to the private skillfulness of its individual members, that is, to what distinguishes between one man and another; only the communication of the Beautiful unites society, because it relates to what is common to them all' [p. 138] (Habermas 1987 pp. 48-49; las cursivas son mías)*

Por supuesto, una de las contradicciones de Eagleton es que, en tanto que lamenta la pérdida del elemento ideológico que pueda estructurar los valores y evitar su disolución, el propio discurso de su crítica ideológica se fundamenta precisamente en esa retórica de la sospecha que pretende denunciar las ideologías falsas o culpables. Es un lugar común en la crítica marxista el denunciar, pongo por caso, la idea de la poesía pura como culpable de estar manchada de ideología precisamente por su negación a reconocer abiertamente su carácter ideológico—de todos es sabido que el mayor triunfo de Satanás es hacernos creer que no existe. Esto es una especie de

---

explosive stimuli are joined the countervailing tendencies of longing and of horrified withdrawal into paralyzing fascination. Loathing, disgust, and horror fuse with lust, attraction, and craving. The consciousness exposed to these rending ambivalences enters a sphere beyond comprehension. The surrealists wanted to arouse this state of shock with aggressively employed aesthetic means. Bataille pursues the traces of this 'profane illumination' (Benjamin) right back to the taboos regarding the human corpse, cannibalism, naked bodies, menstrual bleeding, incest, and so on". (Habermas 1987 p. 100)

<sup>170</sup> Sobre el concepto de *pharmakon* y sus diferentes acepciones, véanse los párrafos introductorios de Brogan 1989.

resabio puritano que insiste en que no hay forma de escapar de lo ideológico y de lo político, tanto más aún cuando se trata del arte por el arte, o de la poesía pura. Afirma Eagleton que lo estético es el paradigma de lo ideológico:

For the peculiarity of ideological propositions might be summarized by claiming, with some exaggeration, that there is in fact no such thing as an ideological proposition. Like aesthetic judgments for Kant, ideological utterances conceal an essentially emotive content within a referential form, characterizing the lived relation of a speaker to the world in the act of appearing to characterize the world... Ideology cannot primarily be characterized in terms of false statements, not, as some have held, because it does not contain more than its fair share of them, but because it is not at root a question of propositionality at all. It is a matter of wishing, cursing, fearing, reverencing, desiring, denigrating and so on—*performative* discourse, which like Kant's aesthetic judgments does not rest upon conceptual categories of truth or falsehood, even if it significantly involves them. (Eagleton 1990, pp. 93-94)

Diríase así que el apelar a los afectos es el modo de persuasión ideológica por excelencia, que es la manera en que se inculca la ideología en las mentes y los corazones de los sujetos y de la sociedad a través de la ocultación de proposiciones referenciales que articulan la ideología que organiza y somete a individuos y a la sociedad a intereses espúreos. El término puritanismo no está usado en un sentido vano, porque en esto se detecta un paralelismo más entre la tradición retórica que sustenta al puritanismo radical y cierto marxismo. Ambos ven en el uso—o en la potencial manipulación—de los afectos una peligrosa y engañosamente atractiva manera de persuadir a los oyentes para llevarlos por el mal camino. Recuérdese a este respecto cómo Gosson, el propagandista puritano del siglo XVI inglés, denunciaba a la poesía porque ésta: “slop downe into the hart, and with gunshotte of affection gaule the minde”<sup>171</sup>.

#### LA MODERNIDAD EXCÉNTRICA. EL IDEALISMO Y LOS EXCESOS ROMÁNTICOS

Como hemos visto más arriba, Hegel pretende un proyecto global e integrador, proyecto que recoge Schiller. Con ello Hegel compensa el subjetivismo al que se habían lanzado pensadores como Fichte. Eagleton (1990, 122-23) señala cómo Kant había diferenciado de forma meridiana la ficción estética de un mundo creado por y para el sujeto del ámbito pristino del entendimiento, de las cosas-en-sí mismas, que

---

<sup>171</sup> Gosson, *The School of Abuse. A Plesant Invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters and such like Caterpillers of a Commonwealth*, citado por Robinson, ed. *Sidney's An Apology for Poetry*, “Introduction” p. xix.

existen en un lugar más allá del alcance de la mente. Esta distancia es la que Hegel pretende salvar, sin caer en el subjetivismo de Fichte, quien pretende que los objetos no son nada sin el ego. Para conseguirlo, Hegel proyecta la ficción estética de Kant hacia la propia estructura de la realidad, y así rescata al sujeto tanto del subjetivismo como de su extrañamiento del mundo de las cosas-en-sí.

Por contraposición a Kant y a Hegel, la filosofía de Fichte representa un buen ejemplo de los excesos del romanticismo referidos más arriba. Además de los comentarios más especializados de Eagleton, en esta breve descripción del pensamiento estético de Fichte voy a seguir en gran parte el texto de carácter más divulgativo de Isaiah Berlin (1999 p. 88 ss.). Berlin empieza por subrayar la retórica y el estilo eminentemente romántico de Fichte. Al hablar de la libertad, éstas son sus palabras: "At the mere mention of the name freedom, my heart opens and flowers, while at the word necessity it contracts painfully". En otro lugar afirma que: "A man's philosophy is as his nature, not his nature as his philosophy". En dichas citas resulta fácil percibir el vitalismo exaltado que constituye la siguiente fase del pensamiento romántico. Para Fichte el conocimiento no depende de una serie de búsquedas de verdades generales en forma de proposiciones abstractas, porque esto supone que cada una de estas proposiciones va a conducir a otra de carácter más general para poder fundamentar la anterior, y así sucesivamente en una espiral *ad infinitum*. La respuesta no se halla en el conocimiento contemplativo y abstracto, sino en la *acción*, y el conocimiento consiste tan solo en una herramienta al servicio de la vida activa. El conocimiento, por otra parte, es como un acto de fe: no actuamos porque conocemos, llegamos al conocimiento porque necesitamos actuar y vivir. El conocimiento es así pues un fenómeno de segundo orden, y está supeditado a la vida y a la acción.

La libertad se halla en la creación activa que confronta al sujeto con la naturaleza, y en tanto que éste gana terreno, va aumentando en su propia libertad. Estamos ante un vitalismo agónico de gran atractivo retórico y afectivo, que atraviesa todo el romanticismo decimonónico hasta nuestros días, desde sus versiones más elevadas y sofisticadas, hasta las más *populares* o *vulgares* de los héroes que superan todas las dificultades a base de esfuerzo personal, sobre todo en las versiones hollywoodienses de esta variedad de agónico pragmatismo idealista. El énfasis no se halla en los fines, sino en los procesos: ser simplemente libre no es nada, *llegar a ser libre* lo es todo. Fichte constituye así un ejemplo del sujeto hiperdesarrollado a partir de los desequilibrios que emergen de las dicotomías de Kant. De forma que para Fichte parece haber una especie de yo (que es más bien un "me", una forma de acusativo,

más que como nominativo, en palabras de Berlin—1999, pp. 93-95), que es el yo diario, común, que puede ser analizado. Pero además de éste, hay un “yo” primario, en singularísimo nominativo, y del cual se es consciente no en actos de conocimiento, sino cuando este yo recibe un impacto, o cuando se enfrenta a algún tipo de resistencia. Esto es lo que Fichte llama *Anstoss*, impacto, lo cual constituye una categoría fundamental de la experiencia, y es lo que garantiza para el yo que lo experimenta la existencia del mundo. La voluntad subjetiva hiperdesarrollada del sujeto de Fichte convierte el *cogito ergo sum* cartesiano en un *voló ergo sum*. Y así se pasa de un *telos* exterior y heterológico que se puede alcanzar a través del razonamiento abstracto cartesiano partiendo de la mente del sujeto pensante, hacia un sujeto introvertido, *autotélico* en extremo que encuentra su propio ser en la diferenciación agónica y emotiva con respecto al mundo que se resiste a sus constantes ansias de expansión. De forma que el Yo hiperdesarrollado de Fichte se realiza plenamente en confrontación con su opuesto, con una especie de anti-Yo. Y la agónica consciencia del mundo y de la existencia que emerge de dicha confrontación es mucho más auténtica para el sujeto que el mundo de las ciencias y del conocimiento abierto por la razón o por la ciencia empírico-experimental. Esta consciencia agónica en la cual radica la búsqueda del propio ser y de la propia identidad se trasladó al ámbito del nacionalismo al final de la vida de Fichte, cuando el filósofo se convirtió en un nacionalista radical: en el caso de Fichte se puede contemplar que no faltan buenas razones a los que advierten de los peligros políticos e ideológicos de ciertos excesos románticos.

Schelling es otro de los filósofos idealistas alemanes que tuvieron un gran impacto en el pensamiento romántico, y en concreto sobre Coleridge<sup>172</sup>. A pesar de que tiene ciertas similitudes con Fichte, Berlin (1999, pp. 97-98) también señala sus diferencias. Si Fichte contrapone el principio vital de la voluntad humana a la naturaleza, Schelling defiende una especie de vitalismo místico, un sistema en el cual la naturaleza es un ser vivo imbuido con una especie de espíritu de autodesarrollo. El mundo, la naturaleza, se convierte así en una especie de análogo del sujeto. El mundo comienza en sus niveles primarios con una especie de primitiva inconsciencia, y a través de un proceso gradual va ganando una gloriosa consciencia de sí mismo. Frente a la naturaleza primaria como una especie de voluntad inconsciente, el hombre es

---

<sup>172</sup> En una de las notas al volumen de Schelling que poseía Coleridge, el poeta inglés apuntaba sobre la obra del filósofo alemán: “A book, I value, reason & quarrell with as with myself when I am reasoning”. Citado por Seamus Perry (2003) en su reseña de la reciente edición de las anotaciones de Coleridge (S.T. Coleridge. *A Book I Value. Selected Marginalia*. Ed. by H.J. Jackson, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003).

voluntad que va ganando consciencia de sí misma, y se halla por tanto en la cima del proceso de autoconocimiento de la naturaleza. La naturaleza muestra varias fases de la voluntad: las rocas y la tierra, primero, luego comienza la vida, con las primeras especies biológicas, las plantas y la vida orgánica primitiva, en el siguiente nivel se hallan los animales. Es una especie de escala hacia el autoconocimiento que muestra una teleología hacia una plenitud que solo se puede vislumbrar tenuemente. El hombre está en una suerte de fase avanzada y privilegiada entre la naturaleza y Dios, a quien Schelling concibe como un principio de consciencia que se crea y desarrolla a sí mismo. Dios es el Alfa y el Omega porque es lo *autotélico* por excelencia, hacia lo que tiende la consciencia desarrollada del hombre—las similitudes y los ecos del sistema neoplatónico y agustino son evidentes aquí.

De este principio filosófico de Schelling se derivan interesantes consecuencias para la estética y la poética. Si todo en la naturaleza es una creciente consciencia vital, y si el hombre es el grado máximo de autoconsciencia en la naturaleza, entonces la función del artista consiste en escarbar dentro de sí mismo para sacar a la luz las potencias y los principios motrices que lo propelen en esta teleología por la escala de la naturaleza hacia el todo *autotélico* que se vislumbra al final. Y la iluminación de estos procesos internos se produce a través de un agónico proceso creativo y de exploración del alma y de la consciencia. Para Schelling el gran arte y la gran poesía palpitan con la presencia de esta fuerza que conduce desde la oscuridad de la inconsciencia hacia una luminosa autorrealización. Unos pulsos que en las grandes obras de arte representan y son idénticos a los mismos principios que subyacen a la naturaleza y sus fenómenos. De forma que en Schelling, y en gran parte del romanticismo, el espíritu que mueve a la naturaleza y al hombre hacia el *telos* es una especie de fuerza cósmica, de *spiritus mundi* que culmina en un principio heterológico, en Dios como autoconsciencia plena y autosuficiente (vid. Berlin 1999, pp. 98-99).

Además de la filosofía del idealismo, el romanticismo artístico y literario encontró un modelo de sujeto en la novela de Goethe *Wilhelm Meister*. Los románticos admiraban esta obra porque narra el proceso de autoformación del genio humano, y constituía un ejemplo de cómo un hombre puede desarrollarse a sí mismo, desde sí mismo, sola y exclusivamente a través del libre ejercicio de su propia voluntad. Una voluntad, y una consciencia individual que encontraba su análogo en la revolucionaria forma que adoptaba el lenguaje de la novela, el cual oscilaba en una amplia gama que iba desde pasajes de profundo lirismo hasta descripciones de carácter seudocientífico:

la perfecta articulación verbal del atormentado, agónico e inestable sujeto romántico, en contraposición al equilibrado sujeto expresado por las reglas neoclásicas (vid. Berlin 1999, pp. 110-11).

En paralelo con este proceso de hiperdesarrollo del sujeto, y de la voluntad como fuerza motriz del mismo, se produce una expansión de la función de la imaginación como proceso de autocreación subjetiva a través de esta poderosa voluntad. Aquí podemos ver los mismos elementos que hemos venido percibiendo en la estructura de la *psique* humanista re combinados y redimensionados en importancia para facilitar el proceso de interiorización autoconsciente y de desarrollo personal a lomos de una voluntad y de una imaginación que han de adquirir dimensiones titánicas para alcanzar el ideal del héroe romántico.

Ya vimos cómo para Kant la imaginación proporciona una mediación entre los datos de los sentidos y los conceptos puros del entendimiento. Pero en Kant el ámbito de los sentidos que perciben los datos empíricos, y el ámbito del entendimiento y sus categorías de cosas-en-sí están perfecta y ordenadamente diferenciados—y en busca de un equilibrio entre ambos gracias al eje de la imaginación *dentro de un orden*, como vimos más arriba. Lo que hace Fichte, sin embargo, es asignar a la imaginación un papel aún más central, ya que en ella localiza la fuente de nuestra fé en un mundo independiente y separado del yo. El yo sólo puede atrapar al mundo a través de esta imaginación hiperdesarrollada, que es la única manera en que el yo puede concebir un mundo que a la vez le resulta heterogéneo. Un mundo que, como hemos visto, es imprescindible para que el propio yo de Fichte pueda desarrollarse en su agónico proceso constitutivo y liberador. En consecuencia, como afirma Eagleton (1990 132-33), la razón pura o el conocimiento empírico se deducen ahora sola y exclusivamente a partir de esta imaginación transcendental: la realidad no se establece a partir del *conocimiento teórico*, sino a través de los *afectos* y las *emociones subjetivas*. Estamos de nuevo ante un caso de estetización extrema del conocimiento, el cual no emerge de otra fuente que no sea la imaginación subjetiva y afectiva. Incluso los valores, el ámbito de la moral y su proceso cotidiano, emergen de esta suerte de instinto inconsciente (en opinión de Eagleton, en esto Fichte anticipa a Freud):

It thus becomes possible to deduce everything there is—the external world, morality, the categories of the understanding—from the spontaneous, unconscious drives of the absolute ego, at the basis of which we discover the imagination. The whole world has its root in an aesthetic source. (Eagleton 1990 p. 133)

Y como era de esperar la máxima expresión de tal tipo de conocimiento intuitivo es el arte. Merece la pena citar largamente para poder tener una idea de la elevada retórica

que caracteriza a la prosa poético-filosófica de Schelling, llena de oximoron y de paradojas (al igual que la poética de Petrarca, por otra parte). Obsérvese la definición de *teleología* como la filosofía de propósitos naturales, y como el punto de unión entre teoría y práctica; véase también cómo lo estético es una suerte de actividad igualmente mediadora entre lo consciente y lo inconsciente, con el consiguiente paralelismo que se deduce entre teleología y estética:

Nature, both as a whole, and in its individual products, will have to appear as a work both consciously engendered, and yet simultaneously a product of the blindest mechanism; *nature is purposive, without being purposively explicable. The philosophy of natural purposes, or teleology, is thus our point of union between theoretical and practical philosophy.*

All that has so far been postulated is simply an identity of *the nonconscious activity that has brought forth nature, and the conscious activity expressed in willing*, without it being decided where the principle of this activity belongs, whether in nature or in ourselves.

But now the system of knowledge can only be regarded as complete if it reverts back into its own principle. Thus the transcendental philosophy would be completed only if it could demonstrate this identity—the highest solution of its whole problem—in its own principle (namely the self).

It is therefore postulated that this simultaneously conscious and nonconscious activity will be exhibited in the subjective, in consciousness itself.

There is but one such activity, namely the aesthetic, and every work of art can be conceived only as a product of such activity. *The ideal world of art and the real world of objects are therefore products of one and the same activity; the concurrence of the two (the conscious and the nonconscious) without consciousness yields the real, and with consciousness the aesthetic world.*

*The objective world is simply the original, as yet unconscious, poetry of the spirit; the universal organon of philosophy—and the keystone of its entire arch—is the philosophy of art.* (F.W.J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, p. 12; las cursivas son mías)

Si para Platón no hay más que un único y verdadero artista creador, el Demiurgo, y el cosmos es su obra<sup>173</sup>, y si para Agustín el mundo era el poema de Dios y los hombres sus sílabas, para el idealismo romántico, el mundo es la creación del espíritu, que a su vez no es más que un análogo de la hipertrofiada voluntad subjetiva activada a través de una imaginación liberada más allá de todos los límites hasta alcanzar formidables poderes y dimensiones. Si el artista es ahora el análogo de la divinidad creadora, y la obra el análogo de la creación, la filosofía del arte se convierte en su doctrina. Siguiendo esta lógica, no sorprende pues que para gran parte del Romanticismo—en una tendencia que llega hasta nuestros días—la poesía se convierte en la palabra revelada a través de los proféticos poderes imaginativos de la subjetividad del poeta.

Este desarrollo del idealismo alemán y su estetización extrema del conocimiento arroja también una luz muy reveladora sobre una nueva versión de la idea de la poesía

---

<sup>173</sup> Véase Iris Murdoch, 1977 pp. 48-49. Véase también p. 53, una cita que viene a resumir la inspiración platónica de gran parte de la poética del romanticismo: "The *Timaeus* exhibits this creative moment of Good into Beauty, as it also establishes as first cause Mind that looks to Good, and not Good itself. The Demiurge is in a state of activity while the Forms are in a state of rest. Beauty comes about through the persuasión of necessity by divine intelligence; everything that exists has both a necessary and a divine cause. *Beauty belongs to God and must be sought only in him, as he makes it visible through the cosmos. The cosmos is in the highest and exemplary sense an aesthetic object, and indeed the only one. The Demiurge's satisfactions and his relation to his material are those of an artist*" (las cursivas son mías).

como conocimiento que surge a partir de estos desarrollos de la filosofía de Kant—se podría incluso decir que a partir de esta *evolución* o este nuevo *avatar* de la tradición humanista que contempla a la imaginación como parte del conocimiento. El sujeto se encuentra desgarrado entre su capacidad creadora y productiva, conducida por esa voluntad inquieta, irreprimible e irrepresentable, y los productos en los que simultáneamente viene a verse reflejado, pero también a *perderse*—al tratarse de objetos que sólo en parte hipostatizan esa capacidad, esa potencia volitiva, porque están limitados en tiempo y espacio, resultando insuficientes. De forma que el sujeto continúa enfrentado a una aporía que sigue frustrando su completa autoidentidad. Su voluntad creadora y productiva se ve limitada por el mismo mundo exterior que la hace posible y que le otorga su identidad. La resolución que para dicho dilema propone el idealismo es el arte. En el arte, y en la poesía, esa potencia inconsciente e inasible actúa de alguna forma oscura y misteriosa a través de la consciencia, y de forma totalmente idéntica a la misma. Ese espíritu indefinido imposible de articular se alinea con la consciencia, de forma que la intuición estética se convierte en una excepcional *re-presentación* material de la intuición intelectual de carácter universal. Como concluye Eagleton, la intuición estética constituye un proceso en el que la cognición subjetiva de la filosofía queda objetivizada (vid. Eagleton 1990 p. 134). Estamos ante una nueva versión del *logos* hecho carne.

La propia filosofía, el discurso teórico que en el racionalismo ilustrado estaba separado de sus propios objetos de análisis, se convierte en arte, en discurso estético, en prosa poética. Ahora resulta fácil, y muy revelador para propósitos didácticos, percibir la distancia entre, por una parte, el ideal de prosa de la *Royal Society* como instrumento transparente y *neutro* de conocimiento científico basado en el sentido común y en el discurso público intersubjetivo, en las matemáticas y el empirismo combinado con el racionalismo abstracto de Newton, del cual tratan Vickers y Struever (1985; véase más arriba p. 412, nota 129) y por otra la prosa de Schelling, como representante de la estetización, de la poetización extrema del conocimiento en que deriva la evolución del pensamiento occidental con el idealismo romántico. En un viaje de ida y vuelta, a su vez, el arte deviene filosofía—y aquí tenemos la base de la eliminación de las distinciones entre géneros que postula la desconstrucción<sup>174</sup>. Hacia el final de su tratado, Schelling afirma:

But now what may be the source of this kinship of philosophy and art, despite the opposition between them, is a question already sufficiently answered in what has gone before.

---

<sup>174</sup> Sobre este tema, véase el "Excursus on Levelling the Genre Distinction between Philosophy and Literature" en Habermas 1987, pp. 185-210.

We therefore close with the following observation. *A system is completed when it is led back to its starting point. But this is precisely the case with our own. The ultimate ground of all harmony between subjective and objective could be exhibited in its original identity only through intellectual intuition; and it is precisely this ground which, by means of the work of art, has been brought forth entirely from the subjective, and rendered wholly objective, in such wise, that we have gradually led our object, the self itself, up to the very point where we ourselves were standing when we began to philosophize.*

But now if it is art alone which can succeed in objectifying with universal validity what the philosopher is able to present in a merely subjective fashion, there is one more conclusion yet to be drawn. *Philosophy was born and nourished by poetry in the infancy of knowledge, and with it all those sciences it has guided toward perfection; we may thus expect them, on completion, to flow back like so many individual streams into the universal ocean of poetry from which they took their source.* Nor is it in general difficult to say what the medium for *this return of science to poetry* will be; for *in mythology* such a medium existed, before the occurrence of a breach now seemingly beyond repair. But how a new mythology is itself to arise, which shall be the creation, not of some individual author, but of a new race, personifying, as it were, one single poet—that is a problem whose solution can be looked for only in the future destinies of the world, and in the course of history to come.

(F.W.J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, pp. 232-33; las cursivas son mías)

Al alcanzar la cima de sus poderes, la filosofía se diluye en estética, y en un viaje de ida y vuelta desde sus orígenes en el mito y la poesía—recuérdense las referencias al origen poético de la filosofía en la tradición humanista—retorna a estas fuentes para hallar su verdadera esencia, en un viaje paralelo al que realiza el sujeto que se autoidentifica y se realiza en el espejo de lo ajeno. Igual que el sujeto encuentra su forma simbólica en el discurso épico de viaje y de búsqueda, la filosofía, el conocimiento, completado su proceso de subjetivización y estetización, sufre un idéntico destino, y la filosofía como saber humano *universal* y *objetivo* no se convierte más que en un paréntesis entre los dos momentos poéticos del conocimiento como contemplación del Demiurgo platónico, del Dios agustino, del Espíritu del idealismo alemán, que surgió encarnado en la poesía, y en la poesía y el arte vuelve a sumergirse en sus orígenes. Es curioso y a la vez muy revelador constatar cómo el idealismo y sus diferentes aspectos vienen a articular la noción de plenitud y de totalidad autocontenida bajo la especie de este viaje de ida y vuelta que encontró una de sus formas simbólicas en el discurso épico, o en la poética de Petrarca en tanto que fundadora de la modernidad en la lírica—si se sigue la interpretación de John Freccero. Así, el propio Hegel, en su proyecto de mantener el equilibrio entre los diferentes componentes, y en no dejarse arrastrar por los excesos subjetivos del romanticismo más radical, también formula su razón dialéctica a través de un principio, la Idea, que se dobla sobre sí misma y constituye de forma simultánea su propio Alfa y Omega. Los paralelismos que Eagleton traza entre el arte y la religión con el sistema de Hegel no son en absoluto gratuitos, y sí muy reveladores bajo la luz de algunos de los temas tratados en este proyecto:

It is finally in this sense that the Hegelian system, as Kierkegaard continually complained, cannot be *lived*. It exists as a whole only for the concept, of which there is no sensuous analogue. Reality is an organic artefact, but it cannot be spontaneously known as a whole through aesthetic intuition. Wisdom for Hegel is finally conceptual, never representational: the whole can be grasped through the labour of dialectical reason, but not *figured* there. Art and religious faith are the closest approximations we have to such concrete imaging; but both involve sensuous representations which dilute the clarity of the concept. *Dialectical reason can render us reality as an indivisible unity; but in the very act of doing so it is condemned from the viewpoint of aesthetic immediacy to the division, linearity and periphrasis of all rational discourse, disarticulating the very substance it seeks to totalize.* Only the *structure* of philosophical discourse can suggest something of the synchronic truth of the Idea it strives to explicate—an Idea which, as Hegel remarks, 'is the process of its own becoming, the circle which presupposed its end as its purpose, and has its end for its beginning'. The principle which philosophy expresses is an 'aesthetic' one; but this is no justification for philosophy to collapse into some portentous intuitionism. (Eagleton 1990 p. 150; las cursivas son mías)

Con el pensamiento de Schopenhauer el idealismo alemán se enfrenta a esta creciente conciencia del fin de las teleologías. Schopenhauer pone a la voluntad, al deseo puro y simple en el centro de su sistema filosófico y en el eje que articula el mundo. Con Schopenhauer terminaremos esta sección antes de retomar el tema de la modernidad y continuar hacia el final, con la estética a partir de Nietzsche hasta nuestros días.

La pérdida de la teleología que se desprende de la filosofía de Schopenhauer conduce a la convicción de que no hay una estructura de las cosas, no hay un esquema al que poder asirse. Lo único que parece existir, a partir del vitalismo exaltado al que llega el romanticismo, es el fluir, el incesante crearse y recrearse del universo. En el ámbito de la poesía inglesa, este ideario puede quedar ejemplificado por el magnífico poema de Tennyson, "Ulysses":

It little profits that an idle king,  
By this still hearth, among these barren crags,  
Matched with an aged wife, I mete and dole  
Unequal laws unto a savage race,  
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.

*I cannot rest from travel: I will drink  
Life to the lees: all times I have enjoyed  
Greatly, have suffered greatly, both with those  
That loved me, and alone; on shore, and when  
Through scudding drifts the rainy Hyades  
Vexed the dim sea: I am become a name;  
For always roaming with a hungry heart  
Much have I seen and known; cities of men  
And manners, climates, councils, governments,  
Myself not least, but honoured them all;  
And drunk delight of battle with my peers,  
Far on the ringing plains of windy Troy.  
I am part of all that I have met;  
Yet all experience is an arch wherethrough  
Gleams that untravelled world, whose margin fades  
For ever and ever when I move.  
How dull it is to pause, to make an end,  
To rust unburnished, not to shine in use!  
As though to breathe were life. Life piled on life  
Were all too little, and of one to me*

Little remains: but every hour is saved  
 From that eternal silence, something more,  
 A bringer of new things; and vile it were  
 For some three suns to store and hoard myself,  
 And *this grey spirit yearning in desire*  
*To follow knowledge like a sinking star,*  
*Beyond the utmost bound of human thought.*

This is my son, my own Telemachus,  
 To whom I leave the sceptre and the isle—  
 Well-loved of me, discerning to fulfil  
 This labour, by slow prudence to make mild  
 A rugged people, and through soft degrees  
 Subdue them to the useful and the good.  
 Most blameless is he, centred in the sphere  
 Of common duties, decent not to fail  
 In offices of tenderness, and pay  
 Meet adoration to my household gods,  
 When I am gone. He works his work, I mine.

There lies the port; the vessel puffs her sail:  
 There gloom the dark broad seas. My mariners,  
 Souls that have toiled, and wrought, and thought with me—  
 That ever with a frolic welcome took  
 The thunder and the sunshine, and opposed  
 Free hearts, free foreheads—you and I are old;  
 Old age hath yet his honour and his toil;  
 Death closes all: but something ere the end,  
 Some work of noble note, may yet be done,  
 Not unbecoming men that strove with Gods.  
 The lights begin to twinkle from the rocks:  
 The long day wanes: the slow moon climbs: the deep  
 Moans round with many voices. Come, my friends,  
 'Tis not too late to seek a newer world.  
 Push off, and sitting well in order smite  
 The sounding furrows; for my purpose holds  
 To sail beyond the sunset, and the baths  
 Of all the western stars, until I die.  
 It may be that the gulfs will wash us down:  
 It may be we shall touch the Happy Isles,  
 And see the great Achilles, whom we knew.  
 Though much is taken, much abides; and though  
 We are not now that strength which in old days  
 Moved earth and heaven; *that which we are, we are;*  
*One equal temper of heroic hearts,*  
*Made weak by time and fate, but strong in will*  
*To strive, to seek, to find, and not to yield.*

(Tennyson, "Ulises", en Trilling & Bloom, eds., pp.416-18; las cursivas son mías)

Bajo esta perspectiva se contempla al universo como un proceso continuo de empuje hacia delante, que en el mejor de los casos es indiferente al hombre, y hostil en las versiones más pesimistas. Por eso persiste en su resistencia a todos los esfuerzos humanos por comprenderlo y organizarlo, por encontrar un acomodo para el hombre dentro del mismo. Desde esta perspectiva, la única forma de alcanzar la libertad parecería ser lanzarse ciegamente dentro de este aparente caos para dejar que las fuerzas creadoras subjetivas se dejen llevar y así de alguna manera puedan acompañarse con el devenir del cosmos (vid. Berlin 1999, pp. 119-20).

Con Schopenhauer se produce un cambio fundamental, una reorganización de los conceptos que había estado manejando el idealismo. Este cambio resultará, como veremos, esencial y determinante para gran parte de las teorías estéticas, y por ende de las poéticas de finales del siglo XIX y de gran parte del siglo XX. Porque al colapso de la teleología le sigue la emergencia del puro deseo, de la voluntad, como sustituto de la *cosa-en-sí-misma* de Kant (*Ding-an-sich*). Al sujeto hipertrofiado le sucede la voluntad, un deseo igualmente hipertrofiado que se encuentra en un universo movido no por la *Idea* hegeliana, reconciliadora y global, sino por un análogo de esta voluntad y de este deseo absoluto cuya estructura interna resulta ajena e indescifrable.

In a traumatic collapse of teleology, desire comes to seem independent of any particular ends, or at least as grotesquely disproportionate to them; and once it thus ceases to be (in the phenomenological sense) intentional, it begins monstruously to obtrude itself as a *Ding-an-sich*, an opaque, unfathomable, self-propelling power utterly without purpose or reason, like some grisly caricature of the deity. *The Schopenhaurian will, as a form of purposiveness without purpose, is in this sense a savage travesty of the Kantian aesthetic, a shoddy, inferior artifact we could all well do without.* (Eagleton 1990 pp. 158-59; las cursivas son mías)

Eagleton localiza también en la emergencia del deseo de Schopenhauer el fin del humanismo burgués. Ya no parece haber un *telos* mínimamente inteligible, o para el cual encontrar una forma simbólica adecuada, un análogo representable. El deseo ha venido a ocupar todo su espacio virtual, y no ha quedado margen aparente para esa construcción heterológica que durante siglos había movido a los sujetos del humanismo. Este deseo hipostatizado inaugura, en opinión de Eagleton, la larga tradición del romanticismo libertario que va desde Blake hasta Deleuze (vid. Eagleton 1990 pp. 159-60).

Schopenhauer retiene todo el aparato filosófico del humanismo, su carcasa o estructura discursiva—compuesta básicamente de un principio central que informa a la realidad, un todo cósmico integrado, relaciones estables entre fenómenos y esencias—pero lo vacía de contenido idealizado. La voluntad crece dentro del sistema, infiltrándose entre sus estructuras, hasta que acaba por desplazar dichos contenidos. La voluntad de Schopenhauer viene a sustituir a la *Idea* de Hegel o al *spiritus mundi*, o a la fuerza vital que inspira a la naturaleza.

Para Hegel, el sujeto libre viene a articular en sí mismo esa dimensión universal de la consciencia que es el Espíritu, y que constituye el centro mismo de su identidad. Dicho principio transcendental entra pues en una relación de identificación dialéctica con el sujeto. Schopenhauer retiene esta estructura conceptual, pero ahora lo que constituye el sujeto, esto es, esa especie de voluntad universal, resulta totalmente indiferente a la identidad del propio sujeto, que se convierte así en una herramienta al

servicio de su absurda y continua auto-reproducción. Como resultado, el centro de la identidad subjetiva—en una perversa inversión del principio de *auto-reflexión* kantiano, que equivale al principio de auto-reflexión de la modernidad—se halla ocupado por un principio transcendental que es esencialmente *ajeno al propio sujeto*. De aquí a la idea de la nada reflejada en sí misma como centro de la identidad y como espíritu del mundo articulada en la poética de la inanidad del teatro del absurdo hay solamente un paso. Irónica, y cruelmente, el sujeto puede sentir este principio *ajeno e indiferente* actuando dentro de sí, una consciencia sin consciencia, que deja al sujeto tradicional del humanismo totalmente inerme y desamparado. El *alieniloquium*, el principio heterológico que lo empujaba a constituirse desde fuera ahora funciona dentro de él como un oscuro vacío indiferente a su destino y a un *telos* disuelto en caos y en absurdo.

No more powerful image of alienation could be imagined than this malicious parody of idealist humanism, in which the Kantian *Ding-an-sich* is brought nearer to knowledge as the directly intuitable interior of the subject, but nevertheless retains all the impenetrability to reason of that Kantian realm. This impenetrability is no longer a simple epistemological fact but an inert, intolerable weight of meaninglessness that we bear inside ourselves as the very principle of our being, as though permanently pregnant with monsters. *Alienation lies now not in some oppressive mechanism out there in the world, which confiscates our products and identities, but in the mildest motions of our limbs and language, in the faintest flicker of curiosity or compassion, in all that makes us living, breathing, desiring creatures. What is now irreparably flawed is nothing less than the whole category of subjectivity itself, not just some perversion or estrangement of it.* It is this which touches on the guilty secret or impossible paradox of bourgeois society, that it is exactly in their freedom that men and women are most inexorably enchained, that we live immured in our bodies like lifers in a cell. *Subjectivity is that which we can least call our own. There was a time when our desires, however destructive, could at least be called ours; now desire breeds in us an illusion known as reason, in order to con us that its goals are ours too.* (Eagleton 1990 pp. 160-61; las cursivas son mías)

Lo estético mantiene sin embargo un cierto papel liberador, porque es lo único que puede detener este principio teleológico absurdo y vacío. El arte, la poesía, y sobre todo la música, para Schopenhauer, son lo que abre una espita, una vía de salida de la prisión de la propia subjetividad. Lo estético es el deseo sublimado y disuelto en un perderse de la voluntad, en un dejarse arrastrar por esa otra voluntad cósmica. Y así, al convertirnos en objeto de nuestra propia contemplación, nos disolvemos en auto-abandono y en *desinterés*

But to become a pure subject of knowledge is paradoxically to cease to be a subject at all, to know oneself utterly decentered into the objects of one's contemplation. *The gift of genius, Schopenhauer writes, is nothing more nor less than the most complete objectivity. The aesthetic is what ruptures for a blessed moment the terrible sway of teleology, the tangled chain of functions and effects into which all things are locked, plucking an object for an instant out of the clammy grip of the will and savouring it purely as spectacle... The world can be released from desire only by being aestheticized; and in this process the desiring subject will dwindle to a vanishing point of pure disinterestedness.* But such disinterestedness has little in common with an Arnoldian large-mindedness, impartially weighing competing interests with an eye to the affirmative whole; on the contrary, it demands nothing less than a complete self-abandonment, a kind of serene self-immolation on the subject's part. (Eagleton 1990 pp. 162-63; las cursivas son mías)

Este abandonarse, añade Eagleton, no es una técnica escapista, sino más bien una especie de momento de iluminación mística—y aquí se localiza no sólo la influencia del platonismo místico, sino también del budismo en la doctrina de Schopenhauer<sup>175</sup>. Este abandonarse equivale a una disolución del *Eros* platónico en la nada del *Thanatos*:

The Schopenhauerian subject thus masters its own murder by suicide, outwits its predators through the premature self-abnegation of the aesthetic. The Schopenhauerian aesthetic is the death drive in action, though this death is secretly a kind of life, *Eros* disguised as *Thanatos*: the subject cannot be entirely negated as long as it still delights, even if what it takes pleasure in is the process of its own dissolution. The aesthetic condition thus presents an unsurmountable paradox, as Keats knew in contemplating the nightingale: there is no way in which one can savour one's own extinction. The more exultantly the aesthetic subject experiences its own nullity before the object the more, by that very token, the experience must have failed. (Eagleton 1990 pp. 163-64)

Véase el célebre poema de Keats al que se refiere Eagleton:

1

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
My sense, as though of hemlock I had drunk,  
Or emptied some dull opiate to the drains  
One minute past, and Lethe-wards had sunk:  
'Tis not through envy of thy happy lot,  
But being too happy in thine happiness,—  
That though, light-winged Dryad of the trees,  
In some melodious plot  
Of beechen green, and shadows numberless,  
Singing of summer in full-throated ease.

2

O, for a draught of vintage! That hath been  
Cool'd a long age in the deep-delved earth,  
Tasting of Flora and the country green,  
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!  
O for a beaker full of the warm South,  
Full of the true, the blushful Hippocrene,  
With beaded bubbles winking at the brim,  
And purple-stained mouth;  
That I might drink, and *leave the world unseen,*  
*And with thee fade away into the forest dim:*

3

*Fade far away, dissolve, and quite forget*  
*What though among the leaves hast never known,*  
The weariness, the fever, and the fret  
Here, where men sit and hear each other groan;  
Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,  
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;

<sup>175</sup> Véase Eagleton 1990, pp. 163-64. La influencia del budismo, y de la filosofía y el pensamiento religioso orientales es cada vez más conspicua en el siglo XIX. Tal es el caso, por ejemplo, de R. W. Emerson. Véase al respecto la reseña de Christopher Benfey de dos libros recién publicados sobre el *sabio de Concord*—K.S. Sacks, *Understanding Emerson. "The American Scholar" and His Struggle for Self-Reliance* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003); L. Buell. *Emerson* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 2003.

Where but to think is to be full of sorrow  
 And leaden-eyed despairs,  
 Where beauty cannot keep her lustrous eyes,  
 Or new Love pine at them beyond to-morrow.

## 4

Away! Away! For *I will fly to thee,*  
*Not charioted by Bacchus and his pards,*  
*But on the viewless wings of Poesy,*  
 Though the dull brain perplexes and retards:  
 Already with thee! Tender is the night,  
 And haply the Queen-Moon is on her throne,  
 Cluster'd around by all her starry Fays;  
 But there is no light,  
 Save what from heaven is with the breezes blown  
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.

## 5

I cannot see what flowers are at my feet,  
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,  
 But, in embalmed darkness, guess each sweet  
 Wherewith the seasonable month endows  
 The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;  
 White hawthorn, and the pastoral eglantine;  
 Fast fading violets cover'd up in leaves;  
 And mid-May's eldest child,  
 The coming must-rose, full of dewy wine,  
 The murmurous haunt of flies on summer eves.

## 6

*Darkling I listen; and, for many a time*  
*I have been half in love with easeful Death,*  
*Call'd him soft names in many a mused rhyme,*  
*To take into the air my quiet breath;*  
*Now more than every seems it rich to die,*  
*To cease upon the midnight with no pain,*  
*While thou art pouring forth thy soul abroad*  
*In such an ecstasy!*  
*Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—*  
*To thy high requiem become a sod.*

## 7

Thou wast not born for death, immortal Bird!  
 No hungry generations tread thee down;  
 The voice I hear this passing night was heard  
 In ancient days by emperor and clown:  
 Perhaps the self-same song that found a path  
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,  
 She stood in tears amid the alien corn;  
 The same that oft-times hath  
 Charm'd magic casements, opening on the foam  
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

## 8

*Forlorn! The very word is like a bell*  
*To toll me back from thee to my sole self!*

*Adieu! The fancy cannot cheat so well  
As she is fam'd to do, deceiving elf.  
Adieu! Adieu! Thy plaintive anthem fades  
Past the near meadows, over the still stream,  
Up the hill-side; and now 'tis buried deep  
In the next valley-glades:  
Was it a vision, or a waking dream?  
Fled is that music—Do I wake or sleep?*

(*Norton Anthology of English Literature*, 7<sup>th</sup> ed., vol 2, pp. 849-851)

Esto es un deseo de disolverse y de retorno a una nada constituyente—simbolizada con frecuencia en la naturaleza como eternidad circular y recurrente, *inconsciente* de sí misma, como el ave a la que se dirige Keats—la cual tiene numerosos paralelos no solamente en la poesía de Keats a la que se refiere Eagleton, sino también al tipo de disolución en la verde sombra del jardín de Andrew Marvel, y en el ansia de desaparición de tantos y tantos poemas y tantas obras de arte<sup>176</sup>. Véase la estrofa más relevante del poema de Marvell:

Mean while the mind, from pleasure less,  
Withdraws into its happiness:  
The mind, that ocean where each kind  
Does straight its own resemblance find;  
Yet it creates, transcending these,  
Far other worlds, and other seas;  
Annihilating all that's made  
To a green thought in a green shade.  
(“The Garden”, versos 41-48, en M.A. di Cesare, ed. p. 113)

Todo este énfasis en la voluntad como eje central y motriz del sujeto frente al mundo y a la sociedad está también tematizado en uno de los más significativos poetas románticos ingleses, quien también constituyó un modelo y un icono del Romanticismo para muchos otros artistas de su época y de épocas posteriores, fuera y dentro de Inglaterra. Lord Byron articuló gran parte de su obra sobre el tema de la voluntad indomable, y la idea de que el mundo es hostil y está ahí para ser dominado por individuos privilegiados. Byron constituye la *otra* cara del Romanticismo armonioso

---

<sup>176</sup> En una reciente (verano de 2003) exposición de video-arte en la *Nueva Tate* de Londres, Bill Viola mostraba en una instalación llamada “Cinco ángeles para el milenio” cinco pantallas con sus respectivas figuras humanas lanzándose o saliendo a cámara lenta del agua en un proceso circular en el que dichas figuras bien se sumergían, bien se disolvían en una superficie líquida. La proyección de estas cinco pantallas—de considerables dimensiones, aproximadamente cinco por dos metros cada una de ellas—se realizaba sobre las paredes de un amplio salón totalmente oscuro. Las imágenes eran lo suficientemente ambiguas como para que no se pudiera percibir con claridad si las figuras, cubiertas con lo que aparentemente era una túnica blanca, entraban o salían del agua. Las imágenes parecían estar proyectadas de forma invertida, y en algunas la acción había sido también invertida cronológicamente, en una sugerente doble dislocación de tiempo y espacio en las imágenes (dislocación que sólo hace posible la imagen en movimiento, o sea, el cine, o el video, como en este caso). Dichas figuras se fundían con el agua o se separaban de ella por medio de columnas o de nubes compuestas por las gotas de agua o las burbujas que producía el salto y la inmersión, columnas o nubes atravesadas por haces de luz que contrastaban con la oscuridad del trasfondo.

y casi neoclásico de Goethe, del Romanticismo libertario en la vena de William Blake, cuya tendencia transgresora luego heredarían los surrealistas a comienzos del siglo XX. Puestos a establecer genealogías, se trata del Romanticismo fáustico que se remonta a la obra de Marlowe y continua con el idolatrado Satanás de Milton, el anti-heroe rebelde que se afirma a sí mismo y a su voluntad al precio de la perdición, del extrañamiento y de la alienación total, un estigma o maldición que simultáneamente se lleva a gala. Este tipo de discurso desemboca en el *topos* romántico del individuo solitario, y en la poética del destierro:

Apart he stalked in joyless reverie...  
 With pleasure drugged, he almost longed for woe,  
 And e'en for change of scene would seek the shades below.  
 [Byron, *Child Harold's Pilgrimage*, Canto I.6]

There was in him a vital scorn of all...  
 He stood a stranger in this breathing world...  
 So much he soared beyond, or sunk beneath,  
 The men with whom he felt condemned to breathe...  
 [Lara, Canto I.18, lines 313, 315, 345-6]

Los rebeldes de inspiración Byroniana están en continuo movimiento, abrazando causas perdidas, deleitándose en todo lo que la sociedad—la *polis*—considera vicio y desorden moral, crimen y terror.

My spirit walked not with the souls of men,  
 Nor looked upon the earth with human eyes;  
 The thirst of their ambition was not mine,  
 The aim of their existence was not mine;  
 My joys—my griefs—my passions—and my powers,  
 Made me a stranger...  
 [*Manfred*, act 2, scene 2, lines 51 ff.]

Este mismo espíritu de Byron es el que se encuentra en la filosofía de Schopenhauer, quien concibe al hombre como un ser abandonado en un tormentoso océano de caótica Voluntad sin propósito ni fin. Como señala Berlin (1999, pp. 132-34), hay una genealogía que va de Byron a Schopenhauer, y más allá hasta Wagner. La trilogía de *El anillo* está articulada sobre la naturaleza atormentada del deseo que nunca se puede satisfacer, que conduce a terribles sufrimientos y a la eventual immolación de aquellos individuos extrañamente privilegiados que están poseídos por un deseo que no pueden ni evitar ni satisfacer.

En el pensamiento de Schopenhauer la música es la más directa articulación de la voluntad: la voluntad y el deseo hechos sonido: fluidos, inaprensibles y eventualmente fugaces. Una especie de diagrama o forma simbólica desligada del

discurso lógico y de la representación verbal que revela la vida interior del deseo, la pura esencia del universo. La filosofía verdadera—estetizada, como ya hemos visto antes—no es más que una traslación verbal y conceptual de esta voluntad cósmica de la cual la música es el más cercano símbolo activo y performativo (vid. Eagleton 1990 pp. 167-68).

Más adelante Nietzsche, al recordar la idea de Schopenhauer sobre el terror que se apodera del hombre cuando éste, enfrentado a la contemplación estética—por ejemplo, en la obra de Wagner—comienza a dudar de la forma cognitiva de los fenómenos, porque el principio de razón suficiente no se aplica aquí, y además, el principio de individuación se diluye en el terror y el éxtasis de la contemplación estética:

If we add to this terror the blissful ecstasy that wells from the innermost depths of man, indeed of nature, at this collapse of the *principii individuationis*, we steal a glimpse into the nature of the Dionysian' [*The Birth of Tragedy*, p. 36]

Con el pensamiento de Nietzsche—deudor en gran medida de Schopenhauer—el humanismo y la teleología judeo-cristiana reciben un golpe formidable. El impacto que sobre la estética y la poética tuvo el pensamiento de Nietzsche constituye el tema de la siguiente sección.

#### LA CRÍTICA DE NIETZSCHE A LA MODERNIDAD HUMANISTA. DEL ROMANTICISMO AL SURREALISMO Y LA DESCONSTRUCCIÓN

Una medida de la importancia que la crítica otorga a Nietzsche a la hora de hablar de la modernidad viene dada por el título del capítulo que Habermas dedica a Nietzsche en su *The Philosophical Discourse of Modernity: "The Entry into Postmodernity: Nietzsche as a Turning Point"*. En este repaso sobre la influencia del pensador alemán seguiré, como en la mayor parte de esta sección, la obra de Habermas y la de Terry Eagleton como principales fuentes de información, con alguna que otra referencia a otros críticos.

Siendo esta obra de Habermas una respuesta al postestructuralismo francés, y dada la influencia que sobre el mismo tuvo la obra de Nietzsche, no debe sorprender que el análisis que lleva a cabo Habermas del filósofo alemán no sea del todo

favorable. Esto es algo que se debe tener en cuenta a la hora de contemplar a Nietzsche desde la perspectiva de Habermas. De hecho, en los primeros párrafos, y retomando el tema de la modernidad de Hegel, Habermas aprovecha para exponer su propio concepto de modernidad. Es interesante recordarlo, en primer lugar para poder contrastarlo con el pensamiento de Nietzsche, y en segundo lugar porque es una exposición que puede corresponder muy adecuadamente a la definición de modernidad desde una perspectiva humanista-liberal.

Para Hegel y sus seguidores, afirma Habermas, la Edad Moderna se hallaba bajo el signo de la libertad subjetiva. En sociedad esto era posible porque se había creado un espacio protegido y delimitado por el derecho civil de manera que en el marco del mismo cada uno de los sujetos pudiera perseguir sus propios intereses particulares. A nivel del estado tal espacio estaba garantizado por el principio de igualdad de derechos y de participación en la voluntad política. En el ámbito de lo privado, esta libertad se fundamentaba en el principio de autonomía ética y de auto-realización. Los dos ámbitos quedaban unidos por medio de un proceso formativo que consiste en la apropiación de una cultura que resulta auto-reflexiva. Habermas concluye constando la especialización de todas estas diferentes esferas, que las convierten en espacios autosuficientes. Este proceso de dispersión discursiva equivalía a la liberación de la hegemonía de siglos de la que había disfrutado la religión como marchamo garante de la unidad de todas estas esferas. Perdida la legitimidad de dicho elemento cohesivo, los discursos se convierten en autónomos y devienen en entidades cada vez más abstractas, progresivamente alienadas de una totalidad ética que pueda englobar todos los aspectos de la vida (Habermas 1987, pp. 83-84). Para huir del desequilibrio resultante, Hegel y sus discípulos tuvieron que recurrir a una propuesta de modernidad ilustrada en la que la razón viniera a ocupar el lugar que tenía la religión como vínculo cohesivo entre todos estos diferentes discursos—ya ha habido ocasión de comentar anteriormente cómo Hegel se proponía reparar la dispersión en una nueva totalidad dialéctica.

Sobre este trasfondo, la novedad que introduce Nietzsche es que abandona las opciones que en opinión de Habermas se ofrecen para la resolución de las aporías de la modernidad—entre las que se encuentra esta dispersión—dentro del propio proyecto ilustrado, el cual según Habermas todavía no ha agotado sus posibilidades. De hecho, muchos de los que se sitúan fuera de dicho proyecto no hacen más que aprovechar la capacidad de la modernidad para la autocrítica, que a su vez consiste en otra de las aporías fundamentales de la Ilustración como modernidad, a saber, el buscar su propia

autofundamentación a través de una simultánea y efectiva capacidad para ejercer la crítica de sus propios postulados. Éste es un principio que el propio Nietzsche niega de forma muy explícita: "A critique of the faculty of knowledge is senseless: how should a tool be able to criticise itself when it can only use itself for the critique?" (*The Will to Power*, citado por Eagleton 1990 p. 246). En pocas palabras, Nietzsche corta por lo sano y tira la toalla:

With Nietzsche's entrance into the discourse of modernity, the argument shifts, from the ground up. To begin with, reason was conceived as a reconciling self-knowledge, then as a liberating appropriation, and finally as a compensatory remembrance, so that it could emerge as the equivalent of the unifying power of religion and overcome the diremptions of modernity by means of its own driving forces. Three times this attempt to tailor the concept of reason to the program of an intrinsic dialogue of enlightenment miscarried. In the context of this constellation, Nietzsche had no choice but to submit subject-centered reason yet again to an immanent critique—or to give up the program entirely. Nietzsche opts for the second alternative: He renounces a renewed revision of the concept of reason and bids farewell to the dialectic of enlightenment. In particular, the historicist deformation of modern consciousness, in which it is flooded with arbitrary contents and emptied of everything essential, makes him doubt that modernity could still fashion its criteria out of itself... Indeed, Nietzsche turns the thought-figure of the dialectic of enlightenment upon the historicist enlightenment as well, but this time with the goal of exploding modernity's husk of reason as such. (Habermas 1987 pp. 85-86; las cursivas son mías)

La solución que postula Nietzsche es una reversión al mito como el *otro* de la razón. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche, con las herramientas de la historiografía y de la filología decimonónicas, vuelve a las raíces profundas que se encuentran más allá de la Antigüedad tardía del periodo alejandrino, del universo de la Roma cristiana—o sea, más allá del período fundacional que corresponde a la obra de San Agustín como el gran sintetizador de la cultura de la antigüedad clásica con la nueva tradición judeo-cristiana—hacia *los míticos orígenes antes de los orígenes*, la arcaica Antigüedad griega que estaba siendo encumbrada por la filología alemana decimonónica y por parte del idealismo alemán como un pasado *heróico, natural*, de fresca e inocente espontaneidad, auténtico, puro e inmaculado antes de su contaminación por el platonismo, y sobre todo por ese platonismo para las masas que Nietzsche tanto despreciaba, el neoplatonismo eclesiástico de San Agustín (vid. más arriba p. 393, nota 114). A través de este programa de recuperación y rearme en los *auténticos* orígenes, los nuevos intelectuales de la modernidad se convertirán en los fundadores de la era postmoderna (según Habermas, éste es precisamente el proyecto de Heidegger en *El ser y el tiempo*).

On this path, the antiquarian-thinking 'latecomers' of modernity are to be transformed into 'firstlings' of a postmodern age—a program that Heidegger will take up again in *Being and Time*. For Nietzsche, the starting situation is clear. On the one hand, historical enlightenment only strengthens the now palpable diremptions in the achievements of modernity; reason as manifested in the form of a religion of culture no longer develops any synthetic forces that could renew the unifying power

of traditional religion. On the other hand, the path of restoration is barred to modernity. The religious-metaphysical world views of ancient civilizations are themselves already a product of enlightenment; they are *too rational*, therefore, to be able to provide opposition to the radicalized enlightenment of modernity. (Habermas 1987 p. 86)

Desde la óptica de Nietzsche la modernidad es simplemente una última fase en la larga historia del proceso que emprende la racionalización a partir de la disolución de la vida heroica, de la vida arcaica, con la consiguiente pérdida del mito. Los responsables de esta pérdida de los orígenes auténticos son Sócrates y Cristo, fundadores, respectivamente, del pensamiento filosófico y del monoteísmo eclesiástico. La noción moderna del tiempo, lineal y lanzada hacia el futuro, sin embargo, impide una verdadera regresión a estos orígenes míticos pre-rationales y pre-monoteístas. Y así sólo el futuro ofrece una posibilidad para la emergencia del pasado mítico. Nietzsche, como señala Habermas, no niega el concepto moderno de tiempo, sino que lo radicaliza. Con un tono que recuerda a Baudelaire, el arte se convierte en la manera perfecta en que la modernidad establece un vínculo con lo arcaico como origen mítico y privilegiado. Esta exacerbación en el arte de la consciencia de tiempo hace precisamente posible que pueda trascenderse hasta alcanzar el mito. El arte posee, como se puede ver en la cita de Habermas, un poder suprahistórico que le lleva a consumirse en su propia inmediatez, y a través de estas propiedades alcanza su potencial redentor. Obsérvese que el arte nos redimirá de contemplar a la historia como un espectáculo, liberándonos así de nuestra condición de espectadores. En este sentido, Nietzsche aparece como uno de los precursores de la crítica de la modernidad que retomaría Heidegger con posterioridad, sobre todo en su ensayo "The Age of the World Picture", que hemos tenido ocasión de comentar anteriormente en el excursus:

And because Nietzsche does not negate the modern time-consciousness, but heightens it, *he can imagine modern art, which in its most subjective forms of expression drives this time-consciousness to its summit, as the medium in which modernity makes contact with the archaic.* Whereas historicism presents us with the world as an exhibition and transforms the contemporaries enjoying it into blasé spectators, only the suprahistorical power of an art consuming itself in actuality can bring salvation for 'the true neediness and inner poverty of man' [*Advantage and Disadvantage*, pp. 32, 64]. (Habermas 1987, p. 87)

Habermas subraya el origen romántico de esta parte del pensamiento de Nietzsche—lo cual ayuda a poner en perspectiva y a arrojar luz sobre la idea de la exacerbación del romanticismo y sus orígenes epistemológicos no sólo como la era del fin del arte, sino incluso como la era del fin de la filosofía. En concreto, lo remonta a Ricardo Wagner, tan influyente en el joven Nietzsche, quien admiraba al autor de *Tristán e Isolda* hasta idolatrarlo como el artista completo que habría de llevar al arte a sus orígenes míticos premodernos—aunque como es bien sabido Nietzsche habría de romper con Wagner

más tarde en su habitual forma tempestuosa. Habermas cita el ensayo de Wagner, "Essay on Religion and Art" para ilustrar esta idea, que a nosotros ha de servirnos para poner el pensamiento de Nietzsche en relación con la noción romántica del arte como la nueva religión:

One could say that wherever religion has become artistic, it is left to art to save the core of religion, in that it grasps the mythic symbols (which religion wants to believe are true in a real sense) in terms of their symbolic values, so that the profound truth hidden in them can be recognized through their ideal representation.<sup>177</sup>

Nietzsche parte así de un proyecto originalmente romántico, que incluye el establecimiento de una nueva mitología en sustitución del mito de la razón (que dirían Horkheimer y Adorno). El nuevo mesías, el dios del futuro para Nietzsche, sin embargo, va más allá del proyecto romántico de Wagner. El nuevo dios del radicalismo Nietzscheano es Dionisio. El proyecto de esta nueva mitología ya aparecía en Hegel, quien se refería a la poesía como la nueva "institutriz de la humanidad"—algo que en realidad, como hemos tenido ocasión de ver, no difiere tanto de algunos aspectos de la poética del humanismo, y de sus raíces en la tradición retórica. En sus raíces el proyecto de Nietzsche retoma la idea del arte como institución pública que ha de sustituir a la religión con el fin de reintegrar a la sociedad en un todo orgánico<sup>178</sup>. Como ya hemos comentado en la sección anterior, el arte se convierte—suplanta—a la filosofía, y en él se resuelven todas las contradicciones de la modernidad y del problemático sujeto de la misma:

Hegel's 'Oldest System Program' contains as a further motif the notion that with the new mythology art will take the place of philosophy, because aesthetic intuition is 'the highest act of reason': 'Truth and goodness [are] intimately related only in beauty' [Hegel, *Suhrkamp-Werkausgabe*, volume 1, p. 235]. This sentence could stand as a motto over Schelling's 'System' of 1800. Schelling finds in aesthetic intuition the solution to the puzzle of how the 'I' can be made aware of the identity of freedom and necessity, spirit and nature, conscious and unconscious activity in a product it has itself brought forth. 'Hence, for the philosopher art is the most sublime, because it opens up for him the sanctuary, where in eternal and primordial union there burns in one flame, as it were, what is sundered in nature and history, and what must eternally flee from itself in life and action as well as in thought' [*Schellings Werke*, vol II, p. 628]. Under the modern conditions of a reflection driven to extremes, art, and not philosophy, guarded the flame of that absolute identity that had once been enkindled in the festival cults of religious communities of faith. Art was to reacquire its public character in the form of a new mythology; it would no longer be merely the organon, but rather the goal and future of philosophy. After its culmination, the latter would flow back into the ocean of poetry from which it had once come. 'It is not difficult to say in general that the 'middle term' for

---

<sup>177</sup> Richard Wagner, *Sämtlich Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, p. 211; citado por Habermas 1987, pp. 87-88.

<sup>178</sup> Habermas enfatiza aquí los orígenes de este proyecto del establecimiento de una mitología religiosa a través de la poesía, que trasciende al individuo y convierte al pueblo—y a la raza—en la autora colectiva de esta nueva mitología. Interesa aquí a Habermas sobre todo establecer la relación entre el proyecto de Nietzsche y sus raíces en aquella parte del idealismo alemán (por ejemplo, Schelling o Schlegel) que está más relacionado con los orígenes del nacionalismo que desembocaría en la ideología nazi. Véase Habermas 1987 pp. 88-89.

the return of science to poetry will be, because such a thing has existed in mythology... But how a new mythology might be able to emerge is a problem whose illumination is to be awaited from the future destinies of the world' [Ibid., p. 629]. (Habermas 1987 p. 89)

Pero como señala Habermas, este proyecto va mucho más lejos de la respuesta inicial a la estética kantiana, que consistía más o menos en hacer que la razón palpitara como una especie de luz interior dentro de la sensualidad de la obra de arte, que así revelaba en su particularidad los universales de la razón trascendental—recuérdese a este respecto la estética de Baumgarten mencionada más arriba. Se trata aquí de algo más radical, de una regresión a lo irracional del mito como oscura revelación. Una oscuridad que constituye una especie de misterioso vínculo que mantiene a la sociedad en constante equilibrio, y que puede llegar a redimirla y a lanzarla hacia el futuro. Se trata de un poder redentor del arte que está más allá de la verdad y de la moral, más allá de la idea platónica de la identificación entre Verdad y Bondad en la Belleza. Lo Bello ahora se hace autónomo y se halla en pie de igualdad con Verdad y Bondad. El poder profético de la poesía está más allá de la filosofía, y más allá de la ciencia, pero sobre todo, también más allá de la moral y de la ética. Tras pasar por la trituradora ideológica de Nietzsche y por la nueva noción del irracional subconsciente de Freud, estas ideas se convertirán en la base de la poética del surrealismo:

To be sure, this had already had its center of gravity shifted with Schelling: Reason could no longer take possession of itself in its own medium of self-reflection; it could only rediscover itself in the prior medium of art. But what, according to Schelling, can be intuited in the products of art is nevertheless still reason become objective—the intimate relationship of the true and the good in the beautiful. Schlegel calls precisely this unity into question. He adheres to the autonomy of the beautiful in the sense 'that it is separate from the true and the moral, and that it has equal rights with these' [Schlegel, "Athenaeum Fragment Nr. 252", *ibid.*, volume II, p. 207; see also K.H. Bohrer, 'Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie', in K. H. Bohrer, ed., *Mythos und Moderne* (Frankfurt, 1983), pp. 52ff.]. The new mythology is to owe its binding force not to some form of art in which *all* moments of reason are intimately related, but to a divinatory gift of poetry that is distinct from philosophy and science, morals and ethics: 'For that is the beginning of all poetry, namely, to overcome the operation and laws of rationally thinking reason and transpose us again into the lovely confusion of fantasy, into the primordial chaos of human nature, for which I know of no more beautiful symbol than the abundant throng of the classical gods' [Schlegel, *Kritische Ausgabe*, volume II, p. 319]. Schlegel no longer understands the new mythology as the rendering sensuous of reason, the becoming aesthetic of ideas that are supposed to be joined in this way with the interests of the people. Instead, only poetry that has become autonomous, that has been cleansed of associations with theoretical and practical reason, opens wide the door to the world of the primordial forces of myth. Modern art alone can communicate with the archaic sources of social integration that have been sealed off within modernity. On this reading, the new mythology demands of a dirempted modernity that it relate to the 'primordial chaos' as the other of reason. (Habermas 1987 pp. 90-91)

Con este transfondo construye Nietzsche su nuevo mito de Dionisio como el dios que ha de venir, como el mesías de la nueva religión. Habermas explica con detalle los paralelismos entre la nueva y la más tradicional religión, y las razones por las que

Dionisio era tan atractivo no solamente para Nietzsche, sino para poetas típicamente románticos como Holderlin.

Según Manfred Frank, el culto de Dionisio resultaba muy atrayente para la Ilustración porque en la época de Eurípides y de la crítica de los sofistas la Ilustración contemplaba un periodo histórico paralelo al del propio racionalismo ilustrado—lo cual por cierto equivale a una interpretación y a una apropiación histórica, tanto de los méritos como de las aporías, muy interesante y reveladora, que merecería la pena explorar con más tiempo y espacio del que se dispone aquí. El caso es que en aquella época de similar *desencanto* y pérdida del mito (donde, recordemos, la metanarración de la historia de la filosofía occidental localizaba *el paso del mito al logos*), el culto de Dionisio había conseguido mantener una suerte de rescoldo del arcaico mito redentor. Hijo de Semele, una mortal, y de Zeus, Dionisio fue perseguido por la celosa Hera y finalmente acabó conducido a la locura, perdido en el bosque (otra metáfora de lo más fructífero en la tradición occidental) entre sátiros y bacantes—la obra homónima de Eurípides merecería también un interesante comentario en esta fábula—por toda Asia y el Norte de África. Se convierte así, en palabras de Hölderlin en un dios extranjero, que sumerge a Occidente en la *noche de los dioses* y no deja tras de sí más que embriaguez y locura. El mito de Dionisio sin embargo promete el retorno del dios, y de entre todos los dioses griegos éste se distingue por ser *el ausente*, cuyo retorno todos esperan. Frank subraya los evidentes paralelismos con Cristo, quien también murió y dejó tras sí el pan y el vino como testimonio y celebración de su paso entre los hombres hasta su segunda venida<sup>179</sup>. Según Habermas, una de las ventajas del culto de Dionisio es que preserva de alguna forma el residuo de solidaridad social que se perdió para el Occidente cristiano junto con las formas arcaicas de religión<sup>180</sup>. Habermas concluye que Hölderlin conecta el mito de Dionisio con un tropo de interpretación histórica que podría acarrear una expectativa mesiánica—un tropo y una forma de pensamiento que ha tenido gran influencia, llegando incluso hasta Heidegger. Esta metanarración sostiene que desde sus orígenes Occidente ha permanecido en la más oscura noche de la separación y el distanciamiento de Dios, o del olvido del Ser. El dios del porvenir renovará las fuerzas primordiales que hemos perdido. Es más, este dios del porvenir hace presente su llegada a través de su ausencia, que una vez hecha

---

<sup>179</sup> Véase Manfred Frank, *Der Kommende Gott*, pp. 257-342, en donde explora los paralelismos entre Cristo y Dionisio en relación con la elegía de Hölderlin, "Brot und Wein". Citado por Habermas 1987, pp. 91-92.

<sup>180</sup> Y quizá aquí también se ubica el momento de la bifurcación de caminos entre poesía y ritual, entre poética y religión; la cual puede de nuevo localizarse en la época alejandrina, una separación que la modernidad tardía, el Romanticismo, en los umbrales de la postmodernidad, intenta restablecer. Bajo la luz de los estudios de antropología, esto adquiere un profundo sentido, y ha sido objeto de estudio por pensadores como Levi-Strauss o Ernest Cassirer; véase el apéndice correspondiente.

consciencia se convierte en un doloroso vacío preñado de una oscura e indeterminada significación. Esta marcada ausencia subraya para los creyentes la urgencia y necesidad de su llegada, y exacerba el sentimiento de pérdida que así constituye una convincente prueba de que ha de volver (vid. Habermas 1987, pp. 91-92).

Bajo la luz que arrojan los comentarios de Habermas, Nietzsche parece haber sustituido un mito por otro, y aunque los contenidos y los valores de uno y de otro tienen notables diferencias, el esquema discursivo parece muy similar. Eagleton también hace una lectura de Nietzsche en la que localiza una cierta teleología en el pensamiento del filósofo alemán<sup>181</sup>. Como estamos viendo, para Nietzsche la debacle de la arcaica estructura instintiva del animal humano se vislumbra como una pérdida catastrófica—como una *caída*—que tiene como consecuencia el advenimiento del sufriente y atormentado sujeto de la ideología moral, que ha de construir su virtud y su interioridad subjetiva sobre la autorrepresión de esos instintos vitales. Así, la humanidad quedaba condenada a la más terrible y cruel de todas sus facultades, la *consciencia*. Sin embargo, al igual que en el mito judeo-cristiano, esta caída es un momento pasajero necesario, que eventualmente conducirá de nuevo a través de un esquema de redención a la recuperación de la inocencia y la originalidad perdida en el hombre del futuro (i.e., el *superhombre*).

... this declension marks a major advance: if the corruption of instinct makes human life more precarious, it also opens up at a stroke fresh possibilities of experiment and adventure. The repression of the drives is the basis of all great art and civilization, leaving as it does a void in human being which culture alone can fill. Moral man is thus an essential bridge or transition to the overman: only when the old savage inclinations have been sublimed by the imposition of 'herd' morality, by the craven love of the law, will the human animal of the future be able to take these propensities in hand and bend them to his autonomous will. The subject is born in sickness and subjection; but this is an essential workshop for the tempering and organizing of otherwise destructive powers, which in the shape of the overman will burst through moral formations as a new kind of productive force. The individual of the future will then buckle such powers to the task of forging himself into a free creature, releasing difference, heterogeneity and unique selfhood from the dull compulsion of a homogeneous ethics. The death of instinct and the birth of the subject is in this sense a fortunate Fall, in which our perilous reliance on calculative reason is at once an insidious softening of fibre and the advent of an enriched existence. The moral law was necessary in

---

<sup>181</sup> Ya hemos visto más arriba que Eagleton lamenta la pérdida de un sentido teleológico, y en los párrafos que siguen a la cita de más abajo, compara y contrasta la teleología que detecta en Nietzsche con la teleología marxista (vid. Eagleton 1990, p. 239 ss.). Sobre la teleología marxista, vid. Eagleton 1990 pp. 216-17; sobre el capitalismo como una "venturosa Caída" vid. p. 218. En las páginas 229-30 hay una interesante defensa de la teleología por parte de Eagleton. "For Marxism, too, the transition from traditional society to capitalism involves a false homogenizing law—of economic exchange, or bourgeois democracy—which erodes concrete particularity to a shadow. But this 'fall' is felicitous, one upwards rather than downwards, since within this dull carapace of abstract equality are fostered the very forces which might break beyond the kingdom of necessity to some future realm of freedom, difference and excess. In necessarily fashioning the organized collective worker, and in evolving a plurality of historical powers, capitalism for Marx plants the seeds of its own dissolution as surely as the epoch of the subject in Nietzsche's eyes prepares the ground for that which will overturn it. And Marx, like Nietzsche, would sometimes seem to view this overturning as an overcoming of morality as such. When Nietzsche speaks of the way in which consciousness abstracts and impoverishes the real, this language is cognate with Marx's discourse on exchange value". (Eagleton 1990 pp. 239-40)

its day for the refining of human powers, but has now become a fetter which must be thrown off. 'Profoundest gratitude for that which morality has achieved hitherto', Nietzsche writes in *The Will to Power*, 'but now it is only a burden which may become a fatality!' [*The Will to Power*, p. 404]. 'Many chains have been placed upon man', he remarks in *The Wanderer and his Shadow*, 'that he might unlearn behaving as an animal: and in point of fact he has become milder, more spiritual, more joyful, and more circumspect than any animal. But now he still suffers from having borne his chains too long...' [*The Wanderer and his Shadow*, quoted by Schacht, *Nietzsche*, p. 370]. There can be no sovereign individual without straitjacketing custom: having been disciplined to internalize a despotic law which flattens them to faceless monads, human beings are now ready for that higher aesthetic self-government in which they will bestow the law upon themselves, each in his or her own uniquely autonomous way. One kind of introjection, in short, will yield ground to another, in which the wealth of evolved consciousness will be incorporated as a fresh kind of instinctual structure, live out with all the robust spontaneity of the old barbaric drives. (Eagleton 1990 pp. 238-39)

Una de las principales razones por las que Nietzsche rompió con Wagner fue por que el compositor no había dejado de identificar a Dionisio con Cristo, en lugar de contemplar en él el dios del porvenir que habría de llevar a su culminación a la edad moderna, inaugurando una nueva era. Para Nietzsche, sin embargo, Dionisio es el dios que ofrece la radical redención de la maldición de la identidad, que acaba con el principio de individuación y que reivindica lo poliforme en contra de la unidad del dios transcendental, y la anarquía (*anomia*) contra los preceptos. Si para los griegos Apolo simbolizaba la individuación y la observancia de sus límites a través de los principios de belleza y moderación, el Dionisio que reivindicaba Nietzsche dinamitaba estos mismos postulados en un violento éxtasis similar al de las Bacantes del Bromio de Eurípides:

The individual, with all his restraint and proportion, succumbed here to the self-oblivion of the Dionysian states, and forgot the precepts of Apollo. [*The Birth of Tragedy*, en *Basic Writings*, p. 46].

Para Nietzsche, el sujeto libre es una invención de la tradición judeo-cristiana que se usa para la represión. Una especie de mecanismo introducido para la alienación en una engañosa individualidad. Nietzsche se propone así denunciar la falsedad y la perversión de la idea de sujeto de Rousseau, que establece su propia libertad a través de los afectos intersubjetivos que culminan en una sociedad armoniosa. Dicho engaño constituye para Nietzsche una de las razones para el extrañamiento de la modernidad y su pérdida de la autenticidad mítica, y por tanto ha de ser denunciada como una genealogía, como una perversión racional de los instintos vitales que quedan así reprimidos y encauzados dentro de la camisa de fuerza de la moral judeo-cristiana. Obsérvese cómo en la siguiente cita Nietzsche se lanza a establecer el origen del concepto de virtud (tan importante y tan central para la tradición de humanismo cívico, como hemos visto) con el objeto de dinamitarlo:

Morality is preceded by *compulsion*; indeed, it itself remains compulsion for some time, to which one submits to avoid disagreeable consequences. Later it becomes custom, later still free obedience, and finally almost becomes instinct: then, like everything long customary and natural, it is linked with gratification—and now is called *virtue*<sup>182</sup>.

En Rousseau y otros moralistas los afectos que constituyen la base de lo estético contribuyen a transformar los impulsos egoístas y el ansia de poder en una red de intereses mutuos que pueda constituir la base de la sociedad en armonía, y a partir así de un estado inicial en el que se establece una ley, se puede alcanzar una fase más avanzada en la que dichos procedimientos empáticos y cohesivos se convierten en un hábito espontáneo, en una segunda naturaleza. Este proceso, con su concomitante concepto de virtud cívica, constituye la base del sujeto autónomo de la modernidad ilustrada. Nietzsche denuncia todo esto como una vana invención judeo-cristiana, y propone que desandemos dicho camino, el cual queda denunciado como una simple pantomina para ocultar el poder represivo de dicha ideología y de dicho proceso, y en su lugar propone la exaltación del puro impulso, de la voluntad de poder.

What we have seen in Rousseau and other middle-class moralists as the supremely positive 'aesthetic' transition from law to spontaneity, naked power to pleasurable habit, is for Nietzsche the last word in self-repression. The old barbaric law yields to the Judaeo-Christian invention of the 'free' subject, as a masochistic introjection of authority opens up that interior space of guilt, sickness and bad conscience which some like to call 'subjectivity'. Healthy vital instincts, unable to discharge themselves for fear of social disruption, turn inward to give birth to the 'soul', the police agent within each individual. The inward world thickens and expands, acquires depth and import, thus heralding the death of 'wild, free, prowling men' who injured and exploited without a care. The new moral creature is an 'aestheticized' subject, in so far as power has now become pleasure; but it signals at the same time the demise of the old style of aesthetic human animal, which lived out its beautiful barbaric instincts in splendid unconstraint. (Eagleton 1990 pp. 236-37)

Para Nietzsche, los valores de consenso, de vida en común, carecen de sentido ante la arrolladora fuerza de la voluntad del hombre del futuro (i.e. *el superhombre*). Una voluntad de poder que se basa en el principio de autonomía extrema y radical que define a lo estético. La ley que el *superhombre* se otorga a sí mismo, como la ley que rige a la obra de arte autónoma, no es en modo alguno heterónoma, no proviene, como en la tradición humanista, de ningún *alieniloquium* que le articule y le empuje hacia un *telos* transcendental, se trata más bien de una necesidad radicalmente interior que resulta de su propio proceso de autodesarrollo:

The aesthetic as model or principle of social consensus is utterly routed by this radical insistence on autonomy; and it is here, perhaps, that Nietzsche's thought is at its most politically subversive. The *Übermensch* is the enemy of all established social *mores*, all proportionate political forms; his delight in danger, risk, perpetual self-reconstitution recalls the 'crisis' philosophy of a Kierkegaard, as equally disdainful of meekly habitual conduct. The aesthetic as autonomous self-realization is now at loggerheads with the aesthetic as custom, *habitus*, social unconscious; or, more precisely,

---

<sup>182</sup> Nietzsche, *Human, All Too Human*, quoted by Richard Schacht, *Nietzsche* (London, 1985), p. 429.

the latter have now been audaciously appropriated from the public domain to the personal life. The overman lives from habitual instinct, absolved from the clumsy reckonings of consciousness; but what is admirable in him is inauthentic in society as a whole. (Eagleton 1990 p. 254)

Junto con la noción de sujeto autónomo de la tradición humanista, Nietzsche también arroja por la borda la idea de consenso social, del bien común, de virtud cívica. En otras palabras, toda la panoplia de conceptos que constituyen la base del humanismo liberal.

In taking over the aesthetic model of a free appropriation of law, but in stripping that law of its uniformity and universalism, Nietzsche brings low any notion of social consensus. 'And how should there be a "common good"!', he scoffs in *Beyond Good and Evil*. 'The term contradicts itself: whatever can be common always has little value'. [*Beyond Good and Evil*, BW, p. 330] In *The Twilight of the Idols* he dismisses conventional virtue as little more than 'mimicry', thus scornfully overturning the whole Burkeian vision of aesthetic mimesis as the basis of social mutuality. Aesthetics and politics are now outright antagonists: all great periods of culture have been periods of political decline, and the whole concept of the 'culture-state', of the aesthetic as civilizing, educational, socially therapeutic, is just another dismal emasculation of art's sublimely amoral power. (Eagleton 1990 pp. 255-56)

Otra de las tradiciones centrales del humanismo occidental que Nietzsche se encarga de minar es la noción estoica de que la vida feliz consiste en vivir según las reglas y los valores de la naturaleza. Nietzsche denuncia la impostura de tal doctrina, poniendo a la naturaleza como un ejemplo preclaro de la hegemonía de la indiferencia, del puro instinto de poder y supervivencia combinado con la ausencia de valores y propósitos:

'According to nature' you want to live? O you noble Stoics, what deceptive words these are! Imagine a being like nature, wasteful beyond measure, indifferent beyond measure, without purposes or consideration, without mercy and justice, fertile and desolate and uncertain at the same time; imagine indifference itself as a power—how *could* you live according to this indifference? (*Beyond Good and Evil*, en *Basic Writings*, p. 205)

Una de las conexiones más interesantes que establece Habermas es la que se basa en la contemporaneidad de Nietzsche y los simbolistas, quienes tenían un concepto de la poesía próximo al objeto estético de Nietzsche. Ambos defienden la noción del *l'art pour l'art*. Habermas (1987 pp. 93-94) subraya que la experiencia del arte contemporáneo se halla como un componente de lo Dionisiaco en tanto que una exacerbación de lo subjetivo que conduce al punto del auto-olvido, del abandono de uno mismo. Lo que Nietzsche entiende por fenómeno estético se revela en el tráfico consigo misma de una subjetividad descentrada, liberada de las convenciones diarias y normales de la *percepción* y de la *acción*. Sólo cuando el sujeto *se pierde*, *se abandona*, cuando se desvía de la experiencia pragmática en los confines del espacio y del tiempo, cuando resulta conmovido por el choque de lo repentino e inesperado—de lo extraño, del lenguaje alienado y extrañado, que dirían más tarde los formalistas

rusos—cuando considera que la nostalgia de la verdadera *presencia* se realiza, y queda así transportado por el Baudeleariano y fugaz resplandor de lo eterno, sólo entonces se abren las puertas de lo imprevisto y de la ilusión estética, que ni oculta ni revela, que no es ni apariencia ni esencia: es tan sólo una gloriosa, tersa y fugaz superficie. Como concluye Habermas en un párrafo que es deudor de *El arco y la lira* de Octavio Paz, Nietzsche exagera la purificación romántica del fenómeno estético, y así el arte y la poesía puros quedan despojados de todas las asociaciones teóricas y prácticas. Estamos ante el arte ensimismado del que habla Rubert de Ventós<sup>183</sup>.

Esta nueva mitología de Dionisio y del arte ofrece pues una suerte de redención que elimina todo tipo de mediación. Según Habermas, esto se halla muy lejos del mesianismo romántico, porque con Nietzsche la crítica de la modernidad se deshace por primera vez de su contenido emancipador. La razón centrada en el sujeto se ve confrontada con el otro absoluto de la razón, y las experiencias que conducen a este *otro*, las revelaciones (*self-disclosures*) de la subjetividad descentrada se ven desligadas de todas las restricciones del conocimiento, de la actividad teleológica (*purposive*), en otras palabras de todo tipo de imperativos de utilidad y de moral:

A 'break-up of the principle of individuation' becomes the escape route from modernity. Of course, if it is going to amount to more than a citation of Schopenhauer, this can only gain credibility through the most advanced art of modernity. Nietzsche can blind himself to this contradiction because he splits off the rational moment that comes to expression in the inner logic of avant-garde art from any connection with theoretical and practical reason and shoves it into the realm of metaphysically transfigured irrationality. (Habermas 1987 p. 94)

El resultado de esta irracionalidad transfigurada en metafísica es un vitalismo y un nihilismo que constituye una de las principales raíces del postestructuralismo y la desconstrucción<sup>184</sup>. Ya en *El nacimiento de la tragedia* la vida es lo que se halla tras el

---

<sup>183</sup> Véase Rubert de Ventós, 1963, pp. 27-28 *et passim*. El siguiente es el párrafo referido de Habermas: "What Nietzsche calls the 'aesthetic phenomenon' is disclosed in the concentrated dealings with itself of a decentered subjectivity set free from everyday conventions of perceiving and acting. Only when the subject *loses* itself, when it sheers off from pragmatic experience in space and time, when it is stirred by the shock of the sudden, when it considers 'the longing for true presence' (Octavio Paz) fulfilled and, oblivious to itself, is transported by the moment; only when the categories of intelligent doing and thinking are upset, the norms of daily life have broken down, the illusions of habitual normality have collapsed—only then does the world of the unforeseen and the absolutely astonishing open up, the realm of aesthetic illusion, which neither hides nor reveals, is neither appearance nor essence, but nothing other than surface. Nietzsche continues the Romantic purification of the aesthetic phenomenon from all theoretical and practical associations. In the aesthetic experience, the Dionysian reality is shut off by a 'chasm of forgetfulness' against the world of theoretical knowledge and moral action, against the everyday. Art opens access to the Dionysian only at the cost of ecstasy—at the cost of a painful de-differentiation, a de-delimitation of the individual, a merging with amorphous nature within and without." (Habermas 1987 pp. 93-94)

<sup>184</sup> Terry Eagleton identifica el concepto de voluntad de poder como uno de los fundamentos del postestructuralismo francés más radical y nihilista, contra el que lanza una crítica en la siguiente cita: "The will to power is and is not a unitary essence in just the way that the inner form of the artefact is and is not a universal law. The 'law' regulating the work of art is not of the kind that could be abstracted from it, even provisionally, to become the subject of argument and analysis; it evaporates without trace into the stuff of

arte. Se trata de lo que Habermas llama una especie de teodicea según la cual el mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético, y que encumbra al mal como uno de los impulsos mitificadores (lo cual lo relaciona con Bataille, claro está)<sup>185</sup>. La crueldad y el dolor extremos, tanto como la alegría y el gozo, son proyecciones del espíritu creador que se entrega sin rodeos al disfrute del poder y a la arbitrariedad de las apariencias. El mundo aparece como un descentrado haz de distorsiones y de interpretaciones sin un texto o sin un *telos* que le ofrezca un fundamento. La *voluntad de poder* está constituida tanto por la habilidad de crear significados, como por una sensibilidad excitable de manera múltiple y heteróclita, más allá de los límites del propio exceso,

Profound cruelty and pain, as well as joy and delight, count as the projections of a creative spirit who surrenders himself unhesitatingly to the diffuse enjoyment of the power and arbitrariness of his illusory appearances. The world appears as a network of distortions and interpretations for which no intention and no text provides a basis. Together with a sensibility that allows itself to be affected in as many different ways as possible, the power to create meaning constitutes the authentic core of the *will to power*. This is at the same time a *will to illusion*, a will to simplification, to masks, to the superficial; art counts as man's genuine metaphysical activity, because life itself is based on illusion, deception, optics, the necessity of the perspectival and of error [Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, pp. 22ff.: "Attempt at Self-Criticism". See also, in his *Sämtliche Werke*, volume 5, p. 168; volume 12, p. 140]. (Habermas 1987 pp. 94-95)

Todo se reduce a lo estético, sin ninguna prioridad o base ontológico-moral. Nietzsche eleva al gusto, al "Si y el No del paladar" a la categoría de órgano de conocimiento más allá de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal. Habermas encuentra que Nietzsche establece las bases de tal desplazamiento en lo arcaico—ese retorno al origen mítico pre-clatónico y pre-cristiano—y al hacerlo hipostatiza a lo arcaico como el *otro* de la razón. De manera que en la interpretación de Habermas, a pesar de sus esfuerzos, Nietzsche nunca acaba de salir de la dialéctica de la razón ilustrada, aunque

---

the artwork as a whole, and so must be intuited rather than debated. Just the same is true of the Nietzschean will, which is at once the inward shape of all there is, yet nothing but local, strategic variations of force. As such, it can provide an absolute principle of judgment or ontological foundation while being nothing of the sort, as fleeting and quicksilver as the Fichtean process of becoming. The Kantian 'law' of taste, similarly, is at once universal and particular to the object. Poised at this conveniently ambivalent point, the idea of the will to power can be used in one direction to lambaste those metaphysicians who would hunt out an essence behind appearances, and in another direction to denounce the myopic hedonists, empiricists and utilitarians who are unable to peer beyond their own (mainly English) noses to applaud the mighty cosmic drama unfolding around them. It permits Nietzsche to combine a full-blooded foundationalism, one which has searched out the secret of all existence, with a scandalous perspectivism which can upbraid as effeminate fantasy the abject will to truth. Will to power is just the universal truth that there is no universal truth, the interpretation that all is interpretation; and this paradox, not least in the hands of Nietzsche's modern inheritors, allows an iconoclastic radicalism to blend with a prudently pragmatist suspicion of all 'global' theorizing. As with Schellingian 'indifference' or Derridean 'difference', it is impossible to trump this quasi-transcendental principle because it is entirely empty". (Eagleton 1990 p. 248).

<sup>185</sup> "Every evil the sight of which edifies a god is justified." *On the Genealogy of Morals* (New York, 1969), p. 69; citado por Habermas 1987 pp. 94-95.

se obstina en abandonarla. A lo máximo que llega es a establecer una imagen negativa de la misma, que en cualquier caso ya estaba dentro de ella como potencia:

Nietzsche owes his concept of modernity, developed in terms of his theory of power, to an unmasking critique of reason that sets itself outside the horizon of reason. This critique has a certain suggestiveness because it appeals, at least implicitly, to criteria borrowed from the basic experiences of aesthetic modernity. Nietzsche enthrones taste, 'the Yes and the No of the palate', as the organ of knowledge beyond true and false, beyond good and evil. But he cannot legitimate the criteria of aesthetic judgment that he holds on to because he transposes aesthetic experience into the archaic, because he does not recognize as a moment of reason the critical capacity for assessing value that was sharpened through dealing with modern art—a moment that is still at least procedurally connected with objectifying knowledge and moral insight in the processes of providing argumentative grounds. The aesthetic domain, as the gateway to the Dionysian, is hypostatized instead into the other of reason. The disclosures of power theory get caught up in the dilemma of a self-enclosed critique of reason that has become total. In a retrospective glance back at the *Birth of Tragedy*, Nietzsche admits the youthful naiveté of his attempt 'to present science in the context of art, to look at science in the perspective of the artist' [*The Birth of Tragedy*, pp. 18, 19]. Even at an older age, though, he could muster no clarity about what it means to pursue a critique of ideology that attacks its own foundations [*On the Genealogy of Morals*, pp. 145-53]. In the end, he oscillates between two strategies. (Habermas 1987 p. 96)

En cualquier caso, y sea como sea, lo que interesa sobre todo a este proyecto es comprobar cómo todas estas mediaciones, como todas estas supuestas vías de escape, antes o después acaban por pasar por lo estético, por la poesía, por el mito. Eagleton constata la idea del arte como componente central del pensamiento de Nietzsche. En el acto de reafirmar la voluntad, la libertad y la necesidad quedan subsumidas de manera incondicional y resuelta—lo cual por cierto, podría tomarse como una especie de avatar nietzscheano del concepto humanista de orientación de la voluntad según la razón. Y en el ámbito de la vida plena, el artista es el ejemplo máximo de esta resolución de contrarios:

Indeed art is Nietzsche's theme from beginning to end, and the will to power is the supreme artefact. This is not to say that he places much credence in classical aesthetics: if the world is a work of art it is not as an organism but as 'in all eternity chaos—in the sense not of a lack of necessity but of a lack of order, arrangement, form, beauty, wisdom, and whatever other names there are for our aesthetic anthropomorphisms' [*Genealogy of Morals, BW*, p. 521]. The aesthetic is not a question of harmonious representation but of the formless productive energies of life itself, which spins off sheerly provisional unities in its eternal sport with itself. What is aesthetic about the will to power is exactly this groundless, pointless self-generating, the way it determines itself differently at every moment out of its own sublimely unsearchable depths. The universe, Nietzsche comments in *The Will to Power*, is a work of art which gives birth to itself; and the artist or *Übermensch* is one who can tap this process in the name of his own free self-production. Such an aesthetics of production is the enemy of all contemplative Kantian taste—of that disinterested gaze on the reified aesthetic object which suppresses the turbulent, tendentious process of its making. (Eagleton 1990 pp. 252-53)

Habermas concluye explicando las dos vías por las que la crítica de la modernidad de Nietzsche ha encontrado continuidad. Hay una vía que pretende desenmascarar la voluntad de poder oculta bajo los ropajes de discursos social, política y moralmente aceptados y establecidos a través de metanarraciones hegemónicas. Tal

denuncia se lleva a cabo con las herramientas de la antropología, la psicología o la historia, y algunos de sus seguidores más notables son Bataille, Lacan, o Foucault. La segunda vía consiste en una crítica de la metafísica a través del retorno a lo arcaico— que se basa en parte en un arcano discurso que Adorno denunció como la *jerga de la autenticidad*. Esta crítica pretende superar el discurso del sujeto, y liberarse de la metafísica retomando el discurso de los presocráticos, y Habermas identifica a Heidegger y a Derrida como dos de sus más señalados representantes (vid. Habermas 1987 p. 97). Al considerar en detalle la continuación y las variaciones que el pensamiento de Nietzsche sufre en Heidegger, Habermas ofrece interesantes comentarios sobre el tema de la poesía y la estética en ambos pensadores, y también ofrece interesantes puntos de contacto, contrastes y continuidades, con la tradición romántica y con la tradición humanista:

Heidegger attempts to substantiate the thesis that 'Nietzsche moves in the orbit of Western philosophy' [Martin Heidegger, *Nietzsche*, volume 1: *The Will to Power as Art* (New York, 1979), p. 4]. He does call the thinker who 'in his metaphysics... reverts to the beginnings of Western philosophy' [Ibid., p. 19] and leads the countermovement to nihilism an 'artist-philosopher'. However, Nietzsche's ideas about the saving power of art are supposed to be 'aesthetic' only 'at first glance' but 'metaphysical... according to [their] innermost will' [Ibid., p. 131]. Heidegger's classicist understanding of art requires this interpretation. Like Hegel, he is convinced that art reached its essential end with Romanticism. A comparison with Walter Benjamin would show how little Heidegger was influenced by genuine experiences of avant-garde art. And so he was also unable to grasp why it is that only a subjectivistically heightened and radically differentiated art, which consistently develops the meaning proper to the aesthetic dimension out of the self-experience of a decentered subjectivity, recommends itself as the inaugurator of a new mythology. Thus, he has little difficulty in imagining the leveling of the 'aesthetic phenomenon' and the assimilation of art to metaphysics. The Beautiful allows Being to show forth: 'Both beauty and truth are related to Being, indeed by way of unveiling the Being of beings' [Heidegger, *Nietzsche*, volume 1, p. 200].

Later on this will read: The poet proclaims the holy, which reveals itself to the thinker. Poetry and thinking are of course interdependent, but in the end it is poetry that stems from thinking in its initial stages. (Habermas 1987 p. 98)

#### LA MODERNIDAD ESTÉTICA DEL SIGLO XIX. EL TIEMPO NUEVO Y LA APERTURA AL FUTURO.

Retomemos ahora brevemente la cuestión de la definición de modernidad, su ubicación cronológica, y sus procesos constituyentes. Como he mencionado más arriba, este espinoso término tiene diferentes significados según los contextos y las disciplinas, y por tanto conviene ir aclarando periódicamente sus diferentes matices para evitar confusiones—en la medida en que ello sea posible. Es de esperar que esta aclaración venga, por una parte, de un estudio más detallado de diferentes matices acerca del fenómeno de la modernidad. Matices que han de resultar de la aplicación de

diversas perspectivas críticas. Por otra parte, y como consecuencia de este propio estudio detallado, se podrá llevar a cabo una división más específica de diferentes momentos dentro de la modernidad, entendida ésta como un amplio periodo que va de la Edad Media tardía o el Renacimiento, hasta las postrimerías de la Ilustración y sus derivaciones posteriores.

Ya hemos visto que para Habermas la modernidad tiene su origen sobre todo en el siglo dieciocho, con la Ilustración<sup>186</sup>. Habermas basa su visión positiva de la modernidad en la razón ilustrada y su capacidad de organización social e institucional sobre los principios de la comunicación efectiva. La base de la interacción social, de la reflexividad de la cultura, y de la racionalización de las instituciones y su interacción con los individuos consiste en una compleja red de intersubjetividades que se generan a través de procesos lingüísticos. En contra de los críticos de la modernidad, Habermas sostiene que el proyecto de la Ilustración todavía se halla incompleto, que no se ha agotado, y que tiene posibilidades que desarrollar<sup>187</sup>.

Por otra parte, Matei Calinescu, en su obra de 1987 *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, ubica al periodo álgido de lo que él denomina modernidad en el siglo XIX, cuando ésta se convierte en lo que él llama modernidad burguesa, coincidente con el triunfo político y económico de esta clase social. Durante dicho periodo, se retoman con renovado vigor conceptos que ya existían antes, tales como la idea de progreso, o de libertad individual, la absoluta confianza en los avances de la ciencia y la tecnología, el pragmatismo y el culto a la acción que dieron nuevos impulsos a la expansión global de Occidente a lo largo del siglo diecinueve. Este proceso descrito por Calinescu coincide más o menos con el proceso de modernización a que se refiere Habermas, que ha sido descrito con anterioridad más arriba. Calinescu añade un interesante matiz, sin embargo, al contraponer a este tipo de modernidad burguesa la modernidad entendida como concepto estético o artístico, que justamente marca distancias con respecto a la modernidad burguesa. Esta modernidad artística comenzaría justamente como una fuerte reacción contra los valores y procesos básicos de la primera, comenzando con el romanticismo. Es ésta una modernidad en lo estético profundamente antiburguesa, destilada en virtud de un desencanto que se expresa de maneras múltiples, desde las actitudes más revolucionarias en lo social y lo moral, pasando por las diferentes clases

---

<sup>186</sup> Sobre este tema, véase "Modernity's Consciousness of Time and Its Need for Self-Reassurance", en Habermas 1987, pp. 1-22. Véase también el análisis de Cascardi (1992, p. 10 ss), el cual se puede complementar con la crítica de Horkheimer y Adorno (1998).

<sup>187</sup> Véase Habermas 1987 pp. 345-46. Para más detalles sobre la crítica que hace Cascardi de Habermas, véase, entre otros muchos ejemplos, pp. 144-45.

de espiritualismos y trascendentalismos, hasta las actitudes de aristocrático autoexilio del artista de la sociedad burguesa rechazada. Entre otras características o fenómenos históricos que se engloban dentro del concepto de modernidad burguesa se halla el proceso de industrialización, con la consiguiente creación de las masas entendidas como aquella parte de la población iletrada que abandona el campo y las actividades agrícolas tradicionales—con sus valores, rituales y sentido de la comunidad rural tradicional—para incorporarse como mano de obra en los centros industriales urbanos. La progresiva pérdida de esta cultura rural dará a su vez paso al mito—tematizado estéticamente en las artes y la literatura del XIX—de una totalidad perdida más, con la idealización del supuesto vínculo *auténtico y armónico* del campesino con la naturaleza, su fusión con la misma, el ritmo de las estaciones y sus consiguientes rituales cíclicos, frente a la mecanización y alienación del proceso de industrialización y hacinamiento urbano. Al mismo tiempo surge también la cultura de masas que se contrapone a la alta cultura o cultura elitista que segrega la burguesía.

Es obvio también que esta modernidad estética o artística no es más que la respuesta desde el ámbito de las artes a la crisis de la modernidad ilustrada, combinada, como acertadamente señala Calinescu, con el rechazo al proceso de alienación que el proceso de modernización puso en marcha, siendo la razón instrumental, la revolución industrial, la expansión económica, o la creación de la masa proletaria urbana algunos de sus fenómenos más significativos. Por otra parte, el periodo en el que Calinescu sitúa el punto de partida de dicha modernidad estética coincide con el momento en que Nietzsche comienza a dinamitar los fundamentos no sólo de la modernidad ilustrada, sino también de la ontología platónico-aristotélica tradicional. Como ya hemos visto más arriba, esta crítica anti-moderna de Nietzsche constituye el germen de la postmodernidad en sus dos ramas principales: la que deriva hacia el misticismo indeterminado de Heidegger y sus epígonos, por un lado, y por otro la que deriva hacia el materialismo y el nihilismo del postestructuralismo.

El concepto de modernidad estética del siglo XIX está relacionado con algunos temas fundamentales en la idea general de modernidad. Uno de los principales consiste en la esencial *autoconsciencia* de la modernidad, un proceso de autoconsciencia que implica el saberse y definirse a sí misma, y también tener que *justificarse*, como un *tiempo nuevo*. El lugar central del futuro dentro del imaginario moderno ya fue señalado por Hegel, y ha sido estudiado tanto por Reinhart Koselleck

como por Habermas<sup>188</sup>. Desde la modernidad temprana del comienzos del siglo XVI, contemplada desde el siglo XVIII como una nueva época y un renacer en el que se veían reflejados ellos mismos, los filósofos de la Ilustración concebían al presente como “una transición que se consumía en la consciencia de una aceleración y en la expectativa de una diferencia en el futuro” (Habermas 1987, p. 6)<sup>189</sup>. Habermas cita el prólogo de Hegel a su *Fenomenología* para ilustrar este punto:

It is surely not difficult to see that *our time is a birth and a transition to a new period*. The Spirit has broken with what was hitherto the world of its existence and imagination and is about to submerge all this in the past; it is at work giving itself a new form... [F]rivolity as well as the boredom that open up in the establishment and the indeterminate apprehension of something unknown are harbingers of a forthcoming change. This gradual crumbling... is interrupted by the break of day, that like lightning, all at once reveals the edifice of the new world.<sup>190</sup>

Así, en opinión del propio Hegel—el gran articulador de la modernidad, según Habermas—la expectativa de lo nuevo, la esperanza del nuevo comienzo a partir de la Ilustración y la Revolución Francesa que marcan el umbral de la nueva era, señala el principio de la idea de modernidad como una ruptura con el pasado y como un proceso de continua renovación. Uno de los aspectos en los que la crisis de esta modernidad es más evidente dentro del ámbito de la estética y de la poética radica precisamente en el abandono de la idea de tiempo lineal y de las expectativas de futuro por parte de artistas, poetas y ensayistas.

Reinhart Koselleck ha subrayado con acierto cómo el abandono de la escatología cristiana, con la consiguiente pérdida de la noción de historia como un movimiento que habría de culminar en el Juicio Final, en el definitivo fin de la Historia, contribuyó a abrir las puertas del futuro para la modernidad que emerge tras la

---

<sup>188</sup> Más arriba, al hablar de “The Age of the World Picture”, hemos visto cómo Heidegger también se refería al hecho de que la edad de la “vision del mundo” implicaba necesariamente que este periodo se considerara nuevo.

<sup>189</sup> Aquí, por cierto, podemos ver cómo la modernidad plena que surge a partir de la Ilustración, consiste una vez más en la continuación o exacerbación de tendencias que ya despuntaban en el Renacimiento. Véase a este respecto la opinión de Matei Calinescu, quien tras describir la idea de tiempo para la mentalidad medieval como algo estático y más o menos estable, señala cómo: “The situation changed dramatically in the Renaissance. The theological concept of time did not disappear suddenly, but from then on it had to coexist in a state of growing tension with a new awareness of the preciousness of practical time” (Calinescu, 1987 pp. 19-20). Muchas de las impresiones y comentarios de Calinescu en este apartado se basan en la obra de Ricardo Quiñones (1972), quien al referirse al concepto de tiempo en el Renacimiento, hace relevantes comentarios sobre Dante, Petrarca y Boccaccio, muy significativos en el contexto de este proyecto, y para aclarar la noción del Renacimiento como modernidad temprana, como una fase en la que se comienzan a vislumbrar fenómenos y procesos que se desarrollarán con más amplitud y de manera más general en la modernidad plena a partir del siglo XVIII. Véase por ejemplo el siguiente párrafo: “Dante, Petrarch and Boccaccio share their society’s sense of energy and rejuvenation, as well as its most practical concerns with time. In them we find aroused energy and love of variety. They themselves were something of pioneers and acutely conscious of living in a new time, a time of poetic revival. But they also could regard time as a precious commodity, an object worthy of scrupulous attention”. (Quiñones 1972, p. 7)

<sup>190</sup> G.W.F. Hegel, “The Preface to the *Phenomenology*,” in W. Kaufmann, ed. *Texts and Commentary* (New York, 1966), p. 20; citado por Habermas, 1987, p. 6; las cursivas son mías.

ilustración del siglo XVIII. En este sentido, y dentro de dicha escatología cristiana, la sensación de vivir en una época final, de decadencia, cuando la única expectativa de futuro era el fin de los tiempos, aun habiendo inaugurado la idea de tiempo lineal, y de historia orientada hacia un *telos* transcendental predeterminado por la providencia divina—una idea tan central a la noción de tiempo e historia en Occidente, con uno de sus articuladores y fundadores en San Agustín (véase más abajo)—impedía el desarrollo de la noción de futuro, de expectativa de lo nuevo, y de la aceleración del tiempo, de la historia, y de los acontecimientos que caracteriza a la modernidad emergente a partir del Siglo de las Luces.

*It was only when Christian eschatology shed its constant expectation of the imminent arrival of doomsday that a temporality could be revealed that would be open for the new and without limit. Until then, it had been a question of whether the End of the World would occur earlier than anticipated; now, calculations concerning the timing of doomsday shifted gradually into a receding distance, to a point where it was no longer a matter of controversy. This orientation toward the future occurred following the destruction of Christian expectations through religious civil wars which, with the decline of the Church, had at first appeared to herald the End of the World. The advance of the sciences, which promised to discover and bring to light even more in the future, coupled with the discovery of the New World and its peoples, had a slow influence at first but helped to create a consciousness of a general history which led into an altogether *neue Zeit*. (Koselleck 1985 pp. 241-42; las cursivas son mías; sobre este tema, véase p. 346 n. 72 más arriba)*

Koselleck traza la historia de los significados y los usos de términos como *neue Zeit*, o *neueste Zeit*, para demostrar cómo a partir de los cambios operados a partir de finales del siglo XVIII, y originados por fenómenos históricos e ideológicos como la Revolución Francesa, la sensación de ruptura con el pasado, de la apertura de un tiempo nuevo, elevó a la categoría de un valor positivo, de una cualidad deseable, la apertura de un futuro que consistía en una aceleración que llevaría a una noción de progreso como motor de la historia. De esta manera, el tiempo acelerado hacia el futuro, el continuo movimiento de los acontecimientos hacia el nuevo horizonte de expectativas se convertía por sí mismo en una categoría de orden político, moral, social, y como veremos en un momento, también en una categoría estética. En otras palabras, el tiempo en sí mismo se convierte en una dinámica y en una fuerza histórica por derecho propio: la historia pasa de ocurrir *en* el tiempo, a ocurrir *por* el tiempo.

The differentiation of *neue* from *neueste Zeit* became the object of increasing reflection on the nature of historical time. Here the rapid manner in which the concept became accepted is an indicator of an acceleration in the rate of change of historical experience and the enhancement of a conscious working-over of the nature of time. There were numerous other terms available that might have lent emphasis to one's experience as genuinely novel, and in the decades around 1800 these had become accepted or given a new meaning: Revolution, Progress, Development, Crisis, and *Zeitgeist* all contained temporal indications that had never before been used in the same way. [...] From the second half of the 18<sup>th</sup> century on, there is a growing frequency of indices denoting the concept *neue Zeit* in a full sense. Time is no longer simply the medium in which all histories

take place; it gains a historical quality. Consequently, history no longer occurs in, but through, time. Time becomes a dynamic and historical force in its own right. (Koselleck 1985 pp. 245-6)

Otro de los efectos de la nueva noción del tiempo como resultado de los cambios operados a finales del siglo XVIII fue la aceleración del mismo. A medida que el intervalo, o la discontinuidad, que mediaba entre experiencias pasadas y expectativas de futuro se iba profundizando y agrandando, crecía también la sensación de que el presente, el tiempo en que uno vivía, era un tiempo de ruptura y de transición continua: un tiempo de progreso. Esta noción de tiempo sirvió para crear los nuevos conceptos políticos, tales como progresistas, o conservadores, y valores político-culturales tales como retrógrado, innovador, avanzado, retrasado, y similares. Estos epítetos eran aplicados no sólo a opciones políticas, religiosas, o ideológicas, sino también a civilizaciones y culturas diferentes de la occidental. Tal concepto de tiempo sirvió de base, pues, para deslegitimizar a determinadas culturas colonizadas como 'inferiores' e 'infradesarrolladas' y así justificar su explotación y colonización por la más *avanzada* cultura occidental.

Este tema enlaza, por cierto, con las nuevas categorías estéticas del primitivismo recuperado, y revalorado a comienzos del siglo XX como respuesta a la crisis de la razón y la Ilustración, y como rechazo no solo a la idea de la superioridad de Occidente, sino también como rechazo a uno de los conceptos fundamentales que sustentan sus categorías ideológico-políticas, la idea del tiempo que surge a raíz de la Ilustración. En este sentido, es interesante contemplar cómo las vanguardias representan por una parte una exacerbación y una exaltación extrema de la idea de tiempo y movimiento—como sucede con el futurismo de Marinetti, o con la conversión del movimiento y del tiempo en sí en objetos de representación artística—como es el caso, por ejemplo, del *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp. Por otro lado, la ruptura que supuso la vanguardia también dio lugar a que una parte de la misma se volviera al primitivismo para buscar inspiración y una respuesta a la crisis de la modernidad. Algunos de los casos más notables son por ejemplo la influencia del arte africano en Picasso, o el retorno de Gauguin al Edén atemporal de los Mares del Sur.

Finally, the divide between previous experience and coming expectation opened up, and the difference between past and present increased, so that lived time was experienced as a rupture, as a period of transition in which the new and the unexpected continually happened. Novelty accrued for the range of meanings embodied in 'time' even before the technicizing of transport and information made acceleration a temporally specific datum point. Following this, in the sphere of the political and the social, even delay became a key historical principle, used both by conservatives to hold back movement and by progressives who wished to speed it up: both positions, however, are

founded upon a history whose new dynamism demanded temporal categories of movement. (Koselleck 1985 p. 257)

En el campo de la literatura y del arte, la noción de lo nuevo va en paralelo y se halla relacionada con dos fenómenos concomitantes. Por un lado, la aparición de la crítica literaria en el siglo XVIII, y por otro con la célebre polémica entre antiguos y modernos (*querelle des anciens et des modernes*) en Francia. Según recoge Habermas (1987, p. 8) en esta polémica se halla la raíz del sentido y del uso del término *modernidad y moderno* en el ámbito de las artes a mitad del siglo XIX. En el siglo XVIII, los defensores de los modernos combatían la idea de imitación de los clasicistas franceses a través de la asimilación del concepto de perfección estética con el de progreso, tal y como las ciencias naturales entendían a éste<sup>191</sup>. En contraste con unos cánones de belleza supuestamente intemporales y absolutos, erigían los criterios de una belleza relativa y temporal, y a través de esta noción venían a articular la autoconsciencia de la Ilustración francesa como el comienzo de una nueva era, de una ruptura radical con el pasado. En esta noción de lo moderno como lo nuevo y lo que rompe hacia el futuro y la renovación constante se halla el origen de la modernidad estética a la que se refiere Calinescu.<sup>192</sup>

Uno de los principales críticos y también creadores en el marco de la modernidad entendida como principio estético durante el siglo XIX fue Baudelaire, tanto con su poesía, como con su ensayo "El pintor de la vida moderna" ("Le peintre de la vie moderne", 1863). Con Baudelaire, como se desprenderá de los siguientes párrafos, encontramos un nuevo significado, un nuevo avatar, del adjetivo "moderno" y del sustantivo "modernidad", coincidente en parte con la definición de Calinescu. Como señala Habermas, para Baudelaire la experiencia estética de la modernidad se funde con lo histórico:

For Baudelaire, the aesthetic experience of modernity fuses with the historical. In the fundamental experience of aesthetic modernity, the problem of self-grounding becomes acute, because here the horizon of temporal experience contracts to the decentered subjectivity that splits away from the conventions of everyday life. (Habermas 1987, p. 8)

Por esta razón, Baudelaire otorga a la obra de arte moderna un bizarro lugar en la intersección de los ejes de lo pasajero y de lo eterno: "By 'modernity' I mean the

<sup>191</sup> Isaiah Berlin proporciona un breve resumen de las ideas del clasicismo francés—y europeo en general—de los siglos XVII y XVIII: vid. Berlin 1999, , p. 23 ff., p. 26 ss.

<sup>192</sup> Sobre la opinión de Schiller acerca de la superioridad del arte moderno sobre el clásico, y sus implicaciones, véase más arriba p. 437, nota 156. La relación del tema del tiempo nuevo y las razones que aduce Schiller—que como afirma Habermas, anticipa la estética romántica—subrayan lo relacionados que están ambos temas en un sentido verdaderamente profundo, al constituir dos de las ideas claves de la modernidad estética, y por tanto, dos de las ideas fundamentales en la poética contemporánea.

ephemeral, the fugitive, the contingent, the half of art whose other half is the eternal and the immutable" (Baudelaire, 1995, p. 12). El punto de referencia de la modernidad consiste en una inmediatez que se consume a sí misma, y que no adquiere su propia identidad en oposición a una época que ha rechazado o a la cual ha sobrepasado. La inmediatez es el único punto en el que tiempo y eternidad se cruzan durante un momento fugaz y pasajero, *sin extensión*. Según Habermas, ésta es la manera en que la modernidad escapa a lo trivial, y según Baudelaire, este punto transitorio y pasajero encontrará su confirmación como *el pasado auténtico de un presente futuro*: tiene valor porque algún día se convertirá en un clásico. De modo que lo 'clásico' es esencialmente como un breve resplandor en el amanecer de un nuevo mundo, que por supuesto carece de duración alguna, dado que desaparece tan pronto como hace acto de presencia. Esta comprensión del tiempo, concluye Habermas, que se vuelve a radicalizar con el surrealismo, es la base que establece la relación entre *modernidad* y *moda* (para más detalles, vid. Habermas 1987 pp. 8-9).

Baudelaire explica que la belleza se compone por una parte de un elemento eterno e invariable, y por otra de un constituyente relativo, circunstancial, que se puede llamar por muchos nombres: lo contemporáneo, la moda, la moralidad, la pasión. Sin este segundo elemento, que es como la guinda o el dulce aderezo del pastel divino, el primer elemento eterno sería pesado e indigesto, insípido e incluso inapreciable e inapropiado para la naturaleza humana. En estas palabras de Baudelaire parece detectarse que el antiguo papel que tenía la poesía y la elocuencia en la epistemología del humanismo viene a ser realizado ahora por lo efímero. Pues es lo efímero lo que apela a los afectos del oyente o del lector, para hacer que el ojo de la mente (Sidney *dixit*) pueda percibir el elemento eterno e inmutable en las artes y en la poesía: para que pueda llegar a percibir el *alieniloquium*<sup>193</sup>. En este sentido, subraya Habermas, la obra auténtica está radicalmente unida al momento de su emergencia. Precisamente porque se consume en su propia inmediatez, puede llegar a detener el flujo de trivialidades, atravesar la *normalidad* y por un efímero momento llegar a satisfacer el ansia inmortal de belleza: justo en ese efímero momento en que lo eterno entra en contacto con lo inmediato (vid. Habermas p. 9). La belleza eterna se muestra sólo bajo la especie del signo de los tiempos. Hay un proceso parecido que comenta

---

<sup>193</sup> Incidentalmente, este elemento efímero como *complemento* y partera del *verdadero* contenido y significado de la obra de arte, como el dorado de la píldora, ha venido a sustituir a lo eterno e inmutable en más de una poética y estética contemporánea, suplantando su lugar. Véase, como un ejemplo claro, el caso del arte pop, y de Andy Warhol para ser más concretos. No sólo se abandona el concepto de la obra de arte como única, original, irreplicable e irreproducible, sino que además se descompensa el equilibrio de esta intersección a la que se refiere Baudelaire, y uno de sus elementos viene a ocupar todo el espacio: lo efímero y lo superficial suplanta a lo transcendental y eterno.

Eagleton: en lo estético la razón pura y abstracta y la razón práctica se centran en un mismo objeto, de manera que lo universal y lo particular se unen en una totalidad. El placer de lo estético consiste en parte en la sorpresa de que dicha identificación se pueda llegar a producir. Es el asombro de que ciertos fenómenos puedan llegar a desplegar una unidad con un propósito, cuando tal unidad no es deducible como necesaria a partir de unas premisas lógicas. El asombro es el resultado de un hecho en apariencia fortuito, contingente y por lo tanto no asumible o asimilable por el *entendimiento* en el sentido kantiano. Pero, a pesar de eso, aparece como si pudiera de alguna forma entenderse como tal. De manera que si no se puede reducir o abstraer a los universales abstractos del entendimiento, sus reglas son solamente asumibles y comprensibles desde su propia contingencia e inmediatez, desde su carácter de fenómeno fortuito<sup>194</sup>.

In the operations of pure reason, we bring a particular under a concept of universal law, thus sliding its specificity beneath the general; in matters of practical reason we subordinate the particular to a universal maxim. In aesthetic judgement, however, we have the curious sense of a lawful totality indissociable from our intuition of the immediate form of the thing. Nature appears animated by an indwelling finality which defeats the understanding; and this finality, in a pleasurable ambiguity, seems at once a law to which the object conforms and nothing less than the irreducible structure of the object itself. (Eagleton 1990 pp. 84-85)

#### A MODO DE CONCLUSIÓN. ¿EL FUTURO DE LAS HUMANIDADES?

La crítica de largo alcance de Nietzsche, y de otros pensadores como Heidegger, quienes vienen a desmontar la idea de un sujeto fijo desde cuya perspectiva se abre un espacio discursivo que viene a constituir una visión del mundo moderna se erige en una de las principales raíces del pensamiento postmoderno. En efecto, los postulados del pensamiento postmoderno se basan en la idea de que el sujeto desde el que se monta dicho espacio discursivo no solamente es—de una forma que se podría calificar como endogámica—el emisor de dicho discurso, sino que puede ser también el sujeto

---

<sup>194</sup> Acerca de la coincidencia de la estética de Baudelaire con la de Nietzsche, véase Habermas: "Since, then, the undistorted will to power is merely a metaphysical conception of the Dionysian principle, Nietzsche can grasp the nihilism of the present age as the night of the remoteness of the gods, in which the proximity of the absent god is proclaimed. His being 'apart' and 'beyond' is misunderstood by the people as a flight from reality—'while it is only his absorption, immersion, penetration into reality, so that, when he one day emerges into the light, he may bring home the redemption of this reality' [*On the Genealogy of Morals*, p. 96]. Nietzsche designates the time of the return of the Anti-Christ as 'the bell-stroke of noon'—in a remarkable agreement with the aesthetic time-consciousness of Baudelaire. In the hour of Pan the day holds its breath, time stands still—the transitory moment is wed to eternity". (Habermas 1987 pp. 95-96)

*engañado* de dicho discurso. De esta forma, y como señala Cascardi (1992: 279), tal y como lo interpreta Lyotard, la noción de juegos lingüísticos y su papel en la filosofía convierte todos los modos de discurso en algo contingente, a resultas de lo cual se colapsan todas las diferencias, con la consiguiente pérdida de un centro que venga a detener el proceso de regresión infinita del sistema de signos que constituyen las coordenadas que delimitan el espacio en el que se mueve no sólo el sujeto, sino también su ámbito de conocimiento. Alrededor de esta noción de pérdida de centro, y de las consecuencias para la teoría estética y crítica se basan corrientes tales como la desconstrucción. El resultado es que todas las *grandes narraciones*, las diferentes visiones del mundo y de la historia, se convierten en construcciones contingentes sin validación aparente alguna, y sin poder reclamar para sí una posición de hegemonía epistemológica, moral, o política. En el ámbito de la crítica literaria, la idea de que todas estas grandes narraciones no son más que *fábulas* ha llevado al abandono de la noción no sólo de historia de la literatura en el sentido tradicional, sino también a la pérdida de la legitimidad de conceptos tales como canon literario o la validez transcendental de la noción de *gran arte*. Muchas de las corrientes críticas del siglo veinte intentan de alguna forma, ya sea por acción o por omisión, responder a esta tendencia centrífuga que parte de la disolución del concepto de modernidad tal y como hemos venido exponiéndolo hasta ahora.<sup>195</sup>

Sin embargo, y a pesar de este proceso de dispersión provocado por una constelación contingente de sujetos *deseantes* y de signos *desatados*, no se ha eliminado la nostalgia por una unidad, el *deseo* de un *origen* necesario, de un ente o proceso que justamente detenga el vórtice de signos o que ofrezca una salida, un

---

<sup>195</sup> Cathy Jrade define de forma muy efectiva los efectos que el llamado pensamiento postmoderno ha tenido sobre la crítica y sobre las artes, en particular aquellas corrientes que tienden a privilegiar a sectores o discursos considerados marginales o de alguna manera degradados en el contexto de las estructuras ideológicas y de poder tradicionales. En este aspecto, la postmodernidad consistiría en una continuación de las estrategias de denuncia y de sublimación de los débiles o marginados que comienzan ya en el romanticismo y que se exacerban a lo largo del siglo XX, con los elementos añadidos de las reivindicaciones sociales del marxismo clásico combinadas con la capacidad para dismantelar y revelar discursos de poder que le otorga el nihilismo que surge del postestructuralismo. "Upon careful scrutiny, it becomes evident that postmodern artistic responses to society are both a continuation and a departure. They persist in seeking to undermine the taken-for-granted underpinnings of power and privilege, while going much further. Postmodern works tend to reject foundational philosophies and related totalizing beliefs, such as those embodied in humanism, rationalism, imperialism, and patriarchy. All of these ideologies imply an ordering of dominant and subordinate hierarchical divisions, which permits the often exploitative privileging of one aspect at the expense of another. Instead, postmodern works seek to undermine hegemony by offering their particular response to modern or postmodern life in the spaces between positions, that is, in the interstices between political, epistemological, and discursive stands. The hope for disruption of the hegemonic structures is seen in empowering those elements within society that have traditionally been suppressed. As a result, postmodern artistic production seeks to overcome distinctions such as those made between high and low art, between artist and critic, between prose and poetry, between signified and signifier. The often disconcerting results are the constant explosion of assumptions, the constant collision of modes of speech, the constant shuffling of possibilities evident in the works of the late twentieth century. (Jrade 1988, p. 7)

descanso, fuera de tal constelación semiótica. En muchos sentidos, pues, la postmodernidad no ha venido a eliminar las consecuencias de la sensación de *desencanto* del mundo. El ámbito de la estética—y dentro de ella, la poética—sigue constituyendo así el espacio en el cual muchas de las soluciones o alternativas se continúan construyendo. Adviértase que éste es un espacio donde caben diferentes arquitecturas, o soluciones que no son necesariamente compatibles. Sigue queriendo constituirse como un *espacio* fuera de los sistemas (o de los no-sistemas) dominantes—y con esto me refiero al conjunto de discursos que subyacen al tejido social y los valores que lo sostienen, a las estructuras económicas y sobre todo al discurso epistemológico y de visión del mundo. Dentro de la modernidad era el espacio que se desplazaba y extendía más allá del ámbito de la razón y los discursos que constituían al sujeto centrado y ubicable en sociedad, en el periodo supuestamente post-histórico y post-teórico de la postmodernidad, constituye el espacio del deseo y la nostalgia de ese imposible origen y centro<sup>196</sup>.

Para Lyotard, sin embargo, el sublime postmoderno permite liberar al sujeto de la modernidad de las restricciones de las *formas* y sobre todo de la noción de que lo *no-representable* se erige a sí mismo como una *pérdida*. Así el carácter de lo postmoderno viene dado por su multiplicidad de ámbitos heterogéneos en los que ubicar dicha nostalgia no como pérdida, sino como una alternativa en una especie de sistema con una infinitud de posibilidades. La pérdida del centro implica el recuperar los espacios de lo indecible concebidos como lo que se localiza fuera de la *visión del mundo* como espacio discursivo cerrado desde la perspectiva del sujeto, y esta *recuperación* se lleva a cabo en la multiplicidad y heterogeneidad fluctuante de la dispersión discursiva de la postmodernidad. En esto es fundamental la noción de fluidez y el abandono de la idea de objeto fijo y centrado por el sujeto de la modernidad, sustituida por una visión (el uso de este término es contradictorio, desde luego en este contexto), o más bien multiplicidad de posibilidades de visiones—y la noción de fluidez debería llevarnos a la recuperación de los presocráticos por

---

<sup>196</sup> “The passage from the ‘traditional’ world of caste relations and heroic signs to the world of the free production of signs by no means eliminates the nostalgia for the assurance offered by the ‘real’ (i.e. bounded) sign. On the contrary, this desire is simply displaced: as the force of history, which represents the real as absolute Necessity, in its constitution as the ‘always anterior’ or ‘archaic’ sign; and as morality, which becomes the locus of the absolutely binding sign. Given the social transformations associated with the invention of subjectivity and the formation of what Heidegger calls the modern ‘world picture,’ it is not surprising to find a will to return to the world of virtue, duty, and prudence. We can see the expressions of such a will in the work of thinkers as different as Alasdair MacIntyre and Leo Strauss. But as Baudrillard warns, this was a world of restricted signs, and therefore *cruel*: ‘If we start yearning nostalgically, especially these days, for a revitalized ‘symbolic order,’ we should have no illusions. Such an order once existed, but it was composed of ferocious hierarchies; the transparency of signs goes hand in hand with their cruelty’ (‘Symbolic Exchange,’ p. 136).” (Cascardi 1992: p. 283)

Heidegger y por la tradición filosófica occidental. De esta forma, la lectura personal de Cascardi parece localizar, después de todo, el carácter optimista del discurso postmoderno tal y como lo formula Lyotard. Obsérvese, por cierto, que Lyotard habla de aprovechar los poderes del deseo al tiempo que se rechazan los esfuerzos por convertir a éstos en un discurso totalizador que los encauce en una metanarración histórica o teórica—o religiosa, como fue el caso de San Agustín y su platonismo eclesiástico. Obsérvese también cómo Lyotard menciona la estética moderna, y la política del liberalismo, como el resultado del deseo o la nostalgia para reconciliar las diferencias en un todo—recuérdese en este sentido la doble consciencia de la que habla Trinkaus:

Here, then, lies the difference: modern aesthetics is an aesthetic of the sublime, though a nostalgic one. It allows the unrepresentable to be put forward only as the missing contents; but the form, because of its recognizable consistency, continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure. Yet these sentiments do not constitute the real sublime sentiment, which is in an intrinsic combination of pleasure and pain: the pleasure that reason should exceed all presentation, the pain that imagination or sensibility should not be equal to the concept.

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable. A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgement, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. (*Postmodern Condition* 81)

En la reivindicación del arte como una producción libre de reglas preestablecidas es fácil detectar la estética de Kant y la idea del arte autónomo que derivó de su filosofía, ante lo cual cabe preguntarse—como hacen muchos—si realmente la postmodernidad responde a la verdadera definición de superación cronológica implícita en ese sustantivo, o si quienes la usan pecan de exceso de optimismo<sup>197</sup>. Cascardi parece reconocer la deuda de Lyotard con Kant, al afirmar que su sublime postmoderno facilita la conversión de la estética de lo nuevo en una visión personal, con lo que se particulariza de manera concreta la idea de libertad creadora—la libertad noumenal—formulada en Kant o en el ideal de Schiller del estado estético. A este respecto, Lyotard continúa la estetización de los valores que denuncian Habermas o Eagleton. En la lectura de Cascardi, para Lyotard la estética moderna y la política del liberalismo (como la versión política de la noción tradicional-liberal del sujeto libre y

---

<sup>197</sup> Recomiendo encarecidamente la lectura de la definición que Félix de Azúa da del término *postmoderno* en su *Diccionario de las artes*. Dicha recomendación es extensible al resto de este libro, obra llena de una irónica—y por tanto *moderna*—lucidez, así como de un sano distanciamiento que resulta de gran valor higiénico para contrarrestar los severos efectos secundarios que derivan de la pomposidad y la verbosidad de la que pecan muchos escritos teóricos sobre el tema de la modernidad y la postmodernidad.

autónomo) se encuentran constreñidas por una nostalgia de la reconciliación de las diferencias en un todo transcendental. En cierta forma, Lyotard sigue detectando aquí la doble consciencia y el impulso de reconciliación como fuerza subyacente a todos estos discursos estéticos, morales y políticos. Lo que Lyotard propone es justamente una liberación de esta nostalgia, de forma que el sujeto y el mundo queden liberados para imaginarse y recrearse. En otras palabras, abandonar los impulsos teleológicos en favor de una constelación abierta que evite no sólo los consuelos de un *telos*, sea éste real o imaginado, sino incluso la dulce nostalgia de su supuesta pérdida o ausencia (véase Cascardi 1992: 288-89).

Dentro de este contexto también se abandona la idea de lo literario como el *tertium quid* entre teoría e historia, entre las grandes narraciones teóricas y abstractas y el mundo tangible de lo temporal y empírico. Así, la literatura pierde su lugar como fenómeno mediador entre la formulación de la nostalgia y la experiencia personal para disolverse en la multiplicidad de discursos heterogéneos que constituyen la constelación postmoderna. Como se vio en la sección correspondiente, este lugar mediador de lo literario es heredero de la estética de Kant, tal y como se formuló en su *Tercera Crítica*. El contraste que hace Cascardi entre Kant y Lyotard es muy iluminador:

If in the first Critique Kant secured our knowledge of the sensible world from a transcendental point of view, and if the purpose of the second Critique was to demonstrate the principles of freedom as grounded in a supersensible realm, then the task of the third Critique is to provide the means of passing from one world to the next. How may the links between the sensible and the supersensible world be established? Whereas conventional interpretations of the third Critique tend to regard aesthetic judgment as an autonomous power of force, it would be more fruitful to say that what we call the aesthetic is the reflection of the surplus demand created by every other existing mode of discourse, and that its primary purpose is to provide a means for shifting from one domain of experience to the next. To this extent it functions like Lyotard's *différend*. Rather than invent a new faculty for making these links, Kant argues that the aesthetic judgment serves a relational function; it enables us to introduce a principle of mobility into a system of antinomies and dualisms that is otherwise static; through it, the sensible world (where necessity rules) may be placed in communication with the principles of freedom (which are located in the supersensible domain). (Cascardi 1992: 305-306)

El pesimismo que resulta de esta consciencia de pérdida en el ámbito de la modernidad literaria ha sido expresado por Paul de Man en un ensayo de explícito título: "Literary History and Literary Modernity", incluido en su colección *Blindness and Insight*. Para de Man la modernidad literaria consiste en el ansia de una *tabula rasa*, de alcanzar una inmediatez cuya inaccesibilidad constituye precisamente la fuente del impulso que rige muchas de las operaciones retóricas y verbales, los literales y literarios juegos de palabras que—en opinión del crítico belga—articulan los principios rectores del canon moderno.

The appeal of modernity haunts all literature. It is revealed in numberless images and emblems that appear at all periods—in the obsession with a *tabula rasa*, with new beginnings—that finds recurrent expression in all forms of writing. No true account of literary language can bypass this persistent temptation of literature to fulfill itself in a single moment. The temptation of immediacy is constitutive of a literary consciousness and has to be included in a definition of the specificity of literature. (De Man, "Literary History and Literary Modernity," in *Blindness and Insight*, p. 151)

Para de Man, esta aporía esencial llega a alcanzar incluso a la propia historia de la literatura. Tanto los productos literarios como la crítica que se construye alrededor de ellos son objetos lingüísticos, artefactos retóricos que adolecen de la distancia y la objetividad ahistórica para atribuirse ningún criterio de verdad absoluta. Pues los textos críticos e historiográficos son productos de la historia—esto es del discurso lingüístico, del texto de la historia—que a su vez ellos mismos engendran. Son por tanto de naturaleza intrínsecamente endogámica. En el mismo ensayo de Man (págs. 164-65) formula la idea de que tanto literatura como historia son textos, y ellos mismos productos históricos, con todas las aporías que ello conlleva. En esos párrafos, de Man niega la validez del positivismo y el estructuralismo como métodos de estudio de la literatura. Sostiene, sobre todo, cómo estos discursos críticos construyen su propio objeto de estudio, lo cual viene a revelar la naturaleza inherentemente paradójica y contradictoria de la literatura que de Man ha estado exponiendo en el artículo.<sup>198</sup>

Las ideas de de Man son verdaderamente incisivas y provocadoras, e inducen a la reflexión sobre el complejo fenómeno de lo poético en su relación con el concepto de modernidad. Sirven, además, para ilustrar las contradicciones de la propia literatura y de sus acercamientos críticos, así como su naturaleza puramente retórica, su carácter de *artefactos* que se retroalimentan a sí mismos. La desconstrucción de De Man y sus adláteres parecería dejarnos, sin embargo, ante un callejón sin salida, sobre todo desde el punto de vista de la enseñanza de la disciplina de la historia de la literatura y de la poética. Una buena manera de asimilar este carácter de productos sociales / retóricos que tienen los textos literarios es a través del neohistoricismo de Stephen Greenblatt, que tiene además la ventaja adicional de centrarse en la historia de la literatura inglesa.

Como declaré al comienzo de este proyecto, mi intención es poner un énfasis especial en lo poético / literario como un fenómeno poliédrico y cambiante, que se

---

<sup>198</sup> Las ideas que De Man formula en estos últimos párrafos están también relacionadas con algunos de los conceptos básicos del neohistoricismo, y esta relación es un tema sobre el que conviene abundar e investigar, para comprobar si realmente algunos de los conceptos del neohistoricismo tienen su base en considerar que tanto literatura como historia (y los productos culturales que emergen en cada uno de los periodos) son "textos" y por tanto tienen la misma validez como objeto de estudio.

pueda contemplar desde múltiples perspectivas. Al concepto de lo poético que descansa sobre la naturaleza de su ser o su esencia (su modo de significar, "its claims to truth" como dice Gadamer), se ha de añadir su historicidad, y además el aspecto sociológico, lo comunitario, el aspecto que incluye en toda su profundidad el hecho de que el lenguaje se basa en una convención, de que al hablar de literatura se puede hablar de sociedad y de civismo, en el sentido renacentista de este término. Esto se puede hacer desde la perspectiva del materialismo histórico, o también desde la perspectiva de la antropología conectada con el historicismo. De ahí la gran ventaja de Stephen Greenblatt, cuyo impecable y fructífero eclecticismo le lleva a combinar la antropología con el psicoanálisis y un historicismo puesto al día. La ventaja de la que se aprovecha Greenblatt al tomar a la antropología—es bien conocida la influencia que la obra de Clifford Geertz ejerce sobre su obra—como un eje, es que con esta perspectiva se puede combinar la materialista, esto es la que estudia a la literatura como producto de una convención, como lo que segrega la ideología dominante, o la superestructura, con las concepciones de poesía como ritual, como ceremonia de cohesión para la comunidad, de su conexión con lo absoluto, y como ceremonia para establecer su identidad. También, por supuesto, la antropología proporciona una disciplina de un carácter menos especulativo para fundamentar el estudio académico de las implicaciones de la poesía como ritual y religión, del concepto de arte como teología, un tema con numerosas e interesantes ramificaciones. En este sentido, la antropología es una disciplina que va mucho más allá de la acepción más especializada que este término posee, para convertirse en antropología en su sentido más amplio y profundo, como señala Steiner (2001, pp. 60-61), esto es, un estudio englobador de todo lo relacionado con el hombre, las sociedades que crea, y las redes institucionales, de textos y de creencias que emergen de las mismas. En otras palabras, lo que Greenblatt felizmente denomina como una *poética de la cultura*.

Desde esta perspectiva, y parafraseando a Greenblatt, la literatura se convierte en un artefacto cultural que pone de manifiesto tanto el comportamiento de un autor concreto, como los parámetros socio-culturales—esto es, el conjunto de códigos, reglas, las estructuras socio-funcionales—de los que surge tal comportamiento, al tiempo que se erige también en un conjunto de comentarios y reflexiones en torno a tales parámetros. Esta visión pretende alejarse tanto del concepto de literatura como manifestación de las esencias universales del ser humano como de la noción del arte en tanto que un todo autónomo, cerrado y separado de la sociedad. Igualmente, el eclecticismo y la naturaleza dinámica y abierta de dicho modelo pretende marcar

distancias con respecto al determinismo del materialismo histórico más clásico (Greenblatt 1980 pp. 3-4). La tarea del crítico y del historiador de la literatura ha de ser pues entender a la obra como resultado de los sistemas de significación pública, y a su labor como una función interpretativa de la misma, en tanto que producto social. Si en algo se privilegia al *gran arte* sobre otras manifestaciones culturales de diversa índole, no consagradas por el canon, es porque se considera que las llamadas grandes obras son densos registros de especial sensibilidad que vienen a condensar y recoger, a destilar en sí, una gran variedad de estos procesos de codificación, lo cual los convierte en sujetos de estudio de particular valor. Esto se ha de hacer, por otro lado, teniendo siempre presentes las limitaciones de dicho estudio, con la consiguiente imposibilidad de recuperar al completo los detalles y las complejidades que constituyeron las circunstancias en la que surgieron las obras y los autores bajo estudio. A esta salvedad hay que añadir la consciencia de reconocer que el historiador no deja de imponer sus propios sistemas de significación sobre restos textuales y culturales de un pasado que no dejan de ser fragmentos. Se intenta así lograr una solución de compromiso entre el optimismo crítico que contempla a las obras literarias como objetos cuyo contexto se puede recuperar y recrear como en un laboratorio en el cual se reprodujeran exactamente sus circunstancias originales, por un lado, y las aporías de aquellos que como de Man ponen el énfasis en su carácter puramente retórico, lingüístico y autoreferente, o sea, en la futilidad de abordar una historia de la literatura que en todos los casos queda irremediabilmente atrapada en el círculo vicioso de la pura especulación verbal y de la endogamia conceptual.

Para finalizar este errante y necesariamente incompleto recorrido por los conceptos de modernidad y el lugar del fenómeno estético y poético dentro del mismo, con las consecuencias que la deriva de estas ideas ha tenido para la crítica literaria, y para los conceptos de lo poético en cada una de sus corrientes, quisiera mencionar lo que se podría denominar el neo-humanismo del más reciente Harold Bloom. Especialmente, el que se encuentra recogido en su obra *Shakespeare. The Invention of the Human*. Esta obra es de particular relevancia, ya que dentro del contexto de rearme crítico y epistemológico, incluso académico, que propugna Bloom para responder a los críticos y las prácticas críticas resultantes del postestructuralismo, el centro de la propuesta de Bloom consiste precisamente en recoger la dispersión del discurso crítico, y de la noción de subjetividad en Occidente, partiendo de la obra de Shakespeare como una especie de texto sagrado secular que nos ha inventado a

todos. Excesiva como puede resultar esta teoría, es sin embargo sintomática de las convulsiones y controversias críticas que en el mundo intelectual y en el ámbito académico ha propiciado la dispersión del canon resultante de los postulados más radicales de la crítica postmoderna. Sirva pues, Bloom, para ilustrar el panorama crítico, y para concluir esta sección.

En cierta manera, el “neohumanismo” de Bloom se podría describir con el término de humanismo “post-transcendentalista”, entendiendo por humanismo transcendentalista el que quiere ubicar en la Palabra y en la palabra, transcendente y humana respectivamente, escritura y poesía, la articulación de una presencia trans- o a-histórica, la localización de un ámbito que justifica y define a un sujeto transcendental y a su resultante discurso estético. Bloom se define a sí mismo como un transcendentalista secular, y en este sentido sería heredero de la filosofía del diecinueve y del siglo veinte también, con una vaga y nebulosa creencia en el poder del lenguaje—a pesar de que el propio Bloom critique los acercamientos puramente lingüísticos y retóricos al fenómeno poético—como entidad creadora. Sin embargo, tal concepción, ante la formulación de cuyas últimas consecuencias Bloom siempre se detiene, peca un poco (quizá de forma inevitable) de inconclusión, vaguedad e indefinición: como la poética que defiende Bloom, quizá el último paso haya de darlo el lector. De lo que no cabe duda es de que Bloom es un lector tanto informado como sensible—y lo que un buen profesor de literatura ha de intentar hacer es fomentar a lectores informados, ya que la sensibilidad, al menos en parte, es una precondition que la formación y la lectura puede sólo en parte proporcionar—a quien no se le puede negar una formación excepcional, y una carrera crítica en la que ha pasado por diferentes fases de examen, asimilación, y / o rechazo (total o parcial), de muchas de las teorías críticas más relevantes del siglo XX: el *New Criticism*, el psicoanálisis, el Nietzsche de *la voluntad de poder*, o la desconstrucción<sup>199</sup>.

A pesar de la bardolatría evidente de la que adolece la propuesta de Bloom, y de tratarse sin duda de una sobrerreacción a ciertos excesos de la crítica postestructuralista, su postura no carece de argumentos interesantes, y de relecturas de la tradición crítica y filosófica que son perfectamente válidas—dentro del contexto de una fértil pluralidad de visiones críticas—a la hora de abordar la lectura, el estudio y la interpretación del fenómeno literario. Así, por ejemplo, Bloom vuelve a conceptos tradicionales tales como la invención, o la *imitatio*. Resulta sobre todo acertada—y mucho más así, en tanto que proviene de un crítico tan bien informado como Bloom—

---

<sup>199</sup> Para una breve reseña de la carrera de Bloom, véanse Groden & Kreiswirth, 1994, pp. 94-96.

la noción de que Shakespeare *representa* experiencias humanas compuestas de *cambio y voluntad, representaciones*, por otra parte, que adquieren un valor universal. Se adhiere así Bloom a los conceptos centrales del proyecto de modernidad, actualizados y pasados por el estudio y la reflexión, incluso la incorporación, que Bloom lleva a cabo de autores que se pueden considerar como críticos de la propia modernidad, como son Nietzsche o Freud.

In learning, intellect, and personality, Samuel Johnson still seems to me the first among all Western literary critics. His writings on Shakespeare necessarily have a unique value: the foremost of interpreters commenting upon the largest of all authors cannot fail to be of permanent use and interest. For Johnson, the essence of poetry was *invention*, and only Homer could be Shakespeare's rival in originality. Invention, in Johnson's sense as in ours, is a process of finding, or of finding out. We owe Shakespeare everything, Johnson says, and means that Shakespeare has taught us to understand human nature. Johnson does not go as far as to say that Shakespeare invented us, but he does intimate the true tenor of Shakespearean mimesis: 'Imitations produce pain or pleasure, not because they are mistaken for realities, but because they bring realities to mind.' An experiential critic above all, Johnson knew that realities change, indeed *are* change. What Shakespeare invents are ways of representing human changes, alterations not only caused by flaws and by decay but effected by the will as well, and by the will's temporal vulnerabilities. One way of defining Johnson's vitality as a critic is to note the consistent power of his inferences: he is always sufficiently *inside* Shakespeare's plays to judge them as he judges human life, without ever forgetting that Shakespeare's function is to bring life to mind, to make us aware of what we could not find without Shakespeare. Johnson knows that Shakespeare is not life, that Falstaff and Hamlet are larger than life, but Johnson knows also that Falstaff and Hamlet have altered life. Shakespeare, according to Johnson, justly imitates *essential* human nature, which is a universal and not a social phenomenon. A.D. Nuttall, in his admirably Johnsonian *A New Mimesis* (1983), suggested that Shakespeare, like Chaucer, 'implicitly contested the transcendentalist conception of reality.' Johnson, firmly Christian, would not allow himself to say that, but he clearly understood it, and his uneasiness underlies his shock at the murder of Cordelia at the end of *King Lear*. (Bloom 1999 pp. 2-3)

Creo que resultan muy reveladoras, por otra parte, las raíces ovidianas que Bloom apunta en los orígenes de la obra de Shakespeare (véase Bloom 1999: 732, 735; véase también el apéndice III más abajo, y p. 329, n. 55 más arriba). Y pienso que esto es significativo justamente por el *pedigrí* heraclíteo, el elemento pre-moderno, o presocrático, que se puede localizar en la obra del autor de las *Metamorfosis*. Esta re-evaluación de Ovidio (presente en recientes traducciones de su obra) es un fenómeno estrechamente ligado a los postulados en que se basa la crítica a la modernidad que se ha trazado más arriba, esto es, la reevaluación de Ovidio como poeta heraclíteo y pre-socrático es resultado del paso de la crítica literaria por los discursos filosóficos que se alejan del objetivismo, de la noción de ser fijo, estático y autosuficiente cuyo origen localizó Heidegger en Platón y en Descartes. Es precisamente esa idea de cambio y fluidez la que, en opinión de Bloom, proporciona a las construcciones simbólicas de Shakespeare, y a obras que comparten esa característica, una impronta más cercana a lo que es la experiencia subjetiva del mundo como cambio y temporalidad. Esta especie de visión alternativa cuajada en

determinadas obras literarias puede trazarse a lo largo de una serie de textos que irían desde los presocráticos, pasando por el propio Ovidio, el componente heraclíteo del petrarquismo, el cual se hace evidente también en el prólogo del autor a *La Celestina*, la obra del bardo de Stratford, y en nuestros días, por poner sólo un ejemplo, la obra de Jorge Luis Borges.



## APÉNDICE I

### UNA BREVE NOTA SOBRE EL NEOHISTORICISMO

En estrecha relación con el análisis de la naturaleza de la modernidad de Heidegger, y con toda la crítica que ha suscitado este tema, y más concretamente con el lugar de la experiencia estética y de la poética dentro del proyecto de la modernidad (y de los desplazamientos y convulsiones nihilistas de la postmodernidad), y en general con las discusiones teóricas que han suscitado todas estas diferentes doctrinas, será muy útil considerar brevemente la labor crítica de Stephen Greenblatt. Greenblatt, y el neohistoricismo en general, abordan a la modernidad temprana como un fenómeno heterogéneo, como un texto entretelado a partir de las diferentes prácticas culturales en un sentido muy amplio que interactúan durante este periodo. Tales prácticas culturales forman parte de un sistema más general de significación pública<sup>200</sup>.

Uno de los fines principales del neohistoricismo consiste en redefinir las relaciones entre los textos y el sistema cultural en el que se producen. Para esto, comienza por rechazar el concepto formalista de literatura que contempla a ésta como un orden estético autónomo; pero rechaza también la idea de que el discurso literario es un simple reflejo de una ideología estable y coherente que atraviesa de manera homogénea todo el tejido social. El neohistoricismo se propone explicar no solamente cómo los textos representan formas de conocimiento y de poder articuladas sobre la

---

<sup>200</sup> Para las ideas centrales del neohistoricismo, véanse Greenblatt 1989, y Montrose 1989.

cultura, sino también cómo las prácticas y los códigos que éstas segregan se reproducen en los propios lectores.

El neohistoricismo viene así a aportar una visión más pegada a los textos, entendidos éstos no sólo como producción escrita, sino en términos de cualquier producto cultural en el sentido más amplio del término. Lo que aporta la antropología de Clifford Geertz al neohistoricismo es precisamente esta visión general más allá de los textos del canon literario, que contempla a éstos como simplemente uno más entre los múltiples significantes que se producen en el ámbito sociocultural de una sociedad o de una época. La crítica neohistoricista está también menos mediatizada por las ideas preconcebidas por teorías de análisis cultural de carácter más estricto, o con una carga teórica o ideológica más fuerte, o más explícita. A esto contribuye el hecho de que el neohistoricismo no tiene una doctrina teórica, ni siquiera un texto normativo, que se pueda imponer de forma *agresiva* sobre los datos. En otras palabras, es una práctica de análisis más que una teoría total y altamente abstracta—alguien podría llegar a llamarla una teoría *débil*. El radical y hábil eclecticismo de Greenblatt y otros críticos neohistoricistas reúnen en sí ideas provenientes del psicoanálisis, y sobre todo las teorías del antropólogo Clifford Geertz, así como de los críticos postestructuralistas Jean-François Lyotard o Frederic Jameson, centradas en el análisis del poder y sus efectos sobre los significantes culturales y sociales. Desde la perspectiva de Greenblatt, sin embargo, lo inestable del sujeto no resulta de la igualmente inestable naturaleza del lenguaje—como sostiene el postestructuralismo—sino que más bien resulta de las diferentes prácticas culturales o estrategias discursivas que confluyen en el ámbito social en el que la idea del individuo cuaja a partir de la intersección de religión, poder, instituciones sociales, arte, literatura, ritual, moral sexual, o valores de género.

Una de las aportaciones más prácticas y juiciosas de Greenblatt es su afirmación de que la validez del *gran arte* consiste en que éste constituye un producto histórico particularmente sensible a las tendencias del momento, y sobre todo, constituye un ámbito en el que pueden confluír historia y teoría de una forma menos traumática que en otras disciplinas u otros ámbitos de la cultura, a pesar de que estos productos literarios no se hallan, por supuesto, libres de contradicciones. Precisamente la articulación de dichas contradicciones por medio de la forma poética o literaria, o la sustanciación de las carencias y las ansiedades que surgen en torno al sujeto moderno y todas sus preocupaciones, se ven en cierta manera desveladas y ocultadas simultáneamente a través del proceso del deseo de unidad, o del rechazo de la misma.

## APÉNDICE II

### MODERNIDAD, POÉTICA Y PRIMITIVISMO

Un interesante aspecto de la modernidad que no ha encontrado cabida en el cuerpo principal de este proyecto es el la relación entre modernidad y primitivismo. Aquí de nuevo el Renacimiento se muestra preñado no sólo de ideas y nuevas articulaciones en la relación dialéctica entre estos dos conceptos, sino también de acontecimientos que vienen a subrayar esta dicotomía, añadiéndole una tremenda serie de matices y dimensiones sustanciales.

Indudablemente, el descubrimiento del Nuevo Mundo despertó, o más bien agudizó hasta el extremo, la conciencia del otro en Occidente. En este sentido resulta muy revelador el estudio de Todorov, *La conquista de América: El descubrimiento del otro*. Es sintomático que al mismo tiempo que Occidente va incrementando su autoconciencia como poseedora de una visión del mundo de tintes universalistas, con intenciones expansionistas e incluso depredadoras en el ámbito de lo político, lo económico e ideológico, la confrontación con diferentes civilizaciones a las que invade, agrade, o elimina le hace consciente de su propia visión del mundo, cuya validez de una forma u otra se ha de abordar de una manera que no era tan acuciante y necesaria antes, cuando tal modelo estaba por definir y además de hallaba circunscrito a un ámbito más cerrado, dándose de algún modo por hecho su existencia y validez. De forma paralela a esta expansión, se incrementa en Occidente la sospecha de la relatividad de las diferentes visiones del mundo, en una especie de *crescendo* que hace que se contemple a Occidente desde perspectivas cada vez más críticas, alcanzando un punto álgido justamente a finales del XIX y comienzos del XX. A pesar de ello, esta

contradicción entre la conciencia de los fallos y carencias del sistema occidental y al mismo tiempo de la afirmación decidida (e incluso ciega) de su validez ya emerge en épocas muy tempranas, siendo un caso paradigmático de la misma la *Utopía* de Tomás Moro. Las reflexiones del humanismo sobre la visión occidental y su ideología, reflejada en sus estructuras de valores y hábitos sociales desataron una especie de fiera que los propios humanistas renacentistas se vieron incapaces de controlar, y de la que muchos de ellos se llegaron a arrepentir—es bien conocida la afirmación de Tomás Moro en el sentido de que él mismo estaría dispuesto a quemar muchos de sus escritos, ya que podrían dar lugar a interpretaciones y tener consecuencias que él nunca habría deseado. En esta misma onda crítica se encuentran obras fundamentales y emblemáticas del Renacimiento como el *Fausto* de Marlowe, o *El príncipe* de Maquiavelo.

Como señala Bell (1999: 20), el primitivismo como convención literaria permite al sujeto civilizado contemplarse a sí mismo a través de un imaginado otro *salvaje*. Entre los autores que comienzan las reflexiones sobre el *otro* primitivo se halla, de nuevo en el periodo seminal del Renacimiento, el ensayo de Montaigne sobre los caníbales, al cual se refiere la crítica con frecuencia a la hora de abordar *The Tempest*. Bell incide en la idea de que la crisis de finales del s. XIX y comienzos del XX, con su crítica de convenciones tradicionales en Occidente, es testigo de una actualización del tema del primitivismo, que conoce diferentes avatares a lo largo de nuestro siglo.

Esta conciencia del *otro* se ve reflejada en la literatura inglesa en obras emblemáticas, tales como *The Tempest* de William Shakespeare, o el poema *Bermudas*, de Andrew Marvell, entre otras, como la *Utopía* de Tomás Moro, en la que se ve cómo el descubrimiento de estas civilizaciones supuestamente *primitivas* dieron lugar a que sobre ellas se proyectaran ansiedades occidentales. América facilitó una proyección sobre esas sociedades *salvajes* del pasado idealizado e inocente de lo que un día fue la sociedad de los hombres antes de que la propiedad privada, la guerra y otros males contribuyeran a la separación del hombre de la naturaleza y pervirtieran las relaciones *naturales* e ideales entre los individuos. Al tiempo que una ocasión para proyectar un viaje hacia el pasado idealizado, como una suerte de mito del origen actualizado, sirvió para que se pudiera construir el Nuevo Mundo como una hoja en blanco, sin historia, donde se pudiera re-escribir de nuevo la historia de Occidente libre de los errores del pasado. Ello queda en evidencia en “Bermudas” de Marvell, y en todos los proyectos de la “Nueva Jerusalén” protestante y puritana sobre los que se construyó sobre todo la idea de Nueva Inglaterra, o la Filadelfia de William Penn, o el

propio proyecto de los "Pilgrims". Por otro lado, como se puede ver también con bastante claridad en *The Tempest*, dicho tema de la tierra virginal se combinó con la bestialidad del salvaje, a la vez que se lo contempla como inocente, y por otro lado con temas como la capacidad y la construcción de la noción de *homo faber*, el hombre creador renacentista, capaz de manipular a la naturaleza y sus seres como una especie de pequeño dios (por ejemplo en el personaje de Próspero). El carácter seminal y heurístico de la obra de Shakespeare queda demostrado por las diferentes interpretaciones a que han dado lugar Ariel, Calibán y Próspero, desde el *Ariel* de José Enrique Rodó, hasta el *Calibán* de Fernández Retamar, que ocupan un lugar central en el canon literario postcolonial y su crítica.

Esta visión idealizada de lo primitivo, como parte del mito del origen y de la inocencia primigenia, de la perdida armonía entre hombre y naturaleza, conoce diferentes versiones, desde Montaigne, pasando por Rousseau, y la obra fundamental de James Frazer, *The Golden Bough*. Bell (1999: 20-21) establece una interesante relación entre la visión idealizada de lo primitivo y el heideggeriano tema del olvido del Ser (*the forgetfulness of Being*), o la vuelta a los presocráticos. Lo interesante de estas teorías antropológicas del siglo XX (Frazer, Lévi-Strauss) radica no tanto en su carácter más o menos científico y objetivo, como en resultar reveladoras de la sensibilidad contemporánea al tema de la crisis de la razón y la civilización occidental en la búsqueda de modelos alternativos o de respuestas para que Occidente sea capaz de explicarse lo que contempla como la propia alienación, lo que se perdió por el camino. Como otros de los fenómenos que estamos contemplando en esta introducción (entre los cuales Steiner incluye, además de a Lévi-Strauss, al psicoanálisis y al marxismo), se trata de un síntoma de la crisis de la modernidad tecnológica basada en la razón instrumental, por un lado, y en una metafísica atrofiada—en opinión de sus críticos—por el encorsetado principio de razón suficiente.

"In the past 'primitive' peoples had been seen, whether nostalgically or condescendingly, as a simpler version of the 'civilized.' Only their circumstances and social organization made them different. This had been the case with Rousseau and was still so for James Frazer's *The Golden Bough*. By thinking of their circumstances, one could imagine their frame of mind. But in the first decades of the twentieth century a new conception of the primitive was developed. For the generation of anthropologists typified by Lucien Levy-Bruhl's *How Natives Think* (1922), primitive man was believed to have a different way of thinking and of relating to the universe. This conception was developed through scholarly study and often fieldwork, although the fieldwork was still frequently secondhand and the meaning of such primitive sensibility is best understood through its contemporaneity with the theme of the forgetfulness of Being. For it is still partly a projected alter ego of the European observer. In this conception, clearly owing much to romantic thought, primitive man was believed to have had, like the pre-socratic Greeks, a psychological continuity with his world; the practice of sympathetic magic, for example, suggesting this pre-dualistic relation. His sense of space and time were radically different from 'ours.' Rather than being objectively measurable, they followed the contours of the psyche and of the sacred. This was not just prescientific, but a wholly opposed worldview and the Kantian philosopher, Ernst Cassirer, was to

articulate at length the philosophical character of this archaic worldview as seen by early twentieth-century anthropology. By the latter half of the century it was becoming clear that this whole conception was itself quite unscientific and not least in its reification of a generalized 'primitive mind' and its assumption that modern 'primitives' represent an early stage of a universal development including that of modern Europeans. But if it was not scientifically true it is only the more telling as an epochal reflection and its value as a literary or philosophical vision is not necessarily to be discounted; indeed, it may be increased." (Bell 1999 20-1)

Así pues, el siglo veinte vivió una revalorización de lo primitivo en múltiples ámbitos, como un objeto de estudio que permite explorar los impulsos primarios, por ejemplo en el caso del psicoanálisis, o volver a una estética más auténtica, despojada de los sofisticados ropajes y de las rémoras acumuladas a lo largo de las diferentes degeneraciones decadentes del arte occidental. Es sintomático a este respecto el impacto que tuvo sobre Picasso el arte africano, y el papel que éste jugó en su obra. En la obra de otros artistas el tema de lo primitivo sirvió para explorar lo irracional y oscuro de la existencia y de la esencia humana, despojando a la naturaleza del hombre de los ropajes civilizados para dejar al desnudo el oscuro abismo irracional que parece constituir nuestro centro ineludible: éste fue el caso de Conrad con *El corazón de las tinieblas*. De cualquier manera el primitivismo en diferentes autores y periodos ha servido como piedra de toque para articular los temores y las utopías de la modernidad occidental, bien como otro ajeno, el inocente salvaje idealizado, bien como el otro interior, la bestia oscura e irracional, el Ello freudiano.

Así otra cara de este poliedro que constituye el tema de lo primitivo es el de lo que se podría llamar primitivismo edénico, la inocencia perdida de un pasado en el que existía una correspondencia perfecta entre las cosas y las palabras, *verba et res*. Uno de los críticos y poetas que han formulado este tema ha sido Octavio Paz en *El arco y la lira* (1973 pp. 35-37). Obsérvese cómo en la siguiente cita, Paz hace referencia por un lado a las utopías revolucionarias (lo cual encaja con lo que Steiner dice acerca del Marxismo en *Nostalgia del absoluto*) como una de las formas en las que Occidente trata de escapar de la historia y de sus contradicciones. Por otra parte, queda también hacia el final del párrafo evidente la concepción del poema como una vía de escape de la historia, o al menos un intento de que se convierta en eso:

Así como nadie sostiene que el pueblo sea el autor de las epopeyas homéricas, tampoco nadie puede defender la idea del poema como una secreción natural del lenguaje. Lautreamont quiso decir otra cosa cuando profetizó que un día la poesía sería hecha por todos. Nada más deslumbrante que este programa. Pero como ocurre con toda profecía revolucionaria, *el advenimiento de ese estado futuro de poesía total supone un regreso al tiempo original. En este caso al tiempo en que hablar era crear*. O sea: volver a la identidad entre la cosa y el nombre. La distancia entre la palabra y el objeto—que es la que obliga, precisamente, a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designa—es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. *La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas—más hondamente, entre el hombre y su ser—se interpone la conciencia de sí*. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la

distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone. Ambas tentaciones, latentes a lo largo de toda la historia, ahora se presentan con mayor exclusividad al hombre moderno. *De ahí que la poesía contemporánea se mueva entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria. Las dos direcciones expresan la rebelión del hombre contra su propia condición. "Cambiar al hombre", así, quiere decir renunciar a serlo: hundirse para siempre en la inocencia animal o liberarse del peso de la historia.* Para lograr lo segundo es necesario trastornar los términos de la vieja relación, de modo que no sea la existencia histórica lo que determine la conciencia sino a la inversa. *La tentativa revolucionaria se presenta como una recuperación de la conciencia enajenada y, asimismo, como la conquista que hace esa conciencia recobrada del mundo histórico y de la naturaleza. Dueña de las leyes históricas y sociales, la conciencia determinaría la existencia. La especie habría dado entonces su segundo salto mortal. Gracias al primero, abandonó el mundo natural, dejó de ser animal y se puso en pie: contempló la naturaleza y se contempló. Al dar el segundo, regresaría a la unidad original, pero sin perder la conciencia sino haciendo de ésta el fundamento real de la naturaleza. Aunque no es ésta la única tentativa del hombre para recobrar la perdida unidad de conciencia y existencia (magia, mística, religión y filosofía han propuesto y proponen otras vías), su mérito reside en que se trata de un camino abierto a todos los hombres y que se reputa como el fin o sentido de la historia. Y aquí habría que preguntarse: una vez reconquistada la unidad primordial entre el mundo y el hombre, ¿no saldrían sobrando las palabras? El fin de la enajenación sería también el del lenguaje. La utopía terminaría, como la mística, en el silencio.* En fin, cualquiera que sea nuestro juicio sobre esta idea, es evidente que la fusión—o mejor, la reunión—de la palabra y la cosa, el nombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente. Por tanto, no es posible confundir el chisporroteo de lo poético con las empresas más temerarias y decisivas de la poesía. (Paz, 1973, pp. 35-37; las cursivas son mías)

Esta reflexión sobre lo primitivo, y la visión alternativamente, o incluso simultáneamente, paternalista, envidiosa o atormentada, de Occidente ha visto un nuevo impulso reciente con la crítica postcolonial, en la que sociedades no-occidentales, colonizadas por Europeos y Norteamericanos, se han visto enredadas en el complejo e irresoluble problema de la propia identidad. Una culpa, un estigma éste que es el resultado inevitable y frustrante de verse obligados a tener que reflexionar acerca de sí mismos y de su, en muchos casos irrecuperable, identidad usando paradigmas fundamentalmente occidentales de relativismo y auto-reflexión sobre el propio ser. Es el conocido tema del lenguaje que Próspero enseña a Calibán, y en el que éste necesariamente se ve atrapado, sin otra elección que ese propio lenguaje para maldecir al colonizador o meditar sobre su propia identidad.



## APÉNDICE III

ALGUNAS NOTAS SOBRE ANTROPOLOGÍA, MITO Y POESÍA<sup>201</sup>

En este breve esbozo de algunas ideas sobre antropología y las relaciones entre mito y poesía, quisiera usar un párrafo de las *Metamorphosis* que puede resultar muy útil como punto de partida y como ilustración. Se trata del largo párrafo que se cita a continuación, del libro XV, en la traducción de Arthur Golding. El que habla en el poema es el hombre (el sabio) de la Isla de Samos, quien, por odio a “Lordlynesse and Tyranny” se exilió y retiró (véase verso 65 y ss.). Vivía, pues como un sabio eremita, que preconiza el vegetarianismo, entre otras razones porque comer carne es “to devowre / Your husbandmen”. Antes del párrafo que aquí se cita, ha hecho un relato de la edad dorada, en la que el hombre se dedicaba sólo a comer alimento crudo y de origen vegetal, sin dedicarse a matar a los animales<sup>202</sup>. Aquí parece haber una referencia a una etapa del hombre como recolector antes de hacerse cazador, y cabe preguntarse si Vico y la antropología posterior (Levi-Strauss, principalmente) tienen algo que decir al respecto. Véase, por ejemplo, lo que dice Steiner (2001 p. 67 ss.) sobre las teorías de Lévi-Strauss en lo referente a Naturaleza y Cultura. En este párrafo de Ovidio encontramos una articulación temprana del deseo de volver a la naturaleza, y de la idea de que el paso del hombre recolector, integrado en el medio natural y sin entrar en contradicción con el mismo, al hombre cazador supone la *caída*—una de las caídas, como el pecado original—en la capacidad humana para la

---

<sup>201</sup> Para temas relacionados con esto, véanse pp. 321, 329, nota 55.

<sup>202</sup> Sobre esto véase también la sección dedicada al humanismo de Ficino, y a su elaboración de la idea del *homo faber* dominando toda la naturaleza a través del arte y de la industria—recuérdese a los *ingegneri* de los que hablaba Vico. Vid. Trinkaus 1995, vol. II, pp. 482-84.

naturaleza, y de entrar en estructuras vitales que contradicen los ciclos naturales, de entrar en conflicto, a través de la cultura y la organización social, con el orden biológico natural en el que el hombre había estado integrado. Hay, pues, en este párrafo, una especie de asociación entre la sabiduría primigenia del hombre *natural* versus la perversión consistente en devorar a los semejantes, esto es, una fase en la que la naturaleza y el hombre eran un mismo ser, antes de que la naturaleza se convirtiera en algo ajeno, antes de que el hombre se alienara de la misma. El mismo sabio que se retira a la montaña, es el que hace de transmisor entre los dioses y el hombre, el que revela la naturaleza del tiempo, justamente porque está en contacto con esa unidad primigenia—el mito del origen—que está tan presente en muchos de los avatares del fenómeno poético.

En cualquier caso, el sabio de la Isla de Samos pasa de defender el vegetarianismo y la maldad intrínseca al matar y devorar seres vivos a exponer la teoría de la transmigración de las almas. La influencia oriental en estos versos es obvia.

Whence comes so greedy appetyte in men, of wicked meate?  
 And dare yee, O yee mortal men, adventure thus to eate?  
 Nay doo not (I beseeche ye) so. But give good eare and heede  
 To that that I shall warne you of, and trust it as your creede,  
 That whensoever you doo eate your Oxen, you devowre  
 Your husbandmen. And forasmuch as God this instant howre  
 Dooth move my toong to speake, I will obey his heavenly powre.  
 My God Apollos temple I will set you open, and  
 Disclose the woondrous heavens themselves, and make you understand  
 The Oracles and secrets of the Godly majestye.  
 Greate things, and such as wit of man could never yit espye,  
 And such as have been hidden long, I purpose to descrye.  
 I mynd to leave the earth, and up among the starres to stye.  
 I mynd to leave this grosser place, and in the clowdes to flye,  
 And on stowt Atlas shoulders strong to rest my self on hye,  
 And looking downe from heaven on men that wander heere and there  
 In dreadfull feare of death as though they voyd of reason were,  
 To give them exhortation thus: and playnely to unwynd  
 The whole discourse of destinie as nature hath assignd.  
 O men amaazd with dread of death, why feare yee Limbo Styx,  
 And other names of vanitie, which are but Poets tricks?  
 And perrills of another world, all false surmysed geere?  
 For whether fríe or length of tyme consume the bodyes heere,  
 Yee web may thinke that further harmes they cannot suffer more.  
 For soules are free from death. Howbee't, they leaving evermore  
 Theyr former dwellings, are receyvd and live ageine in new.  
 For I myself (ryght well in mynd I beare it to be trew)  
 Was in the tyme of Trojan warre Euphorbus, Panthewes sonee,  
 Quygth through whose hart the deathfull speare of Menelay did ronne.  
 I late ago in Junos Church at Argos did behold  
 And knew the target which I in my left hand there did hold.  
*All things do chaunge. But nothing sure dooth perrish.* This same spright  
 Dooth fleete, and físking heere and there dooth swiftly take his flyght  
 From one place to another place, and entreth every wyght,  
 Removing out of man to beast, and out of beast to man.  
 But yit it never perrisheth nor never perrish can.

And even as suple wax with ease receyveth figures straunge,  
 And keepes not ay one shape, ne bydes assured ay from chaunge,  
 And yit continueth alwayes wax in substaunce: so I say  
 The soule is ay the selfsame thing it was and yit astray  
 It fleeteth into sundry shapes. Therefore lest Godlynesse  
 Bee vanquisht by outragious lust of bely beastlynesse,  
 Forbeare (I speake by prophesie) your kinsfolkes ghostes to chace  
 By slaughter: neyther nourish blood with blood in any cace.  
 And sith on open sea the wynds do blow my sayles apace,  
*In all the world there is not that standeth at a stay.*  
*Things ebb and flow: and every shape is made to passe away.*  
*The tyme itself continually is fleeting like a brooke.*  
*For neyther brooke nor lyghtsomme tyme can tarrye still. But looke*  
*As every wave dryves other forth, and that that commes behynd*  
*Bothe thrusteth and is thrust itself: even so the tymes by kynd*  
*Doo fly and follow bothe at once, and evermore renew.*  
*For that that was before is left, and streyght there dooth ensew*  
*Anoother that was never erst. Eche twinkling of an eye*  
*Dooth chaunge. Wee see that after day commes nyght and darks the sky,*  
*And after nyght the lyghsum Sunne succeedeth orderly. (XV, 152-207)*

En relación a la antropología y Levi-Strauss, Steiner (2001, p. 62 ss.) tiene mucha razón al clasificar al antropólogo francés dentro de la categoría de creadores de mitos. En este sentido, la poesía, la religión y el mito son tres ámbitos que continuamente se solapan y dependiendo de las etapas históricas tienden a suplantarse mutuamente, a transmutarse una en otra, como una especie de Proteo continuamente cambiante y multiforme. Éste debe ser uno de los conceptos fundamentales desde los cuales se pueden contemplar las diferentes teorías críticas y las diferentes doctrinas sobre la naturaleza de lo poético. Steiner se remonta a Vico y su *Ciencia nueva*, para trazar la noción de que él fue el primero en sugerir que los mitos y las historias de la Antigüedad griega tenían “un núcleo vital de historia psicológica y social” (Steiner 2001 p. 62)—Grassi dice también algo al respecto, pero en relación a Boccaccio y otros humanistas, de forma que ese tipo de humanismo sería el antecesor de Vico a la hora de detectar el papel central de los mitos fundacionales poéticamente articulados dentro de las sociedades humanas. En ese sentido, tanto en la Antigüedad, como en los siglos que han sucedido a la Ilustración, la razón se muestra insuficiente para articular una auto-explicación de la contradictoria experiencia vital del ser humano, que sigue necesitando de mitos, de un tipo u otro, de una característica u otra—disfrazados, permutados, transmutados—para articular una visión del mundo que proporcione un mínimo de estabilidad y seguridad. Los medios de comunicación de masas se han convertido en nuestro tiempo en los oráculos de antaño.

Algunas de las aportaciones de Lévi-Strauss contribuyen a poner en una amplia y esclarecedora perspectiva al fenómeno poético en tanto que mito fundacional y

narración a través de la cual las sociedades humanas se auto-explican, fundan las instituciones que les proporcionan una red de relaciones sociales funcionales, justificadas de manera trascendental y mítica, a la vez que implementadas de manera razonada y lógica. Para Lévi-Strauss, tal como lo describe Steiner, el hombre es un primate narrador, creador de historias y cuentos. Se muestra en esto Lévi-Strauss como neokantiano al afirmar (de nuevo en palabras de Steiner, 2001 p. 64) que el mito sirve para articular y codificar la realidad, para "dar una expresión coherente a la realidad" lo cual "indica un profundo acuerdo armónico entre la lógica interna del cerebro y la estructura del mundo externo". (Steiner 2001 p. 64)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York & London: W.W. Norton & Co, 1973.
- Alison, Archibald. *Essays on the Nature and Principles of Taste*. 2 vols., Edinburgh, 1790.
- Attridge, Derek. *The Rhythms of English Poetry*. London & New York: Longman, 1982.
- Augustinus, Aurelius. *Confessions*. 2 vols. Bilingual edition. Trans. by G.E. Maccracken. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press & Heinemann, 1969.
- de Azúa, Félix. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans. & ed. Jonathan Mayne. London: Paidon, 1995, 2<sup>nd</sup> ed.
- Bauschatz, Cathleen M. "Montaigne's Conception of Reading in the Context of Renaissance Poetics." In Susan R. Suleiman & Inge Crosman, eds. *The Reader in the Text*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980, pp. 264-92.
- Bell, Michael. *Modernism and Myth: Belief and Responsibility in Twentieth-Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bell, Michael. "The metaphysics of Modernism." In Michael Levenson, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 9-32.
- Benfey, Christopher. "Dangerously Creative. Grand Simplicity: Emerson's Uncompromising Fidelity to His Own Genius". *Times Literary Supplement*, 5234 (July 25 2003): pp. 3-4.
- Bennet, Camille. "The Conversion of Vergil. The *Aeneid* in Augustine's *Confessions*." *Revue des Études Augustiniennes*, 34 (1988): 47-69.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Blake, William. *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David W. Erdman, commentary by Harold Bloom. Garden City, New York: Doubleday & Co., 1965.

- Bloom, Harold. *Shakespeare. The Invention of the Human*. London: Fourth State, 1999.
- Blumenberg, Hans. *The Genesis of the Copernican World*. Translated by Robert M. Wallace. Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1987.
- Blumenberg, Hans. *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*. Translated by Steven Rendall. Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1997.
- Bouwsma, William J. "The Two Faces of Humanism. Stoicism and Augustinianism in Renaissance Thought". In Heiko A. Oberman & Thomas A. Brady, eds., *Itinerarium Italicum. The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of its European Transformations*. Leiden: Brill, 1975, pp. 3-60.
- Brogan, Walter. "Plato's *Pharmakon*: Between two Repetitions." In Hugh J. Silverman, ed. *Derrida and Deconstruction*. New York & London: Routledge, 1989, pp. 7-23.
- Brown, Marshall. "Romanticism and Enlightenment." In Stuart Curran, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1993, pp. 25-47.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cascardi, Anthony J. *The Subject of Modernity*. Cambridge, England & New York: Cambridge University Press, 1992.
- Cascardi, Anthony J. "Kant." In Michael Groden & Martin Kreiswirth, eds. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 438-440.
- Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Trans. by S.K. Langer. New York: Dover, 1946.
- Cassirer, Ernst, Paul O. Kristeller & John H. Randall, Jr. eds. *The Renaissance Philosophy of Man*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1948.
- Cave, Terence. "The Mimesis of Reading in the Renaissance." In J.D Lyons & S.G. Nichols, eds. *Mimesis. From Mirror to Method. Augustine to Descartes*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1982, pp. 149-165.
- Colish, M.L. *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Di Cesare, Mario A., ed. *George Herbert and the Seventeenth-Century Religious Poets*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1978.
- Cicero. *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. Ed. & trad. H.M. Hubell. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press & William Heinemann, 1976.
- Coleridge, S.T. *Biographia Literaria* (1817), ed. James Engell and W.J. Bate. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

- Cureton, Richard. *Rhythmic Phrasing in English Verse*. London & New York: Longman, 1992.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Delbanco, Andrew. "The Decline and Fall of Literature." *The New York Review of Books*. November, 4<sup>th</sup> 1999, pp. 32-38.
- Dyson, Freeman. "A New Newton". *The New York Review of Books*, 50/11, July 3<sup>rd</sup> 2003, pp. 4-5.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Farrington, Benjamín. *Ciencia y política en el mundo antiguo*. Ayuso – Pluma: Madrid – Botogá, 1979.
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Méjico: Editorial Nuestro Tiempo, 1977.
- Fernández Retamar, Roberto. "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana." En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Méjico: Editorial Nuestro Tiempo, 1977, pp. 135-39.
- Ficino, Marsilio. *Platonic Theology / Theologia platonica*. English translation by Michael J.B. Allen, Latin text edited by James Hankins, with William Bowen. The I Tatti Renaissance Library. Cambridge, Mass & London, England: Harvard University Press, 2001.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 1974.
- Freccero, John. "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics." *Diacritics*, 5(1975): pp. 34-40.
- Gadamer, Hans-Georg. "The Hermeneutics of Suspicion". In Gary Shapiro & Alan Sica, eds. *Hermeneutics. Questions and Prospects*. Amherst, Mass.: The University of Massachusetts Press, 1984, pp. 54-65.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Second, revised edition. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. Sheed & Ward: London, 1975-1989.
- García Yebra, Valentín, ed. y trad. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos, 1974.
- Grassi, Ernesto. *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1983.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1980.
- Greenblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture". In H. A. Veenser, ed. *The New Historicism*. New York & London: Routledge, 1989, pp. 1-14.

- Groden, Michael & Martin Kreiswirth, eds. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trans. by F.G. Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
- Hanson, E. *Discovering the Subject in Renaissance England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hardison, Jr., O.B. *Prosody and Purpose in the English Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Heidegger, Martin. "The Age of the World Picture." In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Translated and with an Introduction by William Lovitt. New York: Harper & Row, 1977, pp. 115-154.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Introd. y trad. De J.J. Sánchez. Madrid: Trotta, 1998, 3ª ed.
- Hooykaas, R. *Religion and the Rise of Modern Science*. Vancouver, Canada: Regent College, 2000.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*, ed. L.A. Selby-Bigge, 35<sup>th</sup> edn. rev. by P. Nidditch. Oxford, 1975.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1998.
- Kahn, Victoria. "The Figure of the Reader in Petrarch's *Secretum*." *PMLA*, 100(1985): 154-166.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Aesthetic Judgment*, trans. J.C. Meredith. Oxford, 1928.
- Kant, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*, trans. N.K. Smith. Oxford, 1929.
- Koselleck, Reinhart. 1985. "Neuzeit". In *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, MA, pp. 231-266.
- Levenson, Michael, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Levenson, Michael. "Introduction." In Michael Levenson, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 1-8.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Prólogo, traducción y notas de Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza, 1987.
- Lukács, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1963.

- Lyons, J.D. & S.G. Nichols, eds. *Mimesis. From Mirror to Method. Augustine to Descartes*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1982.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Frederic Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MacCormack, Sabine. *The Shadows of Poetry. Vergil in the Mind of Augustine*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1998.
- MacMurray, John. *The Self as Agent*. London, 1969.
- de Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity". In *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: U. of Minnesota P. 2nd ed., rev., 1983, pp. 142-165.
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Manning, Susan. "Literature and Philosophy." In H.B. Nisbet & C. Rawson, eds. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. IV, *The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 pp. 587-613.
- Mazzotta, Giuseppe. "The *Canzoniere* and the Language of the Self." *Studies in Philology*, vol. 75 (1978): pp. 271-96.
- Montrose, Louis A. "Professing the Renaissance. The Poetics and Politics of Culture." In H. A. Veenser, ed. *The New Historicism*. New York & London: Routledge, 1989, pp. 15-36.
- Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. *Basic Writings*. Trans. & ed. by Walter Kaufmann. New York: Modern Library, 2000.
- O'Connor, David K., ed. & introd. *The Symposium of Plato. The Shelley Translation*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2002.
- Ortega y Gasset, José. *¿Qué es filosofía?* Madrid: Revista de Occidente & Alianza Editorial, 13ª ed., 1995.
- Ovid. *Metamorphoses*. The Arthur Golding translation, 1567. Edited, with an introduction and notes by John Frederick Nims. Philadelphia: Paul Dry Books, 2000.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. de Virginia Careaga. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Patterson, Lee. *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

- Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. 1956. Tercera edición, 1972.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral. Cuarta edición, 1993.
- Perry, Seamus. "Lend thy Books to STC". *Times Literary Supplement*, 5234 (July 25 2003): pp. 9-10.
- Plato. *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Ed. & trans. R.G. Bury. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press & William Heinemann, 1929.
- Plato. *The Republic*. 2 vols. Ed. & trans. Paul Shorey. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press & William Heinemann, 1963.
- Plato. *Laches. Protagoras. Meno. Euthydemus*. Ed. & trans. W.R.M. Lamb. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press & William Heinemann, 1977.
- Preminger, Alex & T.V.F. Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Quillen, Carol Everhart. *Rereading the Renaissance. Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1998.
- Quiñones, Ricardo. *The Renaissance Discovery of Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.
- Quiñones, Ricardo. *Mapping Literary Modernism: Time and Development*. Princeton: N.J.: Princeton University Press, 1985.
- Richards, I.A. *Coleridge on Imagination*. London: Routledge & Kegan Paul, 1934.
- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor*, trans. Robert Czerny et al. London: Routledge, 1978.
- de Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tres volúmenes. Barcelona: Ariel, 2º ed. 1989.
- Robinson, Forrest G., ed. & introd. *Sir Philip Sidney. An Apology for Poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1970.
- Royce, Josiah. *The Spirit of Modern Philosophy*. New York: Dover, 1983.
- Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Barcelona: Península, 1963.
- Salutati, Coluccio. *Epistolario*, ed. F. Novati, 4 vols. Roma, 1981-1911.
- Salutati, Coluccio. *De laboribus Herculis*, ed. B. Ullmann. Zürich, 1951.
- Schacht, Richard. *Nietzsche*. London: Routledge, 1985.
- Schelling, F.W.J. *System of Transcendental Idealism*. Trans. Peter Heath, introd. Michael Vater. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

- Siedentop, Larry. *Democracy in Europe*. Harmondsworth: Penguin, 2000.
- Silverman, Hugh J., ed. *Derrida and Deconstruction*. New York & London: Routledge, 1989.
- Simpson, David. "Romanticism, criticism and theory." In Stuart Curran, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: C.U.P., 1993, pp. 1-24.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D.D. Raphael and A.L. Macfie. Oxford, 1976.
- Steiner, George. *Nostalgia del absoluto*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2001.
- Thorslev, Peter. "German Romantic Idealism." In Stuart Curran, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: C.U.P., 1993, pp. 74-94.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 1987.
- Trilling, Lionel & Harold Bloom, eds. *Victorian Prose and Poetry*. New York, London & Toronto: Oxford University Press, 1973.
- Trinkaus, Charles. *The Poet as Philosopher. Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. New Haven & London: Yale University Press, 1979.
- Trinkaus, Charles. *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*. 2 vols. Indiana: University of Notre Dame Press, 1995.
- Vance, Eugene. "Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie." *Poétique*, 14 (1973a):pp. 163-77.
- Vance, Eugene. "Augustine's *Confessions* and the Grammar of Selfhood." *Genre*, 6 (1973b): pp. 1-26.
- Vance, Eugene. "Saint Augustine. Language as Temporality." In J.D. Lyons & S.G. Nichols, eds. *Mimesis. From Mirror to Method. Augustine to Descartes*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1982, pp. 20-35.
- Vickers, Brian & Nancy S. Struever. *Rhetoric and the Pursuit of Truth*. Pasadena, CA: Castle Press, 1985.
- Waswo, Richard. *Language and Meaning in the Renaissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ed. Jorge Navarro Pérez. Prólogo de José Luis Villacañas. Madrid: Istmo, 1998.
- Witt, Ronald. "Medieval 'Ars Dictaminis' and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem". *Renaissance Quarterly*, 35 (1982): pp. 1-35.

Wordsworth, William. *The Prelude*. In *Major Works*. Ed. by S. Gill. Oxford: Oxford University Press, 2000.

# POESÍA Y MODERNIDAD

## Índice

Introducción .....	p. 5
I. Genealogías. De la Antigüedad Clásica al Humanismo. De San Agustín a Petrarca .....	p. 13
II. Genealogías. De Petrarca y el Humanismo Temprano al siglo XVI Europeo. El Pensamiento Humanista y su Poética .....	p. 61
III. La Poética del Siglo XVI en Inglaterra. Sidney y su <i>Defence of Poesie</i> .....	p. 99
Excurso. A vueltas con la poesía y el conocimiento. La crítica de Heidegger al humanismo como crítica a la modernidad .....	p. 117
IV. Genealogías. Del Renacimiento como modernidad temprana al Romanticismo y la vanguardia como modernidad estética .....	p. 131
Apéndice I. Una breve nota sobre el neohistoricismo .....	p. 239
Apéndice II. Modernidad, poética y primitivismo .....	p. 241
Apéndice III. Algunas notas sobre Antropología, Mito y Poesía .....	p. 247
Referencias Bibliográficas .....	p. 251